

» I MARMI «

VOLUME 152

SCRITTI IN ONORE DI GIULIANO BRIGANTI

262 ILLUSTRAZIONI NEL TESTO
QUATTRO TAVOLE A COLORI



LONGANESI & C.
MILANO

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
Longanesi & C., © 1990 - 2012 Milano, via Salvini, 3

ISBN 88-304-0921-9

SCRITTI IN ONORE
DI
GIULIANO BRIGANTI

Finito di stampare
nel mese di gennaio 1990
per conto della Longanesi & C.
dalla Nuova TIMEC di Albairate (Milano)
Printed in Italy

Questo volume è stato curato da
Marco Bona Castellotti, Laura Laureati,
Anna Ottani Cavina e Ludovica Trezzani

Premessa

Il mio incontro con Giuliano Briganti avvenne in un ufficio della Soprintendenza di Milano.

Leggevo distrattamente un libro. Briganti entrò accompagnato da Ester Coen e da un mio amico che non nomino. Questi ritenne doveroso presentarmi, ma lo fece con il tono con cui, durante un defilé d'alta moda, si annuncerebbe il passaggio di uno straccio da pavimenti: «Ecco uno studioso del Seicento lombardo».

Quell'amico detestava il Seicento lombardo; credo lo detesti anche Giuliano, visto che ripete spesso una filastrocca: «Pittura di Lombardia, così brutta quando è brutta...»

Un incontro meno storico di questo credo sia inimmaginabile. Briganti mi guardò con simpatia e tra noi nacque all'istante una specie d'intesa, di complicità a fondo perduto.

Potrei procedere nel racconto, aggiungere qualche particolare inventato, ma già sono scivolato sul melenso e Giuliano non mi perdonerebbe un rincaro della dose; non me lo concederebbe con la stessa larghezza di cuore e di mente con cui, invece, mi perdona di non avere scritto nulla in questo bel libro di saggi in suo onore. In verità qualsiasi cosa avessi immaginato per esprimergli stima e gratitudine mi sarebbe parsa sproporzionatamente inadeguata a quanto merita.

Ciò che mi lega a Briganti è un sentimento semplice che per una curiosa forma di riguardo mi riesce di manifestare soltanto con queste quattro righe sgangherate che, nella loro povertà, dimostrano, per assurdo, come i nostri buoni rapporti siano scontati e non abbisognino di dimostrazione alcuna.

Per chi insieme a me ha collaborato alla raccolta dei testi qui pubblicati, Briganti è più di un maestro, figura peraltro rara in un'epoca nella quale è più facile pretendere di venire ascoltati che desiderare di insegnare. Di fatto egli insegna

inconsapevolmente ed è quasi intimidito dalla possibilità di risultare efficace. Ed è proprio grazie alla sua capacità di comunicare quanto a sua volta ha appreso e assimilato per forza di passione, che seguirlo, anche a distanza, ha rappresentato per me un incentivo a non mollare una professione che da tempo, altrimenti, mi sarebbe venuta a noia.

Briganti, tra le sue doti, possiede l'ironia, ma mi domando quante delle persone che cercano di conquistare la stima se ne siano accorte. Restio com'è a donare il proprio affetto, lo regala soltanto a chi non glielo chiede; e chi invece ad esso pone l'assedio rimane scornato, visto che per lui l'affetto è una sorta di respingente usato contro l'aridità altrui.

In casa di Briganti c'è un quadretto curioso che raffigura un giovanotto libertino, acciuffato da un branco di signore e da loro pubblicamente privato degli indumenti. Il quadro, credo, possiede un significato simbolico e personale: quella zuffa intorno al giovanotto è l'emblema di una conquista riuscita soltanto nei confronti degli accessori; ma la virtù è salva.

Ora dovrei dire due parole del libro, ma ritengo meno noioso per tutti leggerlo e basta. Esso ha sofferto dei lunghissimi tempi di redazione, propri delle miscellanee; del ritardo mi scuso a nome anche delle mie amiche. L'attesa tuttavia mi sembra premiata dall'elevatezza dei contributi, di una qualità che dimostra con quale slancio siano stati concepiti dai loro autori. Gli argomenti abbracciano un arco temporale molto vasto e sono di natura varia, varietà che corrisponde alla molteplicità degli interessi di Giuliano Briganti, alla sua insaziabile curiosità. È difficile soddisfarla, ma forse, questa volta, ci siamo riusciti.

MARCO BONA CASTELLOTTI

L'identificazione del discobolo di Mirone

G.B. VISCONTI, E.Q. VISCONTI e C. Fea si contendono il primato di avere identificato il discobolo di Mirone attraverso una copia rinvenuta nel 1781 nella Villa Palombara, in Roma.

Il merito di questa scoperta è incerto: pure si tratta di un riconoscimento che dimostra talento filologico e notevole gusto formale, e che segna una svolta negli studi di antichità.¹

Ma già venticinque anni dopo l'identificazione il Cancellieri pubblicava un opuscolo che precisava i modi della discussione che seguì il rinvenimento:

Dissertazioni epistolari / di G.B. Visconti e Filippo Waquier de la Barthe / sopra la statua / del Discobolo / scoperta / nella Villa Palombara / con le illustrazioni della medesima / pubblicate da Carlo Fea e Giuseppe Ant. Guattani / e coll'aggiunta delle illustrazioni / di altri due discoboli / dissotterrati nella Via Appia e nella Villa Adriana / prodotte da Ennio Quirino Visconti / raccolte ed arricchite con note / e con le bizzarre iscrizioni / della Villa Palombara / da Francesco Cancellieri / in Roma nel MDCCCVI / presso Antonio Fulgoni.

Nella dedica «All'ornatissima e pregiatissima Sig. Marchesa Barbara Savelli Palombara Massimi», l'autore riassume il contenuto del suo lavoro:

La medesima [statua], appena dissotterrata, fu illustrata da due miei singolari Amici, con due Lettere, piene di erudizione; benché fosse diverso il giudizio, che ne formarono. Poiché il primo, guidato dall'osservazione della disuguaglianza de' piedi, e della rozzezza dell'irsuto del Pube, giudicò, che fusse una Copia del famoso Discobolo, scolpito in bronzo da Mirone; benché per la sua integrità, ed eleganza confessasse, che ne faceva appena desiderare l'Originale, rappresentante, a suo giudizio, Perseo, Figlio di Danae, e Pronepote d'Io, Inventore del Disco, pel Simbolo di due nascenti Corna di Toro, che gli parve, che gli coronin la fronte. Il secondo, mosso dalla considerazione della maravigliosa espressione delle Vene, e de' Nervi, della picciolezza della Testa, e delle Orecchie, e della grossezza del Collo della Statua, ne sostenne l'Originalità, inclinando a crederla formata dal maraviglioso Scalpello di Lisippo, che volle in esso scolpire un Lanciatore di Ruzzola, e non mai Perseo; ed escludendo perciò il Simbolo delle Corna, in vece di cui vi riconobbe due punti regolatori, rimasti nella parte superiore della Testa, che provano, non essere stata ultimata dall'Artefice, oltre il riflesso della stessa inesattezza de' Piedi, e del fiocco del Pube, non toccato per anco dallo Scalpello, ma soltanto forato dal Trapano. Tenendole da gran tempo fra i miei Manoscritti, mi sono risoluto di pubblicarle, con lasciare agl'Intendenti l'autorità di decidere, chi di loro abbia colto nel segno, e abbia saputo rilevare il vero merito di quest'ammirabile Simulacro. Ad esse

ho stimato di unire ancora le Illustrazioni fattene poco dopo da' Ch. Signori Avvocato Carlo Fea, e Giuseppe Antonio Guattani; e vi ho aggiunte finalmente le Illustrazioni di altri due Discoboli, uno scoperto nella Via Appia, e l'altro nella Villa Adriana, prodotte dal Ch. Sig. Ennio Quirino Visconti, potendosi da esse ricavare varie notizie di tutte le altre Statue de' Discoboli, finora venute alla luce, e restar così pienamente informati da questo sapientissimo Quinquevirato, di quanto appartiene a tale argomento.

Il primato del riconoscimento spetterebbe dunque a G.B. Visconti, ma è possibile fare qualche precisazione.

La statua fu scoperta il 14 marzo 1781. Il 24 marzo dello stesso anno – dopo appena dieci giorni – Giovan Battista Visconti indirizzava al cardinale Giuseppe Pallotta, protesoriere generale, una lettera che chiariva gli interrogativi posti dalla scultura. Il testo di questa lettera, memorabile per informazione e sensibilità critica, è qui appresso, in gran parte, trascritto.

La bella Statua del Discobolo dissotterrata il dì 14 del corrente [anno 1781] sull'Esquilino nella Villa Palombara che l'Em(inen)za V(ost)ra si compiacque ne' giorni scorsi osservare ha fissato l'attenzione degli amatori delle belle arti, e delle antiche erudizioni, e ne ha eccitate le riflessioni. Fralle prime che mi corsero alla mente fu quella che non mi faceva giungere affatto nuova la bizzarra attitudine della figura, giacché mi sembrava d'avere idea di qualche antico frammento di simigliante simulacro. Pochi momenti stetti in tal dubbio, che m'avvidi essere il torso del gladiatore caduto, il quale restaurato nel Campidoglio accompagna la celebre statua detta del gladiator moribondo, quel pezzo antico, che mi veniva in mente; e colla ispezione oculare verificai il mio sospetto, trovando essere veramente quello un frammento di statua simile tanto al Discobolo dell'Esquilino, che, o l'uno dovea esser copia dell'altro, o trattar ambedue dal medesimo originale. Questa scoperta mi fece pensare, che dovesse tale immagine rappresentarci qualcuna delle celebri statue degli antichi; poiché di quelle soltanto sogliono vedersi i duplicati, come dell'Ercole di Glicone, del Saurottono di Prassitele, del Mercurio detto l'Antinoo di Belvedere, delle Veneri, e de' Fauni più belli. Ricercai dunque, se alcuno degli antichi mentovava fralle opere de' più rinomati scultori qualche simulacro di Lanciator di ruzzola. Ed in fatti tre celebri sculture di Discoboli trovai annoverati in Plinio, uno di Mirone, l'altro di Naucide, il terzo di Taurisco. Ma dove fondare una ragionevole congettura, per determinarmi più ad uno, che all'altro, seppure ad alcuno di questi tre famosi artefici? I caratteri delle maniere, accennati da Plinio, e la diligente considerazione della statua, mi somministrano un argomento, che non mi parve spregevole. Rileva Plinio, che per quanto l'arte statuaria fosse da Mirone perfezionata, pure conservava qualch'ombra dell'antica rozzezza nella maniera particolarmente di scolpire i capelli e l'irsuto del

Emicordo

La bella Statua del Discobolo Scoperta il 21 17 del
corrente nell'Esquilino nella Villa Latorbana,
che l'Emilia via si compiacqua ne' giorni scorsi
spemare ha fissato l'attenzione degli amatori
della Belle arti, e delle antiche erudizioni, e ne
ha eccitate le riflessioni. Fra le prime che mi
corsero alla mente fu quella che non mi fa-
leva giungere affatto ancora la bizzarra attitudi-
ne della figura, giacché mi sembrava d'avere
una di quelle antiche frammenti di similitudini
e simulacri. Lechi momenti stetti in tal dubbio,
che m'avvidi essere il torso del gladiatore ca-
duto, il quale ristaurato nel Campidoglio acco-
mpagna la celebre statua detta del gladi-
tor moribondo, quel pezzo antico che mi veniva
in mente; e colla ingenuità oculare venivasi
il mio sospetto, trovando essere veramente quello
un frammento di Statua simile tanto al Discobolo
dell'Esquilino, che a un'una dovea esser coe-
pina dell'altro, o tratti am Due dal medesimo
originale. Questa scoperta mi fece pensare che
dovrebbe tale immagine rappresentarci qualche
della celebri statue degli antichi; poiché di

è uno de' molteplici ornamenti del suo spirito, e ad que-
le seconda l'illuminata munificenza del Sovrano. In-
tanto baciandole la sacra Porpora sono col più deo-
to rispetto

Dell'Emilia via li 24 Marzo 1781

Umilmo Divmo Obbmo Servitore
Giambatista Visconti

1-2. Lettera del 24 marzo 1781: prima e ultima pagina. Roma, Archivio di Stato (foto Archivio di Stato)

pube: Capillum quoque, et pubem non emendatius fecisse,
quam rudis antiquitas instituisse (Plin. Hist. Nat. lib. 34, sect.
19, n. 19). Qual fosse questa antica maniera, ce lo dimostrano
que' monumenti, che chiamiamo Etruschi, nelle quali i peli, e
i capelli rassembrao tanti riccetti o anelletti traforati col trapa-
no: e tali appunto appariscono nel Discobolo dell'Esquilino, e
benché i capelli siano scolpiti con qualche maggiore intelligenza
son pure alquanto secchi e minuti.

M'applaudivo di tal congettura, quando un luogo di Quinti-
liano (de Inst. Orat. lib. 2, cap. 14) dove parla del Discobolo di
Mirone, è venuto improvvisamente in soccorso del mio suppo-
sto. Dice quel valente Retore che alcune frasi bizzarre, e peregrine,
benché un poco ricercate e non comuni, donan pure varietà,
novità, e bellezza al discorso. Si serve a tal fine del paragone del
Discobolo dello scultore d'Eleuteri, facendo osservare che l'at-
titudine piacente e forzata di quella meravigliosa figura non
può non piacere, che a' poco intendenti, giacché l'invenzione
appunto nuova e difficile forma uno de' più singolari pregi di
quell'opera insigne: Quid tam distortum, et elaboratum (sono
le sue parole), quam est ille Discobolos Myronis? Si quis tamen,
ut parum rectum improbet opus, nonne ab intellectu artis ab-
fuerit? In qua vel praecipue laudabilis est illa ipsa novitas, ac
difficultas. Chi legge il passo di Quintiliano, e osserva al tempo
stesso l'atleta Esquilino librarsi tutto sul destro piede, e abban-
donando la testa e la vita in avanti dare il maggior impeto al di-
sco con tutta la tratta del braccio destro, che rimane indietro
steso e forzato, e non può far a meno di ravvisare fralle parole
dell'uno, e la situazione dell'altro tanta analogia, quanta basta
a credere con probabilità, che sia la figura del Discobolo, che
abbiamo d'innanzi agli occhi, quella appunto, che si rammenta
nella istituzione Oratoria. Se però con qualche fondamento sup-
poniamo questo Discobolo, invenzione di Mirone, restano an-
cora delle difficoltà per crederlo originale. Anche per questa
parte la considerazione della scultura e le notizie lasciateci dagli
antichi potranno somministrare de' lumi. La disuguaglianza de'
piedi della statua, nella quale il sinistro, benché quasi sospeso
in aria è sensibilmente maggiore del destro, che preme il terreno
è una scorrezione che salta agli occhi; e se non decide affatto
che questa statua sia soltanto una bella copia dell'opera di Mi-
rone (come vorrebbe, che si giudicasse quel celebre pittore
[A.R. Mengs], che non ha mancato di animo per censurare la
maggior parte delle Greche statue che conosciamo)² pure dee
essere di qualche peso, quando si unisca ad un'altra riflessione
che conviene fare a questo riguardo. [Aggiungasi, che i Piedi
appunto, e la Gamba, che rimane, non appariscono lavorati con
quella finitezza, ed eleganza delle parti superiori della figura;
ma sembrano alquanto trascurati, e negletti. Si unisca inoltre
tuttociò ad un'altra riflessione, che conviene fare: in Cancellie-
ri.] Ella è che Mirone amò lavorare in bronzo la maggior parte
delle opere sue, e benché statue anche di marmo, fatte da Mi-
rone mentovi Plinio, e Pausania di legno, la sua riputazione fu
stabilita da' lavori in bronzo, fra quali appunto annovera Plinio
il Discobolo, benché non ripeta particolarmente che fosse di
metallo. Ora se il Discobolo di Mirone era di bronzo, si questa
statua, come il frammento capitolino, ristaurato per gladiatore
debbono riputarsi due Greche stimabili copie di quel capo d'o-
pera, e questa particolarmente valutarsi, come quella che per la
sua integrità e bellezza ci fa desiderare appena l'originale.

Ma ho già trattenuto troppo lungo tempo l'Eminenza
V(ost)ra su quel che riguarda l'arte della figura, e la sola sua na-
turale benignità, dimostratami in tante occasioni mi rende ab-
bastanza arditto per continuare il mio ragionare fissandomi a ciò
che riguarda l'erudizione, e il significato del soggetto.

Non ha voluto il Greco artefice, che il suo Discobolo fosse
una figura indeterminata, ha amato renderla interessante anco-
ra per l'argomento, e perché non rimanesse ignota la sua inten-
zione, l'ha abbastanza espressa, secondo la fedevole semplicità,

e nettezza del simboleggiar degli antichi nelle due corna appena
spuntanti che coronano la fronte dell'atleta Esquilino [poiché
sembra opinione troppo inverisimile il crederli due puntelli, at-
tesa la simmetria, ed il luogo della loro situazione: in Cancellie-
ri]. Ma ciò ch'era chiaro in que' tempi remoti, nei quali la Mito-
logia conteneva i monumenti della Storia civile e i fondamenti
della Religione è ora oscuro, e dubito, se col soccorso di qualche
notizia rimastaci potrà tornare a render chiaro il simbolo stra-
vagante del nostro Discobolo. [...]

Spero, che l'Em(inen)za V(ost)ra mi perdonerà una sì lunga
distrazione dalle gravi sue cure, in grazia di quel genio per le
belle Arti, e per la dotta antichità, ch'è uno de' molteplici orna-
menti del Suo spirito, e col quale seconda l'illuminata munifi-
cenza del Sovrano. Intanto baciandole la sacra Porpora sono
col più dovuto rispetto

Dell'Em(inen)za V(ost)ra li 24 Marzo 1781
Umilmo Divmo Obbmo Servitore
Giambatista Visconti

Nel Museo Pio-Clementino... tomo primo... In
Roma, MDCCLXXXII, p. 95, 6 (cfr. p. 23, nota a) affer-
ma ancora, nell'illustrare un'incisione antica (fig. 6):

Questa bella, ed erudita corniola posseduta dal Sig. Giacomo
Byres gentiluomo Scozzese [...] rappresenta la stessa figura di
Discobolo [...] La descrizione, che fa Quintiliano del Discobolo
di bronzo di Mirone [...] quadrano così bene all'azione di quel
simulacro, che lo credetti una copia antica di quel bronzo famo-
so, come lo significai in una mia lettera [...] La presente gemma
è una conferma della mia opinione, giacché lo stile antichissimo
dell'intaglio simile a quelli che diconsi Etruschi, prova questa
corniola assai di tempo anteriore alla detta statua, e perciò mol-
to antico ne doveva essere l'originale comune.

La lettera del 24 marzo 1781, forse proprio l'ori-
ginale, trascritta con pochissime varianti (ma il te-
sto autografo è stato adottato nella redazione pre-
cedente) dal Cancellieri, si conserva ancora nel-
l'Archivio di Stato di Roma: 113/1-67-6. Camerale
II. Antichità e Belle Arti. Fascicolo 142 [4^a busta].

La dissertazione è firmata «Giambatista Viscon-
ti», ma è stata scritta materialmente da Ennio Qui-
rino Visconti del quale si riconosce la grafia capric-
ciosa, fortemente personalizzata (figg. 1-2). Per
chiarire il problema dell'attribuzione della lettera
(e non ridurre la figura di Ennio Quirino a quella
di un semplice scrivano) è necessario ripercorrere
ancora l'ambiente nel quale essa fu redatta.³

La dissertazione epistolare fu comunicata da En-
nio Quirino Visconti nella primavera del 1781 nella
seduta di un'Accademia alla quale appartenevano,
a detta del Cancellieri, alcuni esponenti più presti-
giosi della società romana:

Gl'illustri Nomi de' virtuosi, e rispettabili Consoej, che com-
posero quest'unione, ne formano il maggior Flogio, essendovi
stati fra essi, oltre i Signori Canonico de la Barthe, ed Ennio
Quirino Visconti, l'Em.o Sig. Card. Bartolomeo Pacea, Mons.
Tesoriere Alessandro Lante, Mons. Domenico Coppola, Segre-
tario di Propaganda, ed i Signori Francesco Milizia, Nicola Spe-
daheri, e Vincenzo Monti, ai quali furono poscia aggiunti, o so-
stituiti altri cospicui Soggetti. Essi per ischerzo solevano

chiamare la loro Accademia, la Società Cioccolataria, perché s'incominciava la Sessione della Cioccolata. Ma gl'Invidiosi, che mai non mancano, li chiamavano, dal loro numero, gli Ottuncularj. Questa dolcissima Conversazione ebbe però corta vita, restando estinta quasi nella sua Culla.

Il testo aprì una discussione fervidissima che il Cancellieri annoterà dopo cinque lustri.

Ma i rapporti tra i due Visconti andavano, proprio in quei mesi del 1781, incrinandosi. L'ormai trentenne Ennio Quirino (era nato il 1° novembre 1751) non mostrava vocazione per la carriera ecclesiastica tanto desiderata per lui dal padre, che aveva ottenuto per il figlio amatissimo il titolo di cameriere d'onore e di secondo custode della Biblioteca Vaticana e due pensioni da Pio VI. Egli si era, anzi, innamorato di Teresa Doria. Giovan Battista, nel tentativo di ridurre Ennio Quirino alla ragione, gli fece ritirare privilegi e pensioni ecclesiastiche inducendolo, quasi per rivalsa, a rifugiarsi presso Sigismondo Chigi.

Maresciallo di S.R. Chiesa, Custode del conclave, questi era stato anche autore – seppure mai confesso – di un famoso e diffusissimo testo satirico per musica, *Il conclave dell'anno MDCCCLXXIV*, bruciato per mano del boia, prima dell'elezione di Pio VI, il 19 novembre 1774, in piazza Colonna.⁴ Sigismondo Chigi passava per principe amante delle Muse e delle buone Arti: fu certamente lieto di avere presso di sé Ennio Quirino, che ebbe come compagno di lavoro Carlo Fea, più giovane di due anni.

Il colpo per Giovan Battista fu grande, lo scandalo certo maggiore. Giovan Battista, di fronte alla irriducibilità del figlio, si ammalò gravemente nell'autunno del 1781. I dissidi con Ennio Quirino si placarono solo sul letto di morte del padre, che si spese il 2 settembre 1784. Pio VI, il 30 settembre 1784, restituiva le pensioni a Ennio Quirino e lo autorizzava al matrimonio con Teresa Doria, celebrato il 2 gennaio 1785.

Giovan Battista Visconti (era nato a Vernazza il 26 dicembre 1722) fu uomo di meriti non comuni, di interessi quanto mai vari. Il Cancellieri lo ricorda amico, fondatore dei Musei Vaticani:

l'immortale Winkelmann, [...] nel Febbrajo del 1768, prima della sua sventurata partenza per la Germania, lo destinò a supplire le sue veci, [...] successe al medesimo nell'impiego di Commissario delle Antichità a di 30 Giugno nel 1768, che poi lo rese tanto benemerito delle belle Arti [...] I preziosi Monumenti [dei Musei Vaticani], che si acquistarono per questa singolar Collezione, furono fino al 1784 scelti tutti, e contrattati con tanta esattezza, con tanta attività, e con tanto impegno da Visconti, che questo suo pensiero fu l'unica sua cura, ed applicazione [...] Tanto il Sommo Pontefice Clemente XIV, quanto Pio VI, offerirono a Visconti delle ragguardevoli distinzioni; ma egli non implorò la Pontificia beneficenza, che per la sua Famiglia. Fu perciò Ennio Quirino dalla S.M. di Pio VI dichiarato suo Ca-

meriere d'onore; e poi secondo Custode della Biblioteca Vaticana: ed avrebbe avuto maggiori avanzamenti, se avesse voluto seguitare la carriera Ecclesiastica [...] Più di ogni virtù, fu singolare il suo disinteresse, ed illibatezza [...] Fu sempre tranquillo, e può dirsi quasi sempre gioviale, e ridente; godeva di rallegrare la brigata con detti arguti, e faceti; ma lontani dall'equivoco, dalla sconcezza, e dalla maldicezza [...] Procurò di far bene, a quanti poté, e non fu lontano dal farlo anche a quelli, che avevano forse procurato di recargli danno. Fu sensibile all'Amicizia. Io stesso potrei servirne di pruova. Egli me l'accordò fin dalla mia più fresca età. Io l'ho sempre coltivata, e valutata moltissimo, per la stima, che facevo, dell'auree sue qualità, e della vasta sua erudizione.

Nella biblioteca di Sigismondo Chigi la conversazione tra Ennio Quirino Visconti e Carlo Fea dovette interessare ancora la statua del discobolo.

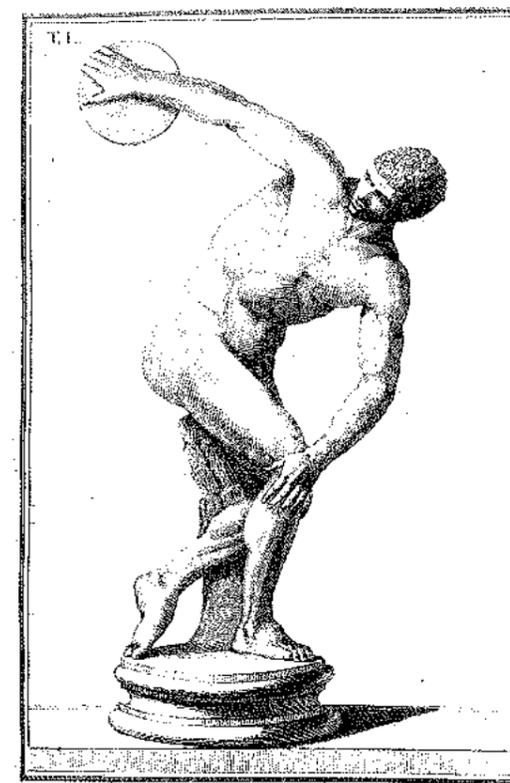
Carlo Fea, per primo, accostava alla figura un importante passo di Luciano («il quale esercitò la scultura [...] e vedeva i giuochi della Grecia»: *Philopseudes*, 18) che ne confermava l'identificazione; egli inoltre completava l'elenco delle copie, allora note, della figura. Queste osservazioni saranno ritrasferite nella sua edizione della *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winkelmann*, I-III, Roma 1783-1784, dove al volume II (1783) allega, per primo, una tavola (II) che riproduce la figura: da questa derivano tutte le altre (fig. 3).

Vol. I, 1783, p. 189:

Il sig. ab. Visconti nel Museo Pio Clementino T.I [...] ricava dal discobolo disotterrato ultimamente sull'Esquilino nella villa Palombara [...] una copia di quello famoso di Mirone, per l'attitudine forzata, che in essa rilevava Quintiliano.

Vol. II, 1783, p. 211 sgg.:

una copia in marmo [...] è stata trovata ultimamente negli scavi della villa Palombara sull'Esquilino. Più opportunamente occorre qui parlarne, si per provare, che il Discobolo di Mirone stava realmente nella mossa, e atteggiamento della statua in marmo, come anche per far costare ad evidenza, che questa non è che una copia di quello. Premettasi però, che la detta statua è tutta antica col disco, e non ha restauro, se non che in un pezzo della gamba destra da sotto il ginocchio fino alla giuntura del piede. Per la prima parte noi abbiamo Luciano, il quale ce lo descrive in maniera così precisa da non potersene dubitare [...] Si veda la figura, che ne diamo in fine di questo Tomo Tav. II quanto bene confronti [...] Per provar quindi, che la statua in marmo non sia che una copia, si possono recare non pochi argomenti [...] che non lasciano luogo a questione [...] In bronzo era l'originale, e la statua in marmo altro non sarà, che una copia [...] essa ha qualche parte difettosa, o non finita, come il piede sinistro, il ginocchio destro, e parte del collo; [...] un lungo puntello dello stesso marmo attaccato alla coscia destra le reggeva, quando fu scavata, il braccio steso in alto [...] Il torso della statua nel museo Capitolino [...] restaurato per un gladiator caduto [...] è copia dello stesso Discobolo [...] un altro torso restaurato in altra maniera [Diomede...] e passato ora in Inghilterra [...] una terza copia [...] più riconoscibile, della galleria Granducale a Firenze [...] fanno ben conoscere, quanta fosse la stima, che gli antichi facevano dell'originale.



3. Incisione del discobolo da Villa Palombara. Da C. Fea, *Storia delle arti del disegno... di Giovanni Winkelmann*, II, 1783

4. Incisione del discobolo da Villa Palombara. Da G.A. Guattani, *Monumenti Antichi Inediti*, I, 1784

Sulla fronte della figura si vedono due punti sollevati, indicati pure nella stampa in rame, che vogliono due punti regolatori, lasciati forse per inavvertenza dall'artista.

In Cancellieri, p. 28:

Io stesso [...] Avv. ha favorito di avvertirmi, che esiste un'altra Statua consimile del Discobolo, oltre le già riferite, in una Nicchia al muro, sotto il Casino della Villa Panfili.

Carlo Fea insisterà a dichiarare i propri meriti per quanto concerne il suo contributo al riconoscimento della copia del discobolo. In *Opere di A. Raffaello Mengs su le belle arti*, pubblicate dal Cavaliere Giuseppe Niccola D'Azara, corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea, I, Roma 1787, p. 123, afferma:

Mirone [...] e [...] il suo Discobolo [...] di cui abbiamo dimostrato noi, e non altri che non vi ha la minima parte, come si è spacciato con mentita sfacciatissima in uno scempiato complesso di falsità, d'imposture e di sognati plagi, essere una copia la statua posseduta dal sig. marchese Massimi alle Colonne.

A chi si rivolgeva con tanta asprezza? È possibile (seppure indirettamente) pensare allo stesso Ennio Quirino Visconti? Il sodalizio si era interrotto?

Nel febbraio 1784 la figura era disegnata e poi incisa per essere pubblicata da G.A. Guattani, *Monumenti Antichi Inediti*, I, Roma 1784, p. IX sgg., tav. I (il rame sarebbe stato riutilizzato dal Cancellieri, una volta erasa la segnatura della tavola e la data, per l'opuscolo del 1806) (fig. 4), che ben poco aggiungeva sul piano critico.

Ennio Quirino Visconti non fu generoso con la memoria di suo padre, che in quel figlio aveva riposto tante speranze. Pubblicando, nel 1784, il II volume del *Museo Pio-Clementino*, a p. v, afferma:

Il fu Ab. Giambattista Visconti mio padre, la cui memoria sarà sempre negli annali delle belle arti preziosa per zelo, per l'intelligenza, e pel disinteresse co' quali ha servito due Pontefici nella grande impresa della collezione che ora pubblichiamo, era già dalle fatiche, e dalle indisposizioni piucchè dall'età cotanto abbattuto, che quando s'incominciò l'edizione de' monumenti Vaticani non era in istato di contribuire alla esposizione altro quasi che il nome. Io che v'impiegai fin d'allora le mie occupazioni, continuo nello stesso assunto, e col metodo stesso: onde per questa parte l'opera non comparirà di più mani.

E liquida la memoria di lui ancora più rapidamente nel *Museo Pio-Clementino*, III, Roma 1790, p. 34, nota d, quando, a proposito della copia di Villa Palombara, afferma:

È stata edita nelle Notizie di Antichità dell'anno 1784 [G.A. Guattani] e un'altra volta nell'Edizione Romana di Winckelmann tomo II, tav. II. Il ch. Sig. Avvocato Fea dimostra ivi (tom. II, pag. 211 e segg., e tom. I, pag. 189) ad evidenza, che quella statua è copia del Discobolo di Mirone con un luogo veramente classico di Luciano, opinione già dapprima da me pro-

posta e fondata sul passo di Quintiliano. Ivi il lodato annotatore enumera le altre repliche dello stesso simulacro, e riporta cioè che io vi ho osservato nel primo volume di quest'opera. Si difonde poi ancora a difendere la verità della mossa di quel Discobolo, insistendo principalmente sul pregio in che l'ebbero gli antichi, spettatori quotidiani di simile esercizio. Ora mi sono avvenuto in un luogo di Stazio, ove descrive la contesa del disco, ed è nel VI della sua Tebaide, v. 646 e segg., il qual luogo forma una prova incontrastabile della verità, e della giustezza di quel movimento. Il Discobolo di Mirone piega le ginocchia ed inchina tutta la persona, stende ed arretra il braccio destro col disco, e l'erge ben oltre il capo, che per avervi l'occhio fisso, tien rivolto indietro. Tutte queste circostanze dell'atto de' Discoboli nello scagliar la ruzzola, son tutte rilevate da Stazio nelle diverse mosse de' suoi giuocatori [...] Che più? nella descrizione de' Discoboli della Tebaide non è omessa nemmeno la situazione del disco nel punto che sta per scagliarsi con una estremità cioè dell'orlo nella destra dell'atleta, e coll'altra appoggiata a quella parte del braccio, che si dice propriamente ulna, come nella statua de' Massimi [...] Mi son diffuso alquanto più del consueto su questo confronto, sedotto dal vedere quanta luce la statua de' Massimi rechi a tutto quel luogo della Tebaide, e come meravigliosamente da quel tratto di poesia venga illustrata la postura del Discobolo di Mirone.

A parte il fatto che egli si attribuisce il testo del I volume per intero, senza menzionare il padre e tanto meno la lettera firmata da lui, è singolare la sua insistenza su spunti di interesse filologico, piuttosto che formale, e la citazione di Carlo Fea – anch'egli attento commentatore della scoperta – con il quale lo legava l'impegno presso Sigismondo Chigi.

Ma pure, col tempo, non riuscirà a cancellare del tutto la memoria paterna; e il 27 ottobre 1817 scriverà a Giuseppe Molini, libraio, che gli proponeva una seconda edizione del *Museo Pio-Clementino*:

Il primo tomo è quello che dà da fare più che gli altri, avendolo scritto e ancora assai giovane e vivente mio padre, di cui non potevo alle volte fare a meno di secondare le idee.

Ma, poco prima della morte (7 febbraio 1818), nel dettare un proprio cenno autobiografico afferma:

Ennio Quirino Visconti contribuì nella sua prima giovinezza alla formazione del Museo Vaticano, sotto Clemente XIV e Pio VI. Questo pontefice voleva introdurlo nella carriera degli onori ecclesiastici ch'egli non volle percorrere. Nel 1782 pubblicò, sotto il nome di suo padre, il primo tomo del Museo Pio-Clementino, che dopo la morte di lui continuò sotto il suo proprio nome sino al settimo tomo stampato nel 1808.

Francesco Cancellieri non era, per carattere, un leone; era stato a Parigi tra il dicembre del 1804 e l'aprile del 1805, proprio quando la fortuna di Ennio Quirino Visconti raggiungeva il culmine (nel 1804 era stato chiamato anche nell'Accademia delle Iscrizioni e Belle Lettere). Mai si sarebbe azzardato a contraddire un concittadino più fortunato al quale attribuisce, in sostanza, anche la stesura del I volume del *Museo Pio-Clementino*:



Discobolo in atto di lanciare il disco, copia antica in marmo d'un bronzo celebre di Mirone, trovata sull'Esquilino nella Villa Palombara ed esistente nel Palazzo de' Marchesi Massimi. L. suo C. v. M. Sig. Ulrico Gustavo de' Franke, Segretario di Stato di S. M. il Re di Prussia, Direttore Gen. delle Poste per le lettere del Regno, e Commend. del suo Real Ordine della Stella Polare. Firenze, B. N. D.

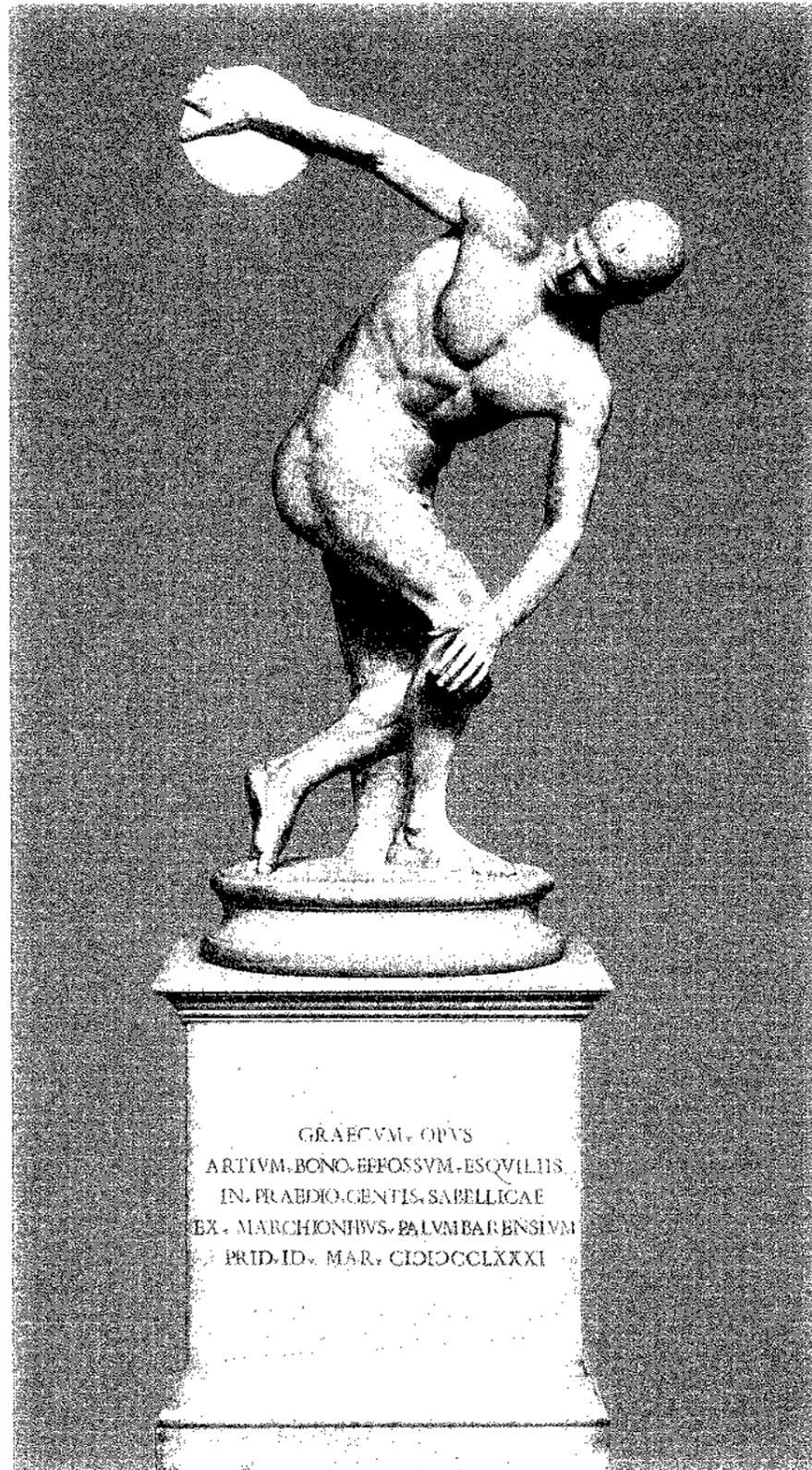
5. Incisione del discobolo da Villa Palombara. Da F. Piranesi, *Statue antiche*, 1791



6. Disegno di una gemma con un discobolo. Da *Il Museo Pio-Clementino*, 1, 1782

7. Disegno di una gemma con un discobolo. Londra, British Museum. Da H.A. Smith, *Catalogue...*, 1892

8. Il discobolo da Villa Palombara sulla base con iscrizione (foto Archivio Istituto Germanico)



Il Tomo del Museo Pio-Clementino, fu pubblicato nel 1782 col suo [G.B.] nome, benché quasi interamente scritto da Fausto Quirino suo Figlio, che proseguì gli altri Toni.

Pure l'insistenza e la precisione della sua dissertazione restituiscono a Giovan Battista il merito dell'identificazione.⁵

Come spiegare allora la grafia di Ennio Quirino e la sola firma di Giovan Battista Visconti nella lettera conservata nell'Archivio di Stato di Roma?⁶

Probabilmente la dissertazione epistolare nacque in casa Visconti come risultato delle discussioni tra padre e figlio che seguirono la scoperta del 14 marzo 1781; il testo era completo prima del 24 marzo 1781. Fu copiato dal figlio e sottoscritto dal padre che desiderava ardentemente introdurre Ennio Quirino nella cultura antiquaria romana, giovandosi delle sue conoscenze e dei suoi titoli.

Fu probabilmente opera di collaborazione tra i due: redatta con metodo critico non comune che anticipa tante ricerche più recenti. E se, forse, l'erudizione è di Ennio Quirino, la sensibilità formale, vigile, è forse più di Giovan Battista.

Carlo Fea, indipendentemente, riconosceva, più tardi, l'importanza di un fondamentale passo di Luciano e completava l'elenco delle copie allora note (elenco arricchito successivamente da Ennio Quirino Visconti: in base a nuove scoperte).

Il riconoscimento come Perseo della statua, per le due piccole sporgenze poco sopra la fronte (punti di riferimento lasciati dal copista), ha portato fuori strada i Visconti; pure il confronto minuzioso

1 Da ultimi: F. Zevi, in *Enc. Arte Antica*, VII, 1966, s.v. (E.Q. Visconti); F. Haskell-N. Penny, *Taste and the Antique*, New Haven-London 1981, p. 199, n. 32 (G.B., E.Q. Visconti e C. Fea); A. Conti, in *Storia dell'arte italiana*, III, 3, [10], Torino 1981, p. 57 sgg. (C. Fea); C.A. Picon, *Bartolomeo Cavaceppi*, London 1983, p. 23, nota 1 (C. Fea e G.B. Visconti). L'equivoco è antico, cfr.: F.G. Welcker, *Alte Denkmäler*, I, Göttingen 1849, pp. 417-418, 419, nota 3.

2 Sui giudizi di A.R. Mengs su alcune statue antiche (che egli suddivide in tre classi, per importanza): *Opere di A. Raffaele Mengs su le belle arti*, pubblicate dal Cavaliere Giuseppe Niccola D'Azara, corrette ed aumentate dall'avvocato Carlo Fea, I, Roma 1787, pp. XLIII sgg., 77 sgg., 143 sgg.

3 Sulla famiglia Visconti: G. Sforza, *Ennio Quirino Visconti e la sua famiglia*, in *Atti Soc. Ligure di Storia Patria*, I, Genova 1923; su Ennio Quirino: S. Ferri, *Elogio degli aspetti positivi di E.Q. Visconti*, in *La Critica d'Arte*, II, VII, 1937, p. 226 sgg.; P. Treves, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, Milano-Napoli 1962, p. 3 sgg. Sui Musei Vaticani: C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani al tempo di Pio VI*, in *Rend. Pont. Acc.*, XLIX, 1976-1977, p. 193 sgg.

4 Su Sigismondo Chigi: A. Fiori, in *Diz. Biogr.* 24, 1980, p. 755 sgg., s.v. Accusato dal card. Filippo Carandini (amante della seconda moglie di lui) di veneficio, nel 1791 fu privato del titolo di maresciallo e costretto all'esilio. Morì a Padova il 23

so con una gemma incisa è sorprendente per intelligenza critica.

Solo nel 1859 (e la prima edizione è del 1888) il British Museum acquista un nicolo con la figura del discobolo e un'iscrizione che permette di identificare nella scultura Hyakinthos (l'eroe prediletto di Apollo, che doveva perire ad opera del dio; o del suo stesso disco, spostato dalla traiettoria dalla gelosia di Zephyros e Boreas) (fig. 7).⁷

La copia di Villa Palombara dovette essere restaurata ben presto (prima del 1783) da Giuseppe Angelini (1735-1811) che, educatosi presso Cavaceppi, è ricordato per aver scolpito nel 1781, in competizione con Antonio Canova, una piccola Minerva di marmo ispirata a una statuetta trovata fuori Porta Maggiore (il Canova vinse il concorso con un suo Apollo che si incorona, ispirato a quello di Mengs nel Parnaso della Villa Albani: ambedue le sculture furono acquistate dal senatore Rezzonico).⁸

Il discobolo fu posto su una base moderna, fornita di iscrizione: che inizia contraddicendo il riconoscimento, nella scultura, di una copia di età romana. *Graecum opus* è detto il discobolo, a maggior gloria dei proprietari (fig. 8).

Nel 1791 Francesco Piranesi (*Statue antiche*, tomo XVIII, tav. 35) incideva una nuova figura, più sontuosa, disegnata da Lodovico Corazzari, che dipende da quella presentata dal Guattani, in particolare per quanto concerne il trattamento della testa (fig. 5).

maggio 1793. Cfr. anche A. Giuliano, *Antonio Pazzaglia, incisore genovese*, in *Puragone-Arte*, XXI, 241, 1970, p. 51 sgg.

5 Sul Cancellieri: M. Praz, *Elogio di Francesco Cancellieri*, in *Bellezza e Bizzarria*, Milano 1960, p. 177 sgg.; A. Petrucci, in *Diz. Biogr.* 17, 1974, p. 736 sgg., s.v.

6 Sulla grafia di Ennio Quirino Visconti, cfr.: *Opere Varie italiane e francesi*, di Ennio Quirino Visconti, raccolte e pubblicate per cura del dottor Giovanni Labus, II, Milano 1829, p. 114, n. 4, tav. VI. La lettera a Giuseppe Molini del 27 ottobre 1817 è a p. 503 sgg. Il cenno autobiografico è a p. 507 sgg. Il coro degli elogi che caratterizza il giudizio su Ennio Quirino Visconti è contraddetto solo in una lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Giordani dell'8 agosto 1817.

7 Sulla gemma di Londra: *A Catalogue of engraved Gems in the British Museum*, London 1888, p. 106, n. 742, tav. G; H.A. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the... British Museum*, I, London 1892, p. 91, fig. 5; H.B. Walters, *Catalogue of the engraved Gems and Cameos Greek Etruscan and Roman in the British Museum*, London 1926, p. 198, n. 1865 (dove si suggerisce che in posa di discobolo Hyakinthos sia rappresentato in: Phil., *Im.*, I, 24); G. Lippold, in *Pauly-Wissowa*, XVI, 1, 1933, c. 1125 sg., 13.

8 Su Giuseppe Angelini: M. Pepe, in *Diz. Biogr.* 3, 1961, p. 214 sg., s.v. Meglio: G. Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne*, Paris 1964, *passim* e pp. 55, 69.

Il Maestro del Sancta Sanctorum

UNA delle pochissime notizie sicure sul grande e ancora misterioso Cimabue riguarda la sua presenza a Roma nel 1272. Ma, nonostante che lo Strzygowski abbia dedicato un libro intero a *Cimabue und Rom*,¹ si continua a guardare la pittura romana del secondo Duecento quasi senza tener conto di questa presenza.² E la cosa appare incredibile, data la statura del pittore e il seguito che ha avuto la sua arte. Un'indagine sui possibili riflessi cimabueschi nella pittura romana presenta tanto maggiore interesse in quanto quel 1272 è una data molto alta, alla quale è difficile dare un significato se la mettiamo a confronto con le pochissime opere di Cimabue e al quasi niente che sappiamo su di esse.

Quando, nel corso del convegno *Roma anno 1300* tenutosi a Roma nel 1980, il Wollesen mostrò una serie di diapositive (tra le quali si potevano vedere alcuni bei particolari) della decorazione ad affresco dell'Oratorio del Sancta Sanctorum,³ mi resi conto per la prima volta delle ragioni che avevano indotto il Longhi a rilevarne «l'aspetto tutto cimabuesco».⁴ L'Oratorio del Sancta Sanctorum, presso il Laterano, fu fatto ricostruire nella forma attuale e decorare da papa Niccolò III, che vi compare ritratto come committente; i lavori si datano, perciò, agli anni del suo pontificato, che va dal 1277 al 1280,⁵ in prossimità cronologica, dunque, con la data del soggiorno romano di Cimabue.

Gli affreschi sulle pareti si presentano, oggi, in uno stato di pressoché totale ridipintura. Restano, tuttavia, alcune zone che lasciano trasparire ancora distintamente il loro aspetto duecentesco, come la testa di Niccolò III nell'affresco della *Dedicazione*, alcuni angeli volanti nei registri più alti, la *Crocifissione di San Pietro*, la *Decapitazione di San Paolo* e alcuni particolari decorativi con i vasi da cui germogliano volute vegetali. In queste zone, il ridipintore sembra essersi limitato a ripassare la pittura originale, permettendoci di decifrarne molti aspetti caratterizzanti.

Si tratta di figurazioni pervase di incisività e di mordente, innervate da tensioni che traspaiono in certe fisionomie adunche (figg. 13, 15, 20), negli sguardi vivi, in quegli scavi agli angoli della bocca serrata simili alle trapanature di una scultura marmorea (figg. 5, 23), in certe mani le cui dita si fau-

no come artigli (fig. 5). Ma talvolta la pittura è allentata e quasi pacificata nella rotondità eccessiva del mento e della mascella di certe figure, o nel ripetersi delle mani distese ad arco, in un modo un po' uniforme e meccanico. Sono, questi ultimi, aspetti in linea con le abitudini figurative più tipicamente romane; mentre le tensioni di cui parlavamo sono effettivamente segni e impronte parlanti del linguaggio di Cimabue. In questa prospettiva cimabuesca, si chiariscono anche altri aspetti degli affreschi del Sancta Sanctorum, come, nella *Crocifissione di San Pietro*, la raffigurazione di monumenti romani: sembra di esser ormai in vista della celebre «veduta» di Roma nella crociera della Basilica Superiore di Assisi.⁶

Ma quale momento di Cimabue rispecchiano gli affreschi del Sancta Sanctorum? Certo, non il Cimabue di Assisi e della *Madonna di Santa Trinita*; avremmo, altrimenti, composizioni molto più agitate e fitte di personaggi. In confronto alla folla che si accalca sulla sinistra della *Crocifissione di San Pietro*, ad Assisi, abbiamo qui solo pochi astanti. L'idea delle due figure che spuntano da dietro le rocce nella *Decapitazione di San Paolo* acquistata, ad Assisi, una stupenda risonanza iterativa e almeno tre grappoli di soldati armati spuntano da dietro gli scogli del paesaggio, che è diventato un'impressionante formazione rocciosa.

Molti aspetti particolari alludono chiaramente a un Cimabue come a metà strada fra il *Crocifisso* di Arezzo e quello di Santa Croce. Così, il lungo tratto scuro che evidenzia la depressione della guancia in alcune figure dall'espressione aggrondata (fig. 11) negli affreschi del Sancta Sanctorum richiama da vicino la profonda «unghiata» giuntesca che scende dagli occhi lungo le guance nei volti della *Madonna* (fig. 4) e del *San Giovanni* (fig. 1) nelle tabelle della Croce di Arezzo, quasi inesistente a Santa Croce, dove i tratti del volto si sono addolciti e l'incarnato si è fatto più trasparente (fig. 3). Il vistoso zigzagare dello scollo della tunica del *San Giovanni dolente* di Arezzo (fig. 1), molto attutito nel *Crocifisso* di Santa Croce, è in sintonia con lo *zacken-Stil* di molti passaggi degli affreschi del Sancta Sanctorum. Non è solo per questo motivo che il *San Giovanni* di Arezzo si presta bene a un



1. Cimabue, *Crocifisso* (part. del San Giovanni). Arezzo, San Domenico



2. Maestro del Sancta Sanctorum, *Angelo* (part.). Roma, Oratorio del Sancta Sanctorum

3. Cimabue, *Crocifisso* (part. del San Giovanni). Firenze, Museo di Santa Croce



4. Cimabue, *Crocifisso* (part. della Madonna). Arezzo, San Domenico



5. Maestro del Sancta Sanctorum, *Crocifissione di San Pietro* (part.). Roma, Oratorio del Sancta Sanctorum



6. Maestro del
Sancta Sanctorum,
Angelo (mosaico).
Roma, Oratorio del
Sancta Sanctorum

7. Maestro del
Sancta Sanctorum,
Angelo (affresco).
Roma, Oratorio del
Sancta Sanctorum



8. Maestro del
Sancta Sanctorum,
Angelo (affresco).
Roma, Oratorio del
Sancta Sanctorum

9. Maestro del
Sancta Sanctorum,
Angelo (mosaico).
Roma, Oratorio del
Sancta Sanctorum



confronto con qualcuno degli angeli dell'oratorio lateranense (fig. 2): anche la potente struttura del volto, il collo corto e taurino si richiamano in maniera impressionante; così come il modo di indicare i capelli a grossi fili che si assottigliano verso le estremità e si dispongono in matasse lanose.⁷

La Madonna dolente di Arezzo trova riscontri nel Sancta Sanctorum, in particolare nel gruppo di donne che assistono piangendo alla *Crocifissione di San Pietro* (figg. 4-5), perfino per la maniera in cui il velo si dispone sul capo, con pieghe che si irradiano dalla zona dell'orecchio e salgono diritte e divergenti verso la sommità della testa. Nella Madonna del *Crocifisso* di Santa Croce, invece, tutto tende ad assecondare la rotondità della testa. Si vede in essa, tuttavia, qualcosa che non era ancora ad Arezzo e che si riscontra già negli affreschi del Sancta Sanctorum; alludo a quella sensibile ondulazione del bordo del velo, che nella Madonna di Santa Croce è sottolineata dal filo d'oro (tanto ammirato da Duccio!), ma che movimentata anche, e fa vibrare, il bordo della grande manica della tunica di San Giovanni, come fa vibrare – certo più meccanicamente – il bordo della manica dell'angelo del Sancta Sanctorum che stavamo guardando poco fa (figg. 1-2). È una soluzione che ricorre spesso in questi affreschi e che contribuisce, con le altre considerazioni che facevamo, a situarli in rapporto con una situazione cimabuesca che, superato l'aspro giuntismo del *Crocifisso* di Arezzo, tende già alle soluzioni più moderne di quello di Santa Croce. Gli affreschi del Sancta Sanctorum, a parte la loro intrinseca importanza, ci forniscono dunque numerosi indizi su come si doveva presentare la pittura di Cimabue nel momento del suo soggiorno romano, documentato nel 1272.

Ma cosa rappresentano questi affreschi nel panorama della pittura romana del secondo Duecento? E, innanzitutto, fino a che punto sono un *unicum*? A me pare che non lo siano affatto e, intanto, sono convinto che vadano considerati contestualmente alla decorazione musiva dello stesso Sancta Sanctorum. Capisco che, da un punto di vista archeologico, sia corretto considerare separatamente le due decorazioni. Ma, quando si passa a osservarne le caratteristiche figurative, questa separazione non ha più molta ragion d'essere. La diversità che li ha fatti sempre considerare separatamente è dovuta innanzitutto alla differente tecnica e in secondo luogo allo stato di ridipintura degli affreschi. Ma, se appena ci si sforza di superare questa diversità, si cominciano subito ad apprezzare le affinità di stile.⁸

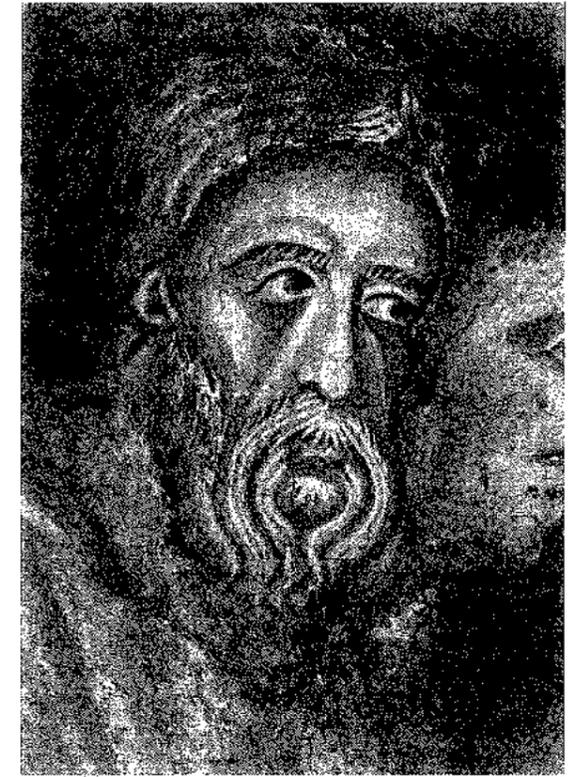
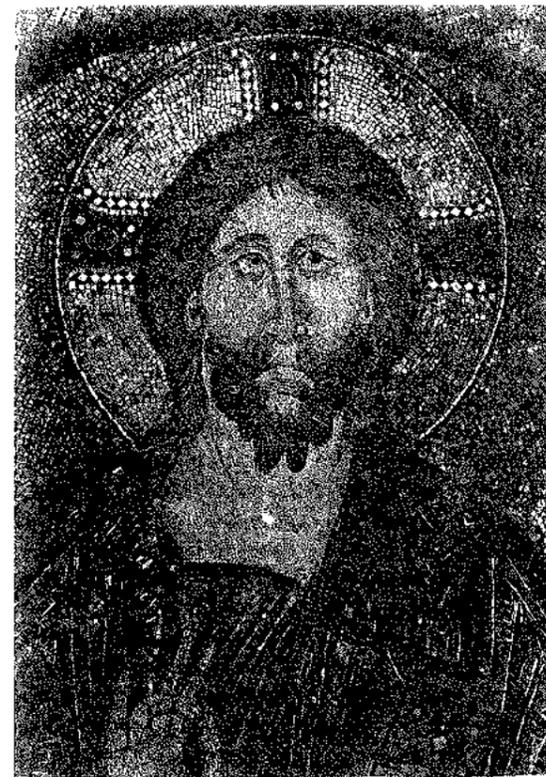
Direi che il punto di maggiore convergenza è negli angeli (figg. 6-9); nel modo come sono immagi-

nati, sempre volanti in diagonale, con le stupende, potenti ali dalle penne lunghissime a colori forti: un primo ordine di penne – quelle attaccate sulle spalle delle ali – che si staccano scurissime, come in controluce, sulle penne mediane, che sono le più chiare. Quanto siano vicine ai modi cimabueschi queste soluzioni, particolarmente vistose nei simboli degli evangelisti nella volta, ognuno può controllarlo guardando gli angeli della *Madonna* del Louvre e considerando, per contrasto, le ali da uccelli ancora implumi, o semplicemente iridescenti, o con le penne disegnate come in uno smalto *cloisonné* che si vedevano prima di Cimabue.

Le vesti avvolgono i corpi degli angeli – sia negli affreschi sia nel mosaico (figg. 6-9) – in grandiose matasse di pieghe, che stringono le gambe sotto il ginocchio come entro delle fasce; oppure si agitano nell'aria in svolazzi a forma di paracadute, entro i quali i bordi si iscrivono articolandosi a zigzag in modo incredibilmente simile negli affreschi come nel mosaico. Probabilmente, l'effetto di stoffa setosa a cui alludono le vesti degli angeli nel mosaico ci dà un'idea dell'aspetto prezioso e della trasparenza pittorica che dovevano caratterizzare le vesti degli angeli ad affresco, prima che fossero ridipinti; certo che nel mosaico è, anche questa, una caratteristica che richiama alla mente la pittura di Cimabue.

Per giustificare, nel mosaico, la singolare mezza figura del Redentore benedicente, che, col suo volto smunto e immusonito, non ha riscontri nella tradizione figurativa romana, è necessario ricorrere a certe parti degli affreschi sottostanti, come la figura del vecchio aggrondato e dagli occhi calanti che assiste al *Martirio di Santo Stefano* (figg. 10-11). Si tratta di un genere di espressività accentuata e quasi eccessiva, di cui non si trovano precedenti nella pittura romana.

Lo stesso senso di estraneità rispetto alla tradizione pittorica romana si prova di fronte a un dipinto su tavola appartenente a un'altra chiesa dell'Urbe: la *Madonna col Bambino* di San Cosma e Damiano (fig. 14). Lo faceva presente già il Wilpert, sia per la forma del trono sia per la caratterizzazione dei volti: «Die Gesichte, namentlich das der Madonna mit dem zu kleinen Mund, der langen, stark gebogene Nase und der nur wenig geöffneten Augen haben etwas Fremdartiges für Rom».⁹ E non è un caso che, a proposito di questa tavola, citasse il nome di Cimabue. Il Garrison allude a influenze toscane¹⁰ e il Matthiae insiste molto sugli aspetti toscani di questo dipinto, sia nel tipo, sia nello schema, sia nell'esecuzione; e dice che «nel quadro degli scambi tra la Toscana e Roma è questo un documento significativo, da collo-



10. Maestro del Sancta Sanctorum, *Redentore benedicente* (part.). Roma, Oratorio del Sancta Sanctorum

11. Maestro del Sancta Sanctorum, *Lapidazione di Santo Stefano* (part.). Roma, Oratorio del Sancta Sanctorum

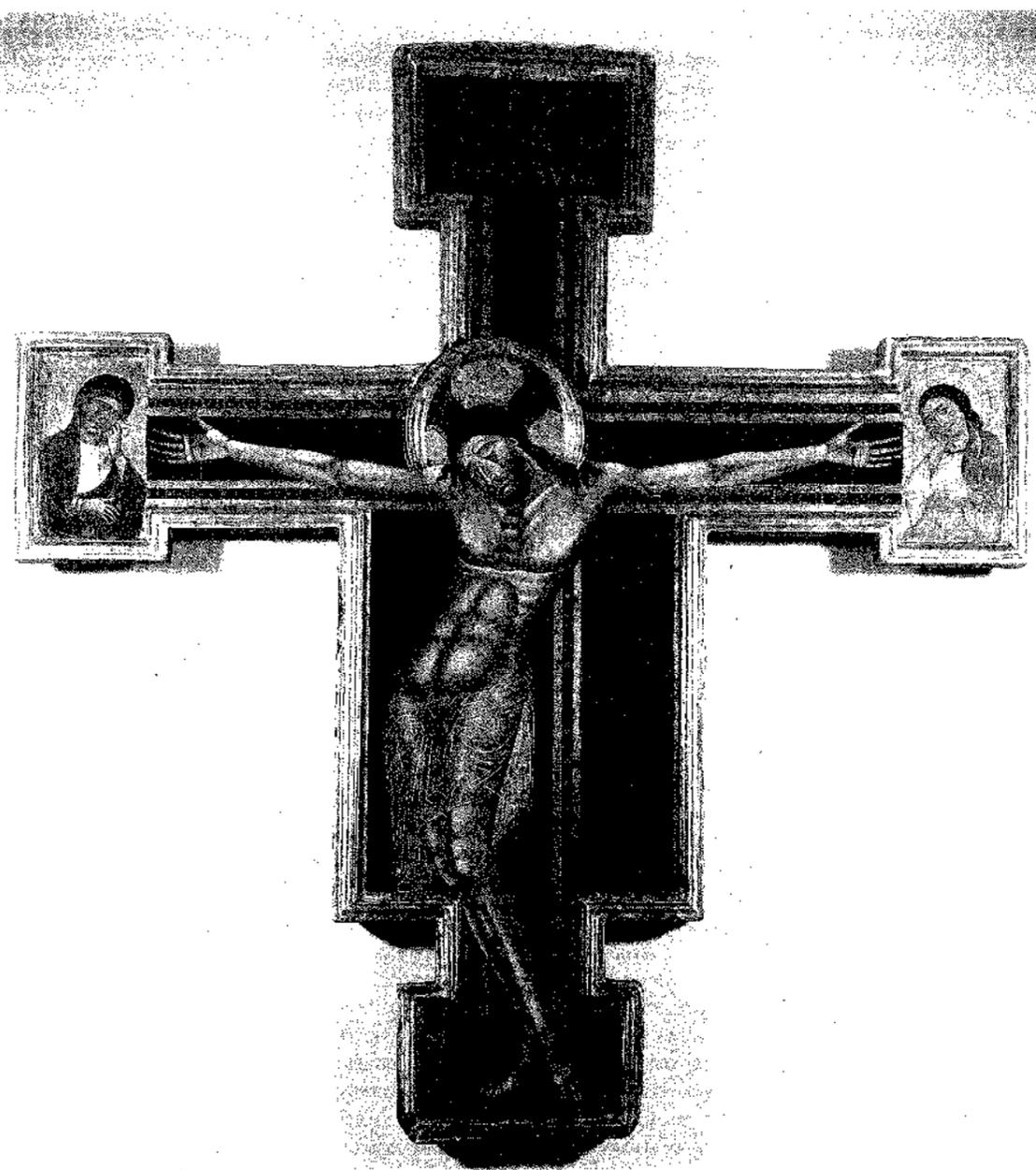
12. Maestro del Sancta Sanctorum (?), *Crocifisso* (part.). Baltimora, Walters Art Gallery



13. Maestro del Sancta Sanctorum, *Crocifissione di San Pietro* (part.). Roma, Oratorio del Sancta Sanctorum

14. Maestro del Sancta Sanctorum, *Madonna col Bambino*. Roma, SS. Cosma e Damiano

15. Maestro del Sancta Sanctorum, *Decapitazione di San Paolo* (part.). Roma, Oratorio del Sancta Sanctorum



16. Maestro del Sancta Sanctorum (?), *Crocifisso*. Baltimora, Walters Art Gallery



17. Maestro del Sancta Sanctorum (?), *Cena in casa di Levi* (part.). Roma, Tempio di Romolo (SS. Cosma e Damiano)



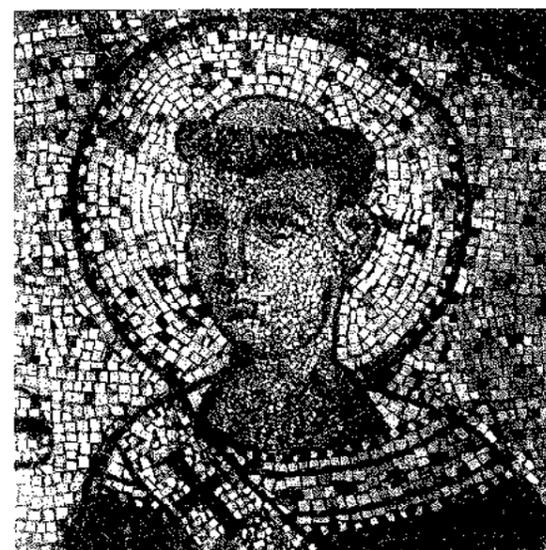
18. Maestro del Sancta Sanctorum (?), *Le Marie al sepolcro*. Roma, Tempio di Romolo (SS. Cosma e Damiano)

care negli ultimi decenni del Duecento». ¹¹ Le stesse parole usate da Wilpert per la tavola di San Cosma e Damiano si addicono bene ad alcune figure dei mosaici e degli affreschi del Sancta Sanctorum, che si potrebbero citare a confronto con essa: «i volti [...] con la bocca piccola, il naso lungo e fortemente arcuato e gli occhi poco aperti hanno qualcosa di estraneo per Roma». È la stessa estraneità di cui si parlava per il Redentore a mosaico (fig. 10); la stessa estraneità che si coglie nei due soldati con l'aureola (Processo e Martiniano?) ¹² che assistono alla *Crocifissione di San Pietro* (fig. 13), il cui «stark gebogene Nase» diventa quasi caricaturale. Le medesime caratteristiche fisionomiche ed espressive conferiscono al personaggio che indica col dito alle spalle del boia nella *Decapitazione di San Paolo* (fig. 15) un aspetto aggrondato e adunco, prossimo alla *Madonna* di San Cosma e Damiano. A scrutare il volto della figura di armato sulla destra, nella stessa scena (fig. 20), si colgono quei precoci segni dell'età - come le «borse» sotto gli occhi - che porteranno nella vecchiaia più avanzata alla devastazione leggibile sul volto del vecchio che assiste al *Martirio di Santo Stefano* (fig. 11), e che si incominciano a notare anche sul volto della *Madonna* di San Cosma e Damiano (fig. 19), i cui tratti pateticamente deformati trovano riscontri precisi in qualche figura minore dei mosaici del Sancta Sanctorum (fig. 21). Considerando contestualmente la tavola di San Cosma e Damiano e la decorazione musiva e pittorica del Sancta Sanctorum, appariranno meno «spaesati» anche i misteriosi affreschi di San Sebastiano ad Alatri, che, nelle singolari caratterizzazioni adunche e patetiche, mostrano un'analogia ascendente cimabuesca. ¹³

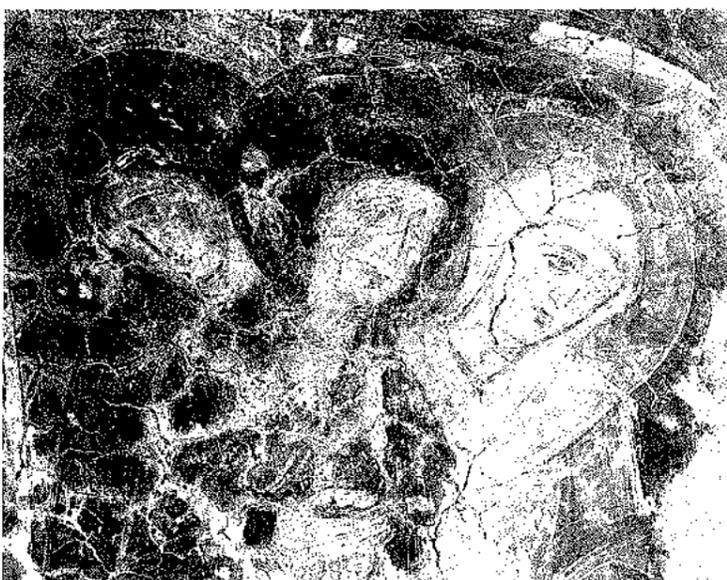
Mi chiedo da diversi anni se non faccia gruppo col Maestro del Sancta Sanctorum anche la bella croce dipinta della Walters Art Gallery di Baltimora (fig. 16). ¹⁴ La sua attribuzione a Margarito d'Arezzo quando, alla fine dell'Ottocento, si trovava presso don Marcello Massarenti a Roma farebbe pensare a una provenienza toscana, se non addirittura aretina. E come opera di un cimabuesco aretino la considera il Marques, ¹⁵ mentre Zeri ne indicava come possibile autore un pittore fiorentino della fine degli anni '80, o un pittore attivo tra Firenze e Arezzo; comunque, toscano. ¹⁶ Può darsi che lo Zeri e il Marques abbiano ragione e che le affinità che vedo con gli affreschi del Sancta Sanctorum siano solo generiche. In un settore come quello della pittura del Duecento, la fedeltà a forme precostituite elude spesso, come non accadrà nel Trecento, la possibilità di stabilire con una certa sicurezza il centro di produzione di un dipinto. Ma mi sembra di vedere, nella croce di Baltimora,

qualche aspetto romano, come il pacioso attondimento della testa di San Giovanni nella tabella di destra. D'altra parte, per ambedue i dolenti un termine di confronto molto suggestivo è nelle donne che assistono alla *Crocifissione di San Pietro*, tra le figurazioni ad affresco del Sancta Sanctorum (figg. 23, 24, 26). Lo scavo della guancia che, nel volto del Cristo di Baltimora, ritaglia accanto all'occhio un angolo acutissimo d'ombra, secondo una convenzione espressiva che certo trova il suo punto di partenza nel *Crocifisso* di Arezzo di Cimabue, mi ha fatto pensare più volte a certe parti degli affreschi del Sancta Sanctorum, come uno dei vecchi - il più genuinamente duecentesco - che assistono alla *Lapidazione di Santo Stefano* (figg. 11-12). Del resto, la forte influenza di Cimabue, tra il *Crocifisso* di Arezzo e quello di Santa Croce, che la Vavalà ¹⁷ e lo Zeri ¹⁸ notavano giustamente nel dipinto di Baltimora, è la situazione stilistica che abbiamo rilevato negli affreschi del Sancta Sanctorum.

La croce di Baltimora sembra mantenersi assai bene in gioco anche in rapporto con un'altra opera che potrebbe aggregarsi ugualmente al Maestro del Sancta Sanctorum, sia pure in una fase più antica. Si tratta degli avanzi del ciclo ad affresco nella rotonda del Tempio di Romolo, vestibolo di San Cosma e Damiano, ¹⁹ la stessa chiesa in cui si trova la *Madonna col Bambino* di cui abbiamo parlato precedentemente. Purtroppo, dell'insieme oggi non resta giudicabile quasi niente, ma alcune vecchie foto del Gabinetto Fotografico Nazionale permettono di farsi un'idea almeno delle due scene con *La Maddalena che asciuga i piedi di Cristo* (fig. 17) e *Le Marie al sepolcro* (fig. 18). Erano affreschi di una qualità notevole; e vi si intravedono ancora l'eleganza delle figure e la finezza d'impasto degli incarnati, ottenuti con un tessuto sottilissimo di fili colorati eseguiti in punta di pennello, che danno luogo a una sorta di divisionismo pittorico da far pensare a quanto accade in Toscana al tempo del Maestro di San Martino o di Salerno di Coppo. Certo, non sono ancora presenti le tensioni e le artiglierie cimabuesche che caratterizzano gli affreschi del Sancta Sanctorum; o si incominciano appena a notare, come nel volto un po' adunco della Maddalena che asciuga i piedi di Cristo. Le ali dell'angelo seduto sul sepolcro sono più semplici di quelle degli angeli che vedevamo nei mosaici e negli affreschi del Sancta Sanctorum. Ma le *Marie al sepolcro* sembrano così ben confrontabili con la *Madonna dolente* di Baltimora (figg. 25-26); il panneggio del Cristo cui la Maddalena asciuga i piedi, a fili chiari sul fondo uniforme, è così affine al perizoma del *Crocifisso* di Baltimora; il volto adunco



19. Maestro del Sancta Sanctorum, *Madonna col Bambino* (part.). Roma, SS. Cosma e Damiano
 20. Maestro del Sancta Sanctorum, *Decapitazione di San Paolo* (part.). Roma, Oratorio del Sancta Sanctorum
 21. Maestro del Sancta Sanctorum, *San Lorenzo* (mosaico). Roma, Oratorio del Sancta Sanctorum
 22. Maestro del Sancta Sanctorum (?), *Le Marie al sepolcro* (part.). Roma, Tempio di Romolo (SS. Cosma e Damiano)



23. Maestro del Sancta Sanctorum, *Crocifissione di San Pietro* (part.), Roma, Oratorio del Sancta Sanctorum
 24. Maestro del Sancta Sanctorum (?), *Crocifisso* (part.), Baltimora, Walters Art Gallery
 25. Maestro del Sancta Sanctorum (?), *Le Marie al sepolcro* (part.), Roma, l'empio di Romolo (SS. Cosma e Damiano)
 26. Maestro del Sancta Sanctorum (?), *Crocifisso* (part.), Baltimora, Walters Art Gallery

della Maddalena sembra già così prossimo a quello del Cristo nello stesso *Crocifisso* da autorizzarci a credere nella omogeneità delle due opere e a fare una proposta che le investa di una possibile, comune paternità del pittore del Sancta Sanctorum. Che potrebbe avere avuto un inizio in prossimità del Maestro di San Pietro in Vincis,²⁰ e, con gli affreschi di San Cosma e Damiano, presentarsi appena toccato dalle prime inflessioni cimabuesche.

Ma anche al di là della possibile aggregazione della croce di Baltimora e degli affreschi di San Cosma e Damiano al catalogo del Maestro del Sancta Sanctorum – a cui si lega comunque di sicuro la *Madonna* su tavola della stessa chiesa di sicuro di San Cosma e Damiano –, mi sembra estremamente significativo l'averne rilevate le affinità di cultura artistica. Perché, se la croce di Baltimora dovesse rimanere in ambito toscano, avremmo una testimonianza in più di quella rete di rapporti e di scambi che sembra istituirsi fra Roma e la Toscana nella seconda metà del Duecento e che avrà il suo luogo privilegiato nella Basilica Superiore di Assi-

si. Le presenze a Roma di Cimabue, di Arnolfo di Cambio e di Giotto si pongono in questa prospettiva, così come gli scambi tra Siena e Orvieto, che è una delle più importanti città-satellite di Roma.

Gli affreschi e i mosaici del Sancta Sanctorum ci mostrano una situazione stilistica in cui gli aspetti cimabueschi sono come a metà strada fra la croce di Arezzo e quella di Santa Croce. Così, se Cimabue era a Roma nel 1272, questa data viene a essere un termine *ante quem* per la croce di Arezzo e un termine *post quem* per quella di Santa Croce. Un crinale fra il giuntismo degli inizi e le opere della maturità. Che alla maturazione di Cimabue possa aver contribuito il suo soggiorno di romano mi pare una conclusione necessaria e di grande momento. Ma su questo rimane ancora molto da indagare. E mi pare che si dovrebbe farlo senza pregiudizi, partendo dalla considerazione di fondo che l'area dell'Italia centrale – ma vi va inclusa anche Bologna – ha una sua unità culturale e che, per quanto è delle attività pittoriche, il personaggio che vi emerge come protagonista è il grande Cimabue.

1 J. Strzygowski, *Cimabue und Rom - Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom*, Wien 1888.

2 Nel suo lavoro d'insieme sulla *Pittura romana del Medioevo* (Roma 1966, II), G. Matthiae esprime l'opinione che il soggiorno a Roma nel 1272 non sia stato determinante per la stessa arte di Cimabue, né abbia avuto ripercussioni sull'ambiente romano (p. 194). Tuttavia, se è vero che un pittore come il Torriti «mostra di risentire di un orientamento che fa capo ai cimabueschi» (p. 197), mi pare che la sua arte, soprattutto nell'arcaico e ancora «giuntesco» sistema di scomposizione del modellato, si leghi meglio alle opere cimabuesche più antiche, quelle che ci sono testimoniate dal *Crocifisso* di Arezzo. Esso ci rivela lo stadio stilistico cui il grande pittore fiorentino era giunto prima del soggiorno romano del 1272. Il Matthiae attribuisce, invece, maggiore importanza ai successivi soggiorni romani di Cimabue, che devono essere ipotizzati in relazione alle trattative per la decorazione della Basilica Superiore di Assisi; ma, a parte il caso del Torriti, cita come esempi delle conseguenze di questi soggiorni dipinti quali la *Crocifissione* in San Pietro a Tivoli, gli affreschi più antichi delle volte della chiesa inferiore del Sacro Speco di Subiaco o quelli di Santa Maria in Vescovio, che sono già legati alle novità espresse negli affreschi giotteschi di Assisi, dalle *Storie di Isacco* in avanti.

3 L'intervento del Wollesen, *Perduto e ritrovato: una riconsiderazione della pittura romana nell'ambiente del papato di Niccolò III (1277-1280)*, è pubblicato negli atti del convegno *Roma anno 1300* (Roma 1980), Roma 1983, pp. 343-348.

4 R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in *Proporzioni*, II, 1948 (ed. cons. *Opere complete di R. Longhi*, VII, Firenze 1974, p. 43). Bisogna precisare che con questa espressione il Longhi non intende riferire gli affreschi del Sancta Sanctorum a Cimabue stesso, come invece si dice, e si scrive, spesso.

5 A rimettere intelligentemente l'accento sull'importantissima decorazione pittorica e musiva del Sancta Sanctorum sono stati soprattutto J. Gardner (*Nicholas III's Oratory of the Sancta Sanctorum and Its Decoration*, in *The Burlington Magazine*, cxv, 1973, pp. 283-294) e J.T. Wollesen (*Eine «vor-cavallineske» Mosaik-dekoration in Sancta Sanctorum*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, pp. 11-34; *Die Fresken in Sancta Sanctorum*, *ibid.*, 19, 1980, pp. 35-83). A questi articoli si rimanda anche per la bibliografia e per le notizie più circostanziate sulle vicende del «rinnovamento» dell'oratorio voluto da Niccolò III ed eseguito dal Magister Cosmatius, che iscrisse il proprio nome all'interno. Sull'importanza di Niccolò III come committente di imprese artistiche, si veda anche M. D'Onofrio, *La committenza e il mecenatismo di papa Niccolò III*, negli atti del convegno *Roma anno 1300*, cit., pp. 553-562.

6 Nella *Crocifissione di San Pietro* del Sancta Sanctorum, la raffigurazione di Castel Sant'Angelo accanto al leggendario «terebinto di Nerone» ne differenzia lo schema da quello rispettato nella stessa scena di Assisi, dove figura invece la piramide di Caio Cestio. Lo schema con piramide e terebinto è anche quello degli affreschi dell'atrio del vecchio San Pietro e del polittico Stefaneschi, eseguito nella bottega di Giotto e destinato all'altar maggiore della stessa basilica. La presenza del Castel Sant'Angelo nel Sancta Sanctorum è probabilmente legata alla commissione di Niccolò III, della famiglia Orsini, cui apparteneva allora questo monumento. Si veda, in proposito, J. Gardner, *op. cit.*

7 Da un punto di vista stilistico, mi paiono questi i rapporti che contano. A mio avviso, il Wollesen (*Perduto e ritrovato...*, cit., pp. 347-348) ha dato troppa importanza alle affinità di questo angelo con quelli della *Madonna della Clemenza* in Santa Maria in Trastevere, che mi sembrano esclusivamente tipologiche. Mi sembra, anzi, un caso esemplare di quanto due figurazioni possano essere vicine tipologicamente e lontane stilisticamente.

- 8 Nella prospettiva di un'unità stilistica fra decorazione ad affresco e mosaici nel Sancta Sanctorum, vanno tenute in conto anche le considerazioni, più volte fatte, sulla ripresa in questo momento della tecnica musiva a Roma, come premissa alla fioritura di fine secolo. Infatti, i mosaicisti che hanno dato luogo a questa fioritura - Torriti, Rusuti e Cavallini - erano tutti e tre pittori, e ci hanno lasciato, oltre ai mosaici, anche importantissimi cicli ad affresco.
- 9 J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg i.B. 1917, p. 1141.
- 10 E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, p. 46, n. 30.
- 11 G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, Roma 1966, n. pp. 244-245.
- 12 I due soldati con l'aureola nella *Crocifissione di San Pietro* sono probabilmente Processo e Martiniano, convertiti da San Pietro quando fu messo in carcere e fatti poi decapitare da Nerone, come si legge in Jacopo da Varagine, *Leggenda aurea* (ed. cons. a cura di A. Levasti, Firenze 1925, II, p. 724).
- 13 Sugli affreschi di San Sebastiano ad Alatri, si veda T. Jazeolla, *Gli affreschi di S. Sebastiano ad Alatri*, negli atti del convegno *Roma anno 1300*, cit., pp. 467-472.
- 14 F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, pp. 4-5, n. 2.

- 15 L.C. Marques, *La peinture du Duecento en Italie centrale*, Paris 1937, pp. 129-130.
- 16 F. Zeri, *op. cit.*
- 17 E. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana*, Verona 1929, pp. 136, 789 sgg.
- 18 F. Zeri, *op. cit.*
- 19 Per questi affreschi nella rotonda del Tempio di Romolo, si veda G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, p. 536; R. Van Marle, *La peinture romaine au Moyen-Âge, son développement du 6. me jusqu'à la fin du 13. me siècle*, Strasbourg 1921, p. 183; F. Lavagnino, *L'arte medioevale*, Torino 1953, p. 395 sgg.; G. Matthiae, *op. cit.*, pp. 181-182; M. Pratelli, M.G. Romano, O. Romano, *Gli affreschi medievali del Tempio di Romolo - Proposte di indagine e criteri di intervento*, tesi di diploma presso l'Istituto Centrale del Restauro, Roma 1983. Sono molto grato alla dottoressa Cinzia Conti della Soprintendenza Archeologica di Roma per avermi consentito di consultare questo scritto e per avermi fatto da guida nella visita agli affreschi.
- 20 Sugli affreschi di San Pietro in Vincis, si veda A. Bianchi, *Affreschi duecenteschi nel S. Pietro in Vineis in Anagni*, negli atti del convegno *Roma anno 1300*, cit., pp. 379-392. Il Bertelli li aveva messi giustamente in rapporto con la redazione più antica degli affreschi della Badia di Grottaferrata (C. Bertelli, *La Mostra degli affreschi di Grottaferrata*, in *Paragone*, 249, 1970, pp. 91-101).

Federico Zeri

Un'errata attribuzione al Semitecolo (e una rara iconografia di Sant'Antonio da Padova)

UN'ATTENTA rilettura della tavola con l'*Incoronazione della Vergine* nella collezione Thyssen di Lugano (fig. 1) rivela l'inconsistenza del battesimo che, proposto da più di mezzo secolo addietro, è riuscito a imporsi quasi all'unanimità nella letteratura specializzata, anche tra i maggiori studiosi dell'area veneto-padovana, il battesimo cioè in favore di Nicoletto Semitecolo.¹ L'unica voce discordante, quella di Evelyn Sandberg Vavalà,² ha sottolineato come l'iconografia non risponda a quella consueta nel repertorio figurativo del Trecento veneto, dove, infatti, il tema dell'*Incoronazione della Vergine* è costantemente reso secondo una precisa formula, la cui immutabile trasmissione da un pittore all'altro fa pensare alle rigorose leggi cerimoniali dell'Impero d'Oriente. Dall'esemplare del 1324 nella National Gallery di Washington (dovuto a un predecessore di Paolo Veneziano), alla tavola del 1358 nella collezione Frick di New York (firmata da Paolo col figlio Giovanni), sino ai tardi provinciali e riecheggiatori (Caterino, ad esempio, nella Galleria Nazionale di Praga), il tema viene presentato secondo una precisa regia, per cui il Redentore, con lo scettro nella sinistra, incorona la Vergine con la destra. Persino negli «antependi» ricamati (Londra, Victoria and Albert Museum; Dobrigno, Chiesa di Santo Stefano) i ruoli non mutano, né cambiano i gesti, che vengono osservati anche a Padova, dove l'esemplare più cospicuo dell'*Incoronazione* sta al centro del complicato polittico del Guariento, del 1344, già Czernin, oggi Norton Simon a Pasadena. Per tornare alla tavola Thyssen, la variante che vi si riscontra (con il Redentore che regge il serto con ambo le mani, mentre la Vergine le tiene serrate al petto) è invece quella che appare a Firenze già verso il 1330, come esemplifica il polittico Baroncelli di Giotto (1333), per giungere, attraverso Jacopo di Cione (Firenze, Accademia, 1372-1373), sino alla quattrocentesca *Incoronazione* di don Lorenzo Monaco (Londra, National Gallery).

Denunciato dalla scelta iconografica, il divario tra la tavola Thyssen e la cultura veneto-padovana è confermato dai dati di impaginazione e da quelli tecnici. Sul primo punto, è molto indicativa la presenza di due esili colonnine che serrano ai due lati

la figurazione, chiusa in alto da una serie di archetti che, negli sguinci delimitati dall'andamento dell'ogiva, mostrano ornati vegetali, incisi nell'oro. Questi sono di singolare fattura, così come lo sono il fregio che corre lungo l'orlo del fondo metallico, la punzonatura dei nimbi, le lettere R, E, X iscritte nei tre bracci della croce racchiusa entro il nimbo del Redentore.

Sotto l'aspetto tecnico, la tavola Thyssen è dunque un dipinto anomalo; sotto l'aspetto stilistico non vi si legge nulla che possa riferirsi non dico al Semitecolo, ma neppure a Padova, e quanto meno all'intera area veneta, senza tuttavia che un preciso indizio consenta di suggerire una nuova e precisa localizzazione. L'unico punto fermo è implicito nella scritta che corre in basso, su un gradino del trono: H[OC] OP[VS] FVIT F[A]C[TV]M T[EM]P[OR]E FR[ATR]IS PET[RI] D[E] MO[N]TEZAGO. M.C.C.C.L.V. Inoltre è evidente, anche a prima vista, che gli attuali rapporti proporzionali tra altezza e larghezza sono alterati; il pannello deve essere stato decurtato di circa 10-20 centimetri in basso, forse per eliminare il seguito dell'iscrizione o perché il legno si presentava danneggiato.

Tenuto conto delle dimensioni, dei fregi lungo i bordi, delle colonnine laterali, del cretto nel fondo metallico e, soprattutto, dello stile, non sarà arduo ammettere che l'*Incoronazione* Thyssen (all'evidenza il centro di un articolato insieme) era in origine fiancheggiata, alla sinistra, da un pannello (fig. 2) che studiai molti anni fa a Londra e che in seguito, dopo un passaggio sul mercato italiano (dove uno dei soliti saccetti lo giudicò di recente fabbricazione), è approdato, a quanto mi si dice, in una raccolta svizzera. Cadenzate dalle due ogive «gotiche» che serrano in alto il campo figurato (e nei cui interstizi tornano precisi i fogliami di cui si è già detto), le figure di San Ludovico da Tolosa e di San Giovanni Battista sovrastano, con un simbolico scalare delle proporzioni, un frate francescano inginocchiato: è certamente quel fra Pietro de Montezago il cui nome si legge nella tavola centrale. Tutto torna alla precisione più assoluta; ma se, d'abitudine, ritrovati i due terzi di un'opera ha inizio la soluzione del problema filologico, in questo caso l'estendersi del campo figurato non com-

porta alcun lume, e l'area di nascita resta ancor più enigmatica. Il ritrovamento poi dello scomparto di destra giunge sorprendente, per l'assoluta unicità del soggetto e per l'inattesa struttura che viene ad assumere l'insieme. È una tavola che ho incontrato in una raccolta di Parigi (ma che mi si dice provenire dall'Italia), e nella quale, entro le medesime colonnine in pastiglia, con le medesime dimensioni del corrispondente di sinistra, e con gli stessi fregi indispensabili all'identificazione, viene rappresentato un miracolo di un grande santo dell'Ordine francescano, Antonio da Padova (fig. 3). Entro un paesaggio roccioso, la narrazione si svolge in due tempi. In fondo, a sinistra, un grande edificio fortificato e provvisto di merlature si innalza con una torre, al cui sommo, da una finestra arcuata, si affaccia un personaggio barbuto, vestito da signore, che regge nelle mani le due trecce e la chioma bionda della donna, anch'essa indossante abiti signorili, che giace scotennata ai piedi delle mura, scomposta dalla caduta, e col capo sanguinante. In primo piano, Sant'Antonio, inginocchiato, riattacca con la sinistra il cuoio capelluto della gentildonna, che, in proporzioni diminutive, sta anch'essa in ginocchio e a mani giunte, mentre dietro di lei, con le braccia conserte, sta l'uomo barbuto, evidentemente il medesimo che si vede affacciato nell'alto della torre. Al sommo dell'ogiva di destra appare, dalla sfera celeste e provvisto di raggi, il Redentore benedicente.

È questa, se non mi sbaglio, la sola e unica raffigurazione pittorica di un curioso miracolo di Sant'Antonio, che sarebbe avvenuto in Francia, a Solignac, nei pressi di Limoges. Per sfuggire ai maltrattamenti del marito, una gentildonna, afferrata per i capelli, si sarebbe lanciata da una finestra; restando scotennata; il santo, apparso, avrebbe riattaccato il cuoio capelluto, restaurando l'aspetto della signora davanti al marito, mortificato dal rimorso e dal pentimento. Tra le fonti agiografiche antoniane, il miracolo non appare nella *Vita Prima*, detta anche *Assidua*, scritta da un frate minore verso il 1232; è incluso invece nel *Liber Miraculorum*, compilato tra il 1367 e il 1374.⁴ In tale testo però il miracolo è narrato in modo diverso, senza fare alcun cenno della caduta dalla finestra: la donna sarebbe stata trascinata per i capelli dal marito geloso, che sospettava una tresca tra lei e i frati, che essa frequentava per devozione. È quindi probabile l'esistenza di un'altra fonte, che sin qui non è stata reperita e alla quale si rifece l'autore del dipinto (o i suoi committenti), alla data del 1355, prima cioè del *Liber Miraculorum*.

La singolarità del tema iconografico, nel pannello di destra, la curiosa struttura asimmetrica secon-

do cui è impiantato il trittico trovano corrispondenza nel quesito, assolutamente insolito, che questo straordinario testo presenta sotto l'aspetto filologico. A quale area culturale è lecito riferirlo? Debbo dire che tento di risolvere il problema da quasi vent'anni, da quando cioè effettuai il collegamento dell'*Incoronazione* con i *Due Santi*; tutte le ipotesi sono poi cadute, smentite da un rinnovato esame dei dati. Forse perché suggestionato dal nome della località di Montezago, che appare nell'iscrizione in calce al pannello di centro, la possibilità di un'origine del pittore dall'area dell'Emilia occidentale, oppure dalla fascia padana della Lombardia, mi è parsa, in un primo tempo, verosimile. In effetti Montezago è una frazione di Lugagnano in Val d'Arda, nella provincia di Piacenza. Ma il nome indica soltanto il luogo di nascita di quel frate Pietro al cui tempo venne dipinto il trittico; non ha quindi alcun rapporto con il convento di cui egli si trovava a capo nel 1355. Molto cortesemente, il direttore del Museo Franciscano di Roma, fra Servus Gieben, ha effettuato una ricerca su Pietro da Montezago, il cui nome non è stato reperito nelle fonti francescane consultate. Conoscendo due pannelli soltanto, ne mostrai le fotografie a un conoscitore del Trecento italiano della forza di Miklòs Boskovits; anche lui pensò all'area estrema dell'Emilia, proponendo il nome di Jacopino e Bartolomeo Maineri da Reggio, che non è sostenuto dal controllo qualitativo. Il livello del trittico si dichiara assai superiore a quello dei due artisti, gli ornati e le punzonature non corrispondono, la formula di stile è del tutto diversa. Definire però quale sia tale formula nelle tre tavole non è impresa facile; l'accentuata caratterizzazione fisionomica sembra sorretta da tardi rimandi in senso giottesco, che però non è della varietà riscontrata a Firenze, o genericamente in Toscana, né richiama le interpretazioni che di Giotto fornirono i Riminesi. Un indizio è probabilmente quello implicito nelle incorniciature dei tre pannelli, con le esili colonnine che sostengono le ogive, secondo un impianto di sapore napoletano: è innegabile il rapporto che corre tra l'impaginazione dei due laterali e il cosiddetto *Tabernacolo di Re Roberto* nella Galleria Nazionale di Praga, opera napoletana che viene riferita a un anonimo denominato «Maestro delle Tempere Francescane». Procedendo su questa via, si riconoscono non pochi punti di riferimento tra il trittico e il catalogo (dai profili secondo me assai confusi) dell'anonimo pittore di Napoli.⁵ È ancora verso Napoli che punta una certa qual somiglianza tra le tipologie fisionomiche del trittico e quelle che si leggono nei prodotti di un altro artista (anche lui dal profilo molto confuso) della cerchia trecentesca napole-



1. *Incoronazione della Vergine*. Lugano, collezione Thyssen



2. I Santi Ludovico da Tolosa e Giovanni Battista. Già Londra, collezione privata



3. Il miracolo di Sant'Antonio a Solignac. Parigi, collezione privata

tana, il «Macstro di Giovanni Barrile». ⁶ C'è tuttavia un punto sul quale bisogna insistere: ed è che, al confronto con questi (e con altri) testi del Trecento napoletano, il trittico emerge sostenuto da una coerente densità di sostanza figurativa tale da suggerire una sua posizione preminente nei fatti della storia artistica partenopea. In altri termini: viene il sospetto che l'autore del trittico sia l'anello mancante, al punto attuale delle ricerche, tra le entità divulgatrici, di derivazione (quali appunto il Maestro delle Temperie Francescane o quello di Giovanni Barrile), e le presenze fiorentine e senesi a Napoli. E nasce anche l'interrogativo sulla pristi-

1 Lugano, collezione Thyssen, n. 284. Tavola, cm 87x53. Già riferita a Jacopo di Cione, la tempera venne attribuita a Niccolò Semitecolo da W. Suida, in *Belvedere*, ix, 1930, 2, p. 175. Cfr. Suida, in *Thieme-Becker*, xxx, 1936, p. 487; L. Colletti, in *Pantheon*, ix, 1932, p. 47, nota 1; R. Van Marle, in *Dedalo*, xi, 1931, pp. 1370-1371; B. Berenson, *Venetian School*, London 1957, 1, p. 165; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964, p. 123.

2 E. Sandberg Vavalà, *Art in America*, xxii, 1934, p. 10, nota 9.

3 La tavola con i due santi è di cm 70x41.

4 Il *Liber Miraculorum (Legenda Alia)* è in *Acta Sanctorum Lu-*

na destinazione del trittico: era davvero commissionato per una località italiana (o napoletana), oppure venne dipinto per una chiesa di Francia, da un committente angioino? Il fatto che il miracolo raffigurato in una delle due ali sia avvenuto a Solignac non esclude che la committenza fosse francese, e che l'opera fosse collocata proprio su un altare di un qualche edificio sacro di quel luogo. Forse il pittore fu anche operoso nel Reame, benché nulla resti di quanto egli eseguì in quell'area. Sono queste ipotesi che propongo, in attesa che nel proseguire la ricerca si raggiunga un punto fisso.

nii, iii, Paris-Roma, 1867, p. 216 sgg. Il miracolo in questione è nel cap. II. La precisazione sulla data del *Liber Miraculorum* (composto tra il 1367 e il 1374) è in J. Rigault, *La vie de Saint Antoine de Padoue...*, Paris 1956, p. 25. Nel commento di questo testo, dovuto a A. Masseron, si precisa che il santo fu a Limoges nel 1226, quando vi è storicamente documentato. Sono grato alla dottoressa Liliana Barroero per queste indicazioni.

5 Cfr. P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Napoli 1986, ill. pp. 428-435.

6 *Ibid.*, ill. p. 438 sgg. (ma il dipinto a p. 441 è certamente fiorentino e non napoletano).

Una traccia per il tirocinio di Zanetto Bugatto in Fiandra

Non trova ancora modo di assestarsi intorno a un'opera suffragata da un qualche non contestabile documento l'attraente problema costituito dalla figura di Zanetto Bugatto. Pittore di corte di Francesco e di Bianca Maria Sforza, e poi del figlio Galeazzo Maria, la sua immagine, pur in assenza dei lavori di cui si ha notizia, emerge suggestiva da certe missive ducali, conservate negli archivi milanesi, che a lui fanno specifico riferimento rivelando un interessamento particolare per la sua arte e delimitando più o meno precisamente la sua attività fra il 1458 e il 1476.¹ La più nota di queste lettere, già tante volte ricordata nel contesto degli studi su Antonello da Messina, porta la data del 9 marzo 1476² e con essa Galeazzo, ricordando l'abilità di ritrattista di Zanetto e la sua morte, presumibilmente recente e abbastanza precoce, sollecitava il trasferimento del messinese da Venezia a Milano perché lo sostituisse. Al di là dell'interesse in sé della notizia - e dell'importanza che essa riveste a fronte di certi orientamenti della ritrattistica milanese degli anni che seguono, non ignara dei modelli di Antonello ancorché siano troppo esigui i margini di tempo utili a un accoglimento dell'invito - una luce decisamente suggestiva viene proiettata sulla figura di Zanetto dall'ideale accostamento creato da Galeazzo fra il suo pittore e il celebre messinese, la cui fama di ritrattista a Venezia era in quel momento pari all'ammirazione che stava suscitando la grande pala per San Cassiano commissionatagli da Pietro Bon.³ Un accostamento, come risulta dalla lettera, non casuale, maturato sulla base della conoscenza diretta di un ritratto di Antonello portato da Venezia a Milano dal fratello del duca, Sforza Maria, e sulle notizie che non avranno mancato di accompagnarlo. Ed è anche questo accostamento, con l'implicita rilevanza che ne viene alla figura del defunto Zanetto, a rendere più significative le carte che, segnalando il suo primo emergere tra le maestranze addette ai lavori richiesti dalla corte, esprimono viva fiducia nelle sue doti e interesse a promuoverne e coltivarne gli ulteriori sviluppi.

Fin dal 1458 Zanetto risulta al servizio di Francesco Sforza fra pittori di alabarde e allestitori di effimeri «trionfi» per feste occasionali. Ma nell'a-

gosto del 1460 la sua attitudine particolare è già messa in rilievo dall'incarico che il duca gli affida, riferendone contemporaneamente alla moglie, di ritrarre la figlia Ippolita, allora quindicenne, affinché «Guascono Franzoso» «qual de presente se vole tranferire dal suo illustrissimo signore» possa portarlo con sé.⁴ Non è precisato dove Guascono fosse diretto, ma è possibile, dati gli stretti rapporti tra Francesco Sforza e l'allora Delfino di Francia - di lì a poco Luigi XI, all'epoca residente a «Genappe» (Jemappes) presso Bruxelles, sotto la protezione di Filippo di Borgogna -, che si trattasse di quest'ultimo; e chissà che non vi sia adombrato, vista l'età dell'effigiata, un qualche sondaggio matrimoniale condotto accanto a quello, già avviato, che nel 1465 avrebbe portato Ippolita in sposa ad Alfonso duca di Calabria. Allo stesso Zanetto toccò, nel 1468, di andare in Francia a ritrarre Bona di Savoia, allora ospite del cognato Luigi XI, prima del suo matrimonio con Galeazzo Maria Sforza.

Che il «signore» di Guascono abbia qualche probabilità di essere il Delfino potrebbe dedursi anche dal fatto che nel dicembre dello stesso 1460 a lui, ancora residente in Fiandra, fu diretto un duplicato della lettera con cui, latore lo stesso Zanetto, la duchessa Bianca Maria raccomandava vivamente al duca di Borgogna il suo pittore che intendeva compiere un periodo di tirocinio presso Rogier van der Weyden.⁵ Tirocinio, sarà opportuno sottolinearlo, di un pittore certamente assai giovane ma non più alle prime armi, come si è visto, e di fatto presentato dalla duchessa come «adolescente» ma di «singolare ingenium circa dipingendi artem». Ed è ancora il Delfino che, in una lettera spedita tre mesi dopo (marzo 1461) a Ciccio Simonetta, il potente ministro di Francesco Sforza, da Prospero di Camogli, ambasciatore del duca presso Filippo di Borgogna, appare come autorevole garante di un mutamento di condotta da parte del giovane pittore: Zanetto si era messo in urto con «magistro Rugerio», ma prometteva di ravvedersi e di non bere più vino, dedicando i primi frutti del suo apprendistato nel Nord al duca e al Simonetta come contropartita di una provvisione di cinquanta ducati annui che lo stesso Prospero gli aveva assicurato di poter ottenere.⁶

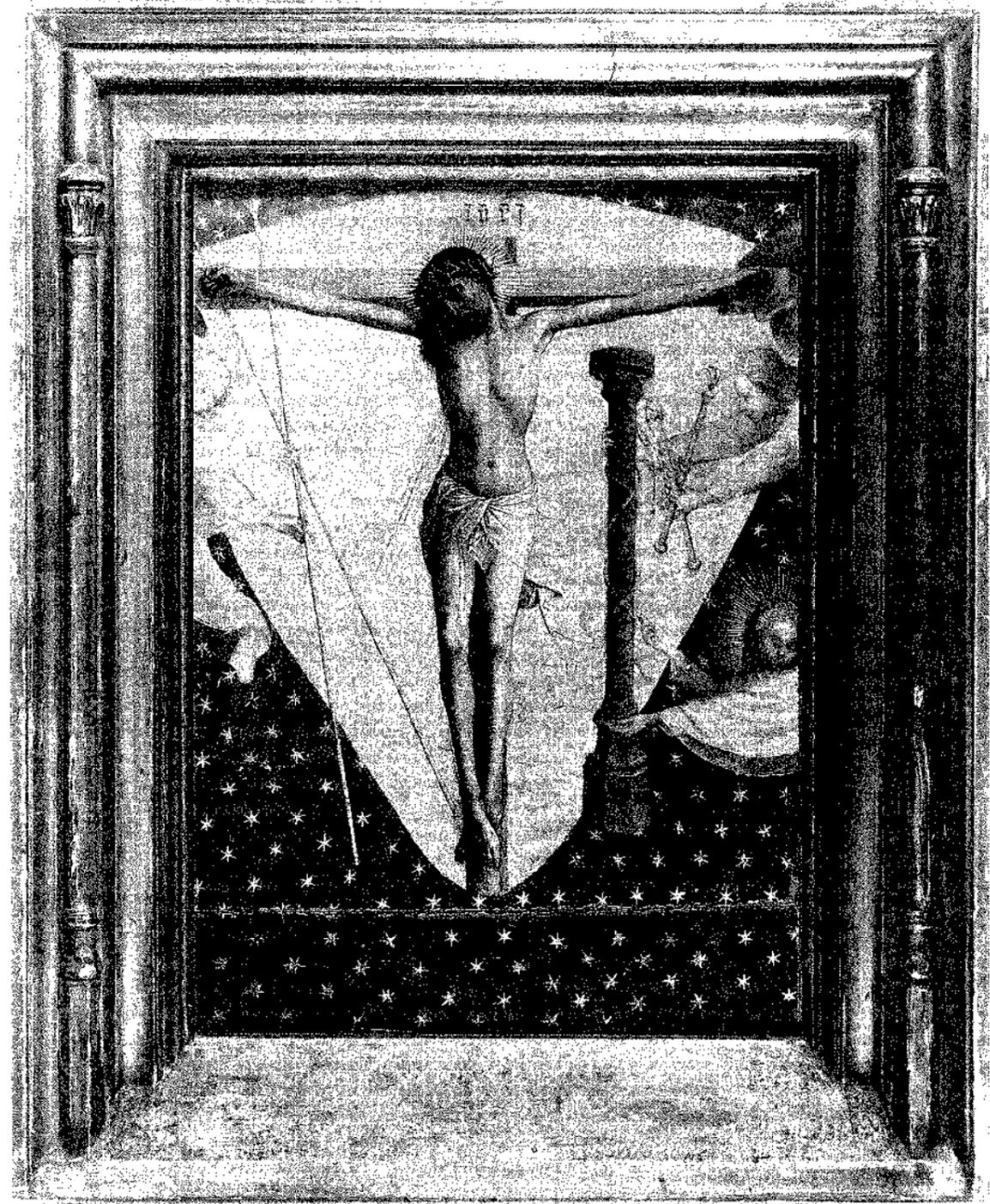
La premura con cui nel marzo del 1463, appena ricentrato Zanetto a Milano, di nuovo la duchessa si rivolge con una calorosa missiva al «nobili viro dilecto magistro Rugerio de Tornay pictori in Burselles» per ringraziarlo di quanto aveva insegnato al suo protetto,⁷ è ancora un segno dell'attenzione con cui questi veniva seguito e del valore che gli si attribuiva. Ma dei frutti di questo abbastanza insolito tirocinio e dei suoi sviluppi non abbiamo purtroppo più cognizione precisa, essendo andate perdute o disperse sia le opere commissionate personalmente a Zanetto sia quelle in cui ebbe parte insieme ad altri compagni impegnati ad assecondare le intenzioni mutevoli e i tempi rapidi con cui soprattutto Galeazzo, succeduto al padre nel 1466, diede il via a radicali riassetti delle residenze ducali a Milano, a Pavia, a Vigevano. E pareri contrari, tutti da discutere, ha incontrato di recente anche il più serio e circostanziato tentativo che sia stato fatto di ritrovare le tracce di Zanetto sulla base delle particolari esperienze culturali tra Lombardia, Fiandra e Francia cui alludono esplicitamente i documenti: la proposta cioè, avanzata da Ferdinando Bologna con molta prudenza ma anche con molti elementi di supporto, e già largamente accolta dalla critica, di riconoscerlo in un gruppo di opere raccolte intorno alla ormai celebre *Madonna con il Bambino e angeli musicanti* della Fondazione Cagnola a La Gazzada.⁸ Gli si è opposta, ma senza le dovute argomentazioni, una estrazione ligure-provenzale (N. Gulmini) o specificamente ligure (G. Romano, V. Rossetti Brezzi, M. Natale) del polittico di cui la *Madonna* citata costituiva il centro.⁹ Anche da Ch. Sterling è venuto un rifiuto, dato per scontato, dello stesso gruppo come conseguenza della sua attribuzione a Zanetto del *Ritratto di un Contarini* di Chateauroux e di un frammento di *Vergine piangente* di collezione privata connesso un po' forzatamente al precedente, entrambi collegati al documentato viaggio in Francia di Zanetto nel 1468 per ritrarre Bona di Savoia.¹⁰ Da ultimo, con non minore perplessità si è letto un accenno del Boskovits, in margine a una sua densa recensione a una mostra di pittura ligure quattrocentesca, in favore della vecchia ipotesi della Wittgens che collegava la *Madonna Cagnola* al giovane Antonello.¹¹

Non intendo per ora entrare nel merito di queste proposte se non per rilevare che la documentazione relativa al giovane Zanetto sottintende una personalità di grande prestigio, alle cui coordinate culturali si attaglia con notevole approssimazione la splendida tavola lombarda e quelle che a essa sono state connesse dal Bologna. Desidero invece ritornare con maggiore impegno su un mio a sua volta

troppo fuggevole accenno alla possibilità di affrontare intanto il problema da un altro capo:¹² cercando cioè di dare corpo all'apprendistato brussellese di Zanetto attraverso una tavoletta frammentaria (cm 38 x 26,5), in più punti reintegrata da vecchi restauri ma sostanzialmente ben leggibile, che dal 1913 appartiene ai Musées des Beaux-Arts di Bruxelles (fig. 1). Raffigura il *Crocifisso affiancato da angeli con gli strumenti della Passione* ed è stata attribuita dapprima a Hubert van Eyck, poi e tuttora alla bottega del Maestro di Flémalle, alias Robert Campin.

Si tratta – come è stato rilevato da E. Durand-Greville fin dalla prima presentazione dell'opera nel 1910, quando era ancora a Lione nella collezione de Aynard – del frammento di una composizione più ampia, nota attraverso due altre versioni, oggi conservate rispettivamente nella chiesa di St. Sauveur a Bruges (fig. 2) e nel Museo Lázaro Galdiano di Madrid (fig. 3), che hanno seguito la medesima vicenda attributiva.¹³ In entrambe queste versioni integre il Cristo crocifisso appare iscritto in una zona di cielo chiaro a forma di scudo tagliata entro un fondo scuro stellato ed è affiancheggiato da due angeli in volo per parte. Tre di questi reggono i simboli della Passione (la lancia, l'asta con la spugna, i flagelli, la colonna con la corda avvolta intorno), quello più in basso a sinistra tiene sospesa una corona gemmata sopra la testa della Vergine che, inginocchiata in primo piano, invoca la protezione del Cristo su un devoto che le sta di fronte e che nella tavola di Bruges è un uomo di età avanzata e in quella di Madrid una donna. Una spalliera decorata da un astratto motivo di racemi vegetali delimita il primo piano (a sua volta ornato da un motivo geometrico astratto senza traccia di indicazioni prospettiche a Bruges, uniforme e chiaro a Madrid) separandolo dal fondo di cielo stellato, mentre ogni figura è accompagnata da un filatterio ispirato alla sua funzione nel dipinto.¹⁴

Ancorché l'ultima edizione del catalogo del Museo Lázaro Galdiano, curato a suo tempo da J. Camón Aznar, indichi la versione ivi conservata, e proveniente dalla collezione Traumann di Madrid, come *compañera* di quella di Bruges, ripetendo per entrambe il riferimento all'area flemalliana, già il Friedländer la indicava come copia tarda, addirittura cinquecentesca.¹⁵ Ma contemporaneamente lo stesso studioso poneva acutamente l'accento sulla più alta qualità del frammento brussellese anche rispetto all'esemplare di Bruges, che da quello, come vedremo, certamente deriva. Risultano quindi tagliati nel prototipo, per ragioni ormai imprevedibili, tutto il primo piano con la Vergine e un devoto,



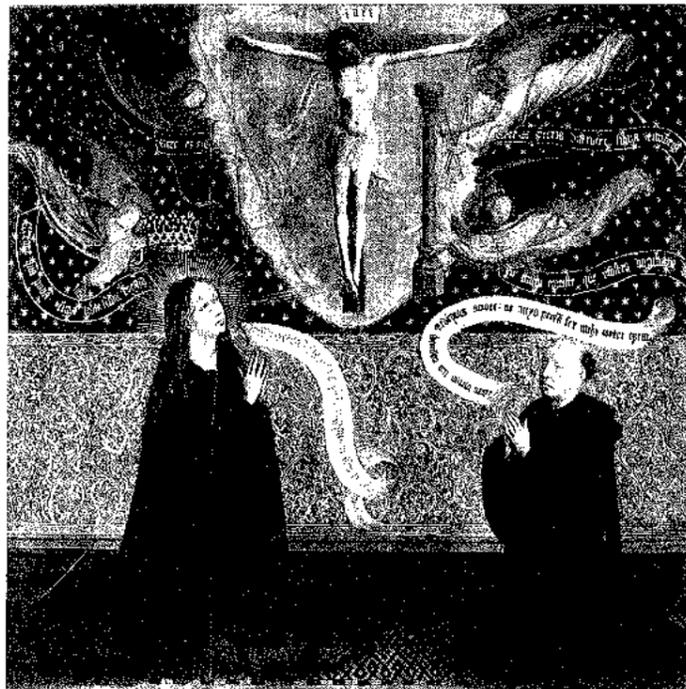
1. Zanetto Bugatto (?), *Crocifisso e angeli con gli strumenti della Passione*. Bruxelles, Musées des Beaux-Arts

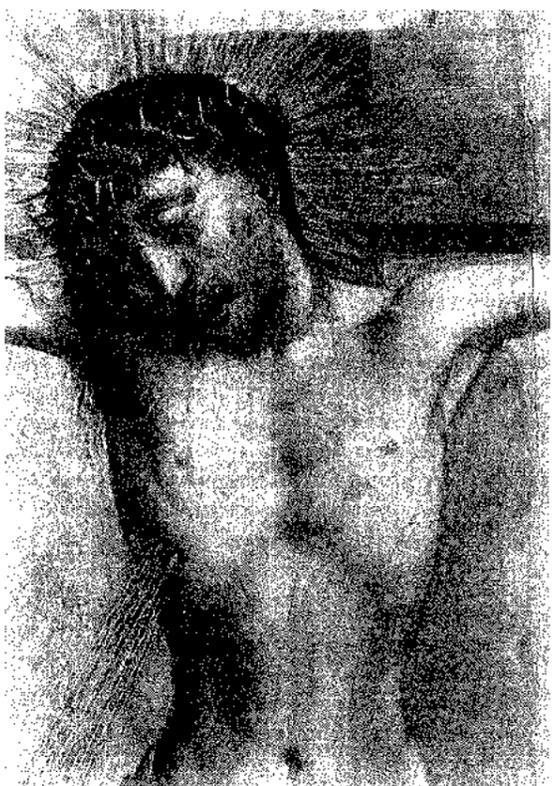
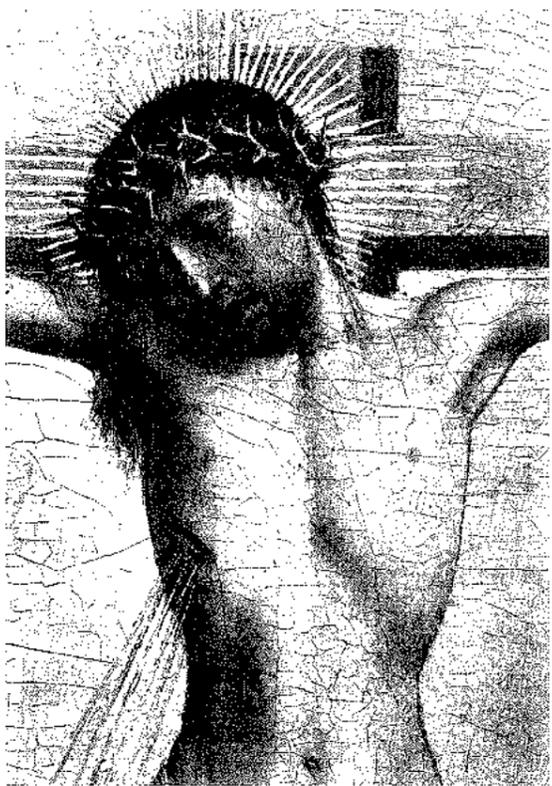
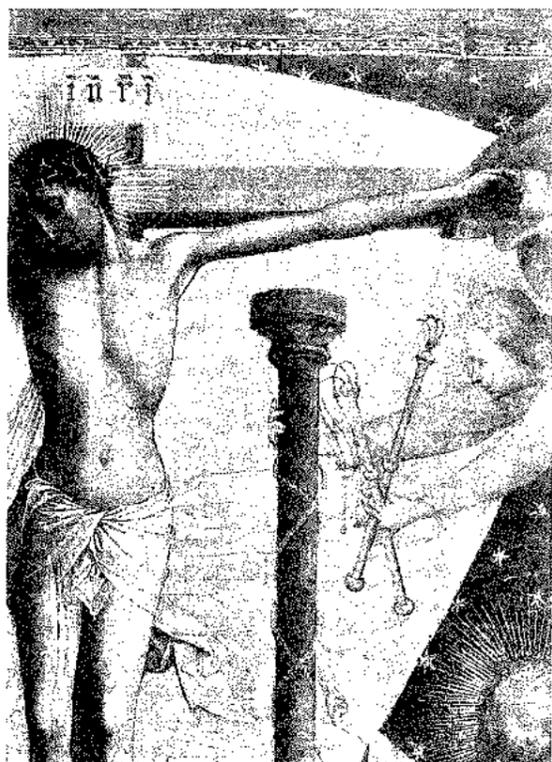
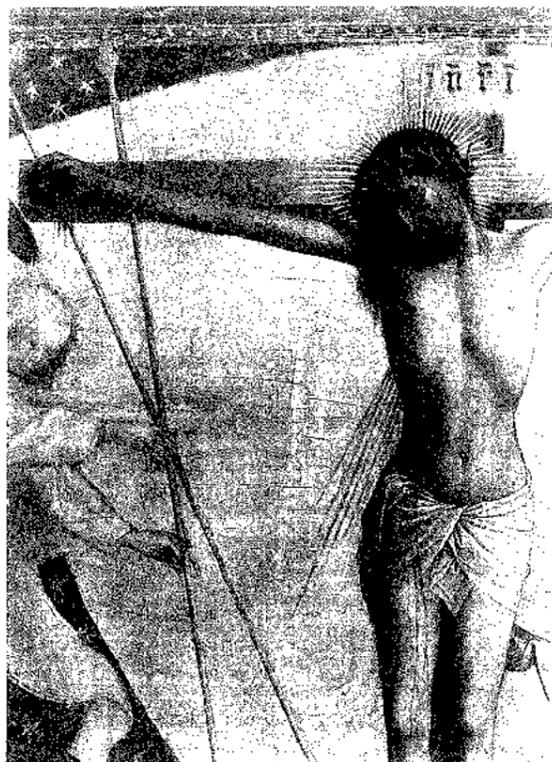
2. Pittore fiammingo, *La Vergine e un devoto invocano la protezione del Cristo crocifisso*. Bruges, St. Sauveur

3. Pittore fiammingo, *La Vergine e una devota invocano la protezione del Crocifisso*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano

A fronte:

4. Zanetto Bugatto (?), *Crocifisso e angeli con gli strumenti della Passione*. Bruxelles, Musée des Beaux-Arts (foto ai raggi X)





9. Pittore fiammingo, *La Vergine e un devoto invocano la protezione del Cristo crocifisso* (part.). Bruges, St. Sauveur
 10. Pittore fiammingo, *La Vergine e un devoto invocano la protezione del Cristo crocifisso* (part.). Bruges, St. Sauveur
 11. Rogier van der Weyden e Memling, *Trittico Sforza* (part.). Bruxelles, Musées des Beaux-Arts
 A fronte:
 5. Zanetto Bugatto (?), *Crocifisso e angeli con gli strumenti della Passione* (part.). Bruxelles, Musées des Beaux-Arts
 6. Zanetto Bugatto (?), *Crocifisso e angeli con gli strumenti della Passione* (part.). Bruxelles, Musées des Beaux-Arts
 7. Zanetto Bugatto (?), *Crocifisso e angeli con gli strumenti della Passione* (part.). Bruxelles, Musées des Beaux-Arts
 8. Pittore fiammingo, *La Vergine e un devoto invocano la protezione del Cristo crocifisso* (part.). Bruges, St. Sauveur

e due consistenti strisce laterali che hanno eliminato completamente l'angelo reggicorona, collocato in posizione più distanziata dal crocifisso, e ridotto gli altri tre alla sola testa con le braccia protese a reggere gli strumenti della Passione. Risulta inoltre da una foto ai raggi x del pannello (fig. 4), pubblicata a suo tempo da M.S. Frinta in appendice a un suo intervento su Campin e nell'ambito delle derivazioni secondarie dalle opere del maestro,¹⁶ che dalle stesse parti eliminate della tavola è stato ricavato il listello di circa cm 5 che, dipinto a stelle, è stato aggiunto in basso, verosimilmente per ragioni di equilibrio compositivo e per adattare il frammento al modello della cornice d'epoca, mentre altre evidenti tracce di ridipintura, a sinistra poco sopra l'aggiunta, segnalano altri aggiustamenti dopo la decurtazione.

Dirò subito che a farmi sostare a lungo e ripetutamente davanti al notevole frammento di Bruxelles, senza aver preso ancora atto della versione di Bruges né dei citati apporti degli studi specialistici, è stata la qualità assai particolare degli angeli, ancorché così barbaramente ritagliati. Mentre il tipo nordico del Cristo non offre a prima vista elementi troppo vistosi di contrasto con la sua etichettatura fiamminga, la delicata e fragile tipologia degli angeli, l'impasto tenero dei volti e dei capelli, la leggerezza dell'articolazione delle mani intorno ai simboli del martirio, lo squisito variare in toni tra giallini e aranciati delle vesti sottili bordate da un filamento dorato che si avvolgono intorno alle braccia e ricadono, come ancora mostra l'angelo di sinistra, in lembi ondeggianti contro il cielo stellato, presentano un'inconfondibile aria di tarda *ouvrage de Lombardie* (fig. 5). Appaiono insomma parenti stretti di quelli di Cristoforo Moretti, di Bonifacio Bembo, delle falangi di angeli musicanti e trombettieri che popolano i cieli affrescati della Lombardia di metà Quattrocento, mentre un presagio foppesco si fa strada nel chiaroscuro un poco più denso e strutturante dell'angelo che a destra in basso, guardando allo scomparso devoto, indica la sacra colonna (fig. 6). Ma una volta registrati questi sorprendenti particolari e riportata l'attenzione sul Cristo, ecco che anche da questa parte del dipinto emergono tratti non del tutto coincidenti con la patetica asprezza dei modelli che a prima vista evoca, nella struttura più regolare della testa e nel suo misurato abbandono, nella delicata levigatezza del corpo, avvolto da una pellicola ombrosa che prescinde nella sua attenta verità dalle acutezze e dalle forzature della percezione nordica e fasciato da un perizoma che ripropone in termini abbreviati la ricercatezza movimentata e le esasperate sottigliezze di analoghi motivi di Campin e di Rogier.

Come non cominciare a coltivare a questo punto il sospetto e la speranza di essere finalmente davanti a una traccia sostanziosa del documentato apprendistato nelle Fiandre del lombardo Zanetto che non si può immaginare, al momento della sua partenza per il Nord, se non partecipe di quella temperie culturale che sul finire degli anni '50 è testimoniata appunto in Lombardia dalle opere dei Bembo e di Cristoforo Moretti? Il confronto del frammento di Bruxelles con la parte corrispondente della versione di Bruges (figg. 7-8) ne conferma non solo la qualità, ma anche il particolare accento. A Bruges un diverso sentimento nordico deforma pateticamente i tratti sofferenti, fattisi ispidi e angolosi, del medesimo modello di Crocifisso, accentua il taglio obliquo degli occhi pesti rimasti semiaperti, inesplica nello scorcio di tre quarti cui si oppone il lungo naso affilato. Anche il corpo e le lunghe gambe accusano un'attenzione più marcante all'anatomia del torace, allo stiramento delle braccia, alle giunture delle ginocchia. E intanto gli angeli, in cui si ripetono indeboliti e generici i connotati particolari di quelli di Bruxelles, confermano come meglio non si potrebbe la matrice lombarda dei loro modelli con le loro *silhouettes* fasciate come bozzoli nelle spire di preziosi veli avvolgenti e ondeggianti. E a questo punto la stessa derivazione del Cristo non dal nervoso e rinsecchito tipo rogeriano ma da un più antico e composto tipo di Campin, quale è proposto nella tavola già Hulot di Berlino-Dahlem¹⁷ (onde l'attribuzione del pannello di Bruxelles e dei suoi derivati alla bottega del Maestro di Flémalle), può essere intesa come una scelta più consona a un retroterra culturale italiano. Tanto più che la già citata fotografia ai raggi x vi ha rivelato per l'appunto una prima stesura meno coinvolta anche nel Cristo nelle novità nordiche; una stesura che il Frinta giudicava pre-eyckiana, ma che potrà meglio spiegarsi con un iniziale concepimento stilisticamente unitario del dipinto, legato alla prima formazione di Zanetto in Lombardia, poi aggiornato in corso d'opera nella sua parte più significativa (il Cristo, la Vergine, i ritratti) alla luce delle nuove esperienze.

Ed è ancora nella versione di Bruges che si possono raccogliere elementi di sostegno per una cronologia del prototipo coincidente con la vicenda di Zanetto. Pur senza voler forzare la situazione fino a vedere in quell'opera una esercitazione, a fianco del collega milanese, del giovane Memling, che contemporaneamente stava compiendo il suo tirocinio nella bottega di Rogier, è un fatto che essa pone problemi assai vicini a quelli sollevati dal Trittico Sforza (oggi pur esso a Bruxelles) che, commissionato al van der Weyden probabilmente

in occasione del lungo soggiorno tra Fiandre e Borgogna di Alessandro Sforza nel 1458,¹⁸ doveva giungere a compimento nel momento che ci interessa con largo intervento appunto, come è ormai comunemente riconosciuto, di Memling. Una sensibile assonanza nell'interpretazione pittoricamente ingentilita del tratto rogeriano lega la Vergine e il devoto di Bruges (figg. 9-10) al primo piano del pannello centrale del trittico di Bruxelles, dove i ritratti dei giovani figli di Alessandro, Costanzo e Giovanna Battista, segnano il punto più delicato dell'intervento autonomo dell'aiuto (fig. 11). Sicché se ne può trarre motivo per una datazione a ridosso del trittico anche della tavoletta supposta di Zanetto, una collaborazione del quale in quell'opera famosa è stata di fatto sostenuta in passato, quando si riteneva che la commissione venisse dagli Sforza di Milano anziché dal ramo installatosi a Pesaro con Alessandro, fratello minore di Francesco¹⁹ (e non è detto che il problema non debba rimanere un poco aperto, posto che l'*ante quem* del 1460 determinato dal matrimonio di Giovanna Battista, qui ritratta ancora «in famiglia», con Federico da Montefeltro funziona certamente per la commissione ma non altrettanto per il completamento dell'opera). Intanto sembra abbastanza ragionevole ricavarne una possibile reciproca influenza tra i due tirocinanti: del lombardo sul delicato divergere di Memling dalla implacabile acutezza del suo maestro, e del fiammingo sull'accostamento alla pratica e alla ritrattistica nordica di Zanetto. Se nell'esemplare di Bruges il ritratto del devoto e la Vergine stessa rispecchiano il pezzo tagliato della tavola di Bruxelles con la stessa fedeltà riscontrabile nella parte superstite, è evidente che la contiguità con Memling nella bottega di Rogier van der Weyden ha avuto un peso sull'orientamento del pittore lombardo.

Può essere dunque il frammento brussellese uno

di quei dipinti che il ravveduto Zanetto prometteva di inviare attraverso Prospero di Camogli? Anche l'insolita iconografia di cui nella bottega di Rogier si serbò memoria attraverso una copia, a sua volta riutilizzata più tardi, andrebbe a favore di un'opera concepita in una situazione di equilibrio incerto fra due esperienze. Mi sembra intanto che nel suo aspetto più nordico la tavoletta porti qualche nuovo motivo di attenzione al *San Girolamo* dell'Accademia Carrara di Bergamo da cui era iniziata la ricerca del Bologna sul possibile Zanetto. E, non solo si rifà con molta precisione alla faccia esterna del pannello laterale sinistro del Trittico Sforza - traducendone la finezza monocroma, squisito intervento memlinghiano, in una delicata ombrosa gamma cromatica lombarda che sgrana anche le rocce facendone spuntare la scarna vegetazione che vi si poteva radicare -, ma cavando il Santo e la sua grotta dalla finta nicchia architettonica in cui erano stati nordicamente collocati, senza trascurare di dare apparenza più verosimile al leone, appoggia il tutto sul fondo di un paesaggio a sua volta desunto direttamente da quello che appare sulla destra della croce nel pannello centrale dello stesso trittico. La puntigliosa fedeltà di disegno al modello non consente nel *San Girolamo* raffronti più precisi di particolari con il frammento di Bruxelles; si potrà solo osservare che vi viene in maggiore evidenza l'impianto alquanto difforme dai tipi rogeriani e piuttosto italianizzante del piccolo crocifisso sopra l'altare inserito alla sommità della grotta del Santo - da porsi nel conto delle particolarità di esecuzione del trittico e di quanto se ne è dedotto poco sopra.

Se la «traccia» è giusta, il problema di Zanetto e di quanto si è ipotizzato sulla sua successiva attività potrà forse essere ripreso a questo punto con qualche elemento in più.

1 Quasi tutta la documentazione milanese su Zanetto e sui suoi lavori, in parte già nota a G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, Milano 1859, pp. 191-196, è stata pubblicata da F. Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano 1902, pp. 114-117, 123-136; cfr. anche C. Baroni-S. Samck Ludovici, *La pittura lombarda del '400*, Milano 1952, ad indicem.

Per la bibliografia di Zanetto fino al 1972 cfr. la voce del *Dizionario biografico degli Italiani*, a cura di M.T. Franco Florio, 15, 1972, pp. 14-15. Altre specifiche indicazioni bibliografiche e quelle successive al 1972 che qui interessano si danno alle note successive.

2 Pubblicata per la prima volta da L. Beltrami, *Antonello da Messina chiamato alla corte di Galeazzo Maria Sforza*, in *Archivio storico dell'Arte*, VII, 1894, pp. 56-57.

3 Per l'influenza dei ritratti veneziani di Antonello e per un tentativo di identificazione del ritratto portato a Milano dal «duca di Bari» Sforza Maria Sforza, cfr. F. Sricchia Santoro, *Antonello da Messina e l'Europa*, Milano 1986, p. 111, e Idem, *I ritratti di Antonello*, in *L'umana avventura*, 1, 1987, p. 88. Sull'argomento dell'influenza in ambiente lombardo della ritrattistica antonelliana cfr. anche D.A. Brown, *Leonardo and the Idealized Portrait in Milan*, in *Arte Lombarda*, 67, 1983, pp. 102-116.

4 M. Caffi, *Creditori della duchessa Bianca Maria Sforza*, in *Archivio storico lombardo*, III, 1876, p. 538; F. Malaguzzi Valeri, *op. cit.*, p. 126.

5 F. Malaguzzi Valeri, *op. cit.*, pp. 126-127. Sull'indirizzo del duplicato ha richiamato l'attenzione Ch. Sterling, *A la recherche des œuvres de Zanetto Bugatto. Une nouvelle piste*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, p. 163.

- 6 P.M. Kendall e V. Iardi, *Dispatches with Related Documents of Milanese Ambassadors in France and Burgundy 1430-1483*, Athens (Ohio) 1970-1971, II, pp. 200-201. Segnalato da M. Grayson, *The Northern Origin of Nicolas Froment's Resurrection of Lazarus Altarpiece in the Uffizi Gallery*, in *The Art Bulletin*, settembre 1976, p. 356, nota 62, e quindi da Ch. Sterling, *op. cit.*, p. 163.
- 7 F. Malaguzzi Valeri, *op. cit.*, p. 127.
- 8 F. Bologna, *Un San Girolamo lombardo del Quattrocento*, in *Paragone*, 49, 1954, pp. 47-49; Idem, *Una Madonna lombarda del Quattrocento*, in *Paragone*, 93, 1957, pp. 3-10.
- 9 N. Gulmini, voce *Bugatto*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e incisori italiani*, II, Torino 1972, p. 325; G. Romano, voce *Giovanni Canavesio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 17, 1974, pp. 728-729; E. Rossetti Brezzi, *Per un'inchiesta sul Quattrocento ligure*, in *Bollettino d'Arte*, s. IV, 17, 1983, p. 20. Cfr. anche M. Natale, *Pittura in Liguria nel Quattrocento*, in *Il Quattrocento*, Milano 1986, p. 65.
- 10 Ch. Sterling, *op. cit.*, pp. 103-178.
- 11 M. Boskovits, *Nicolò Corso e gli altri. Spigolature di pittura lombardo-ligure di secondo Quattrocento*, in *Arte cristiana*, 723, 1987, p. 351 e nota 9, p. 354 e nota 16.
- 12 F. Sricchia Santoro, *Antonello da Messina...*, cit., p. 80, nota 38.
- 13 E. Durand-Greville, *Hubert et Jean van Eyck*, Bruxelles 1910, pp. 74-76. L'esemplare di Bruges (cm 70x72) fu esposto all'«Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien» di Bruges del 1902 (catalogo n. 6, pp. 2-3); quello di Madrid misura cm 54x67.
- 14 A Bruges si leggono chiaramente ripassate le seguenti iscrizioni: *Consummatum est*, accanto al Cristo; *Ecce Redemptoris signacula mortis amoris*, accanto all'angelo in alto a sinistra; *Ecrune quam ponam sima tibi sume coram*, accanto all'angelo reggicorona; *Ecce et pretoris destructi signa timoris* accanto all'angelo in alto a destra; *Tu michi comiste que monstro dogmata disce* accanto all'angelo in basso a destra.

Dalla bocca della Vergine parte l'invocazione: *O super excelsa Deitas, o Fons pietatis propiciare tuis Matris amore tue*. Dalla bocca del devoto: *Fructu Vierno tuo magnoque redemptus amore, ne vicis peream fer mihi mater opem*. La trascrizione è ricavata dal catalogo citato della mostra del 1902 (v. nota 13).

- 15 J. Camón Aznar, *Cuja del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid 1981⁸, pp. 99-100. M.J. Friedländer, *Die ultraniederländische Malerei*, 2, Berlin 1924, p. 74; Idem, *Early Netherlandish Painting*, Berlin-Leyden 1967-1976, 2, p. 43, nota 17.
- 16 Mojmir S. Frinta, *The Genius of Robert Campin*, The Hague - Paris 1966, p. 114 e fig. 69.
- 17 Un accenno alla derivazione dalla tavola berlinese di Campin è già nella scheda del catalogo dell'esposizione del 1902 a Bruges ed è ripresa dal Friedländer (v. nota 13).
- 18 J. Mesnil (*L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance*, Bruxelles 1911, pp. 32-39) ha precisato il rapporto del trittico con gli Sforza di Pesaro, identificando i donatori con Alessandro, fratello minore di Francesco Sforza, e i figli Costanzo e Giovanna Battista, e ha indicato un *ante quem* nel 1460, anno del matrimonio di quest'ultima con Federico di Montefeltro e del ritiro in convento di Sveva, moglie di Alessandro, non presente nel dipinto. G. Muzzani (*Observations on the Sforza Triptych in the Brussels Museum*, in *The Burlington Magazine*, cxiii, 1971, pp. 252-253) ha ulteriormente osservato che Sveva è già in convento nel 1457, che la presenza per otto mesi nel 1458 di Alessandro Sforza «in Borgogna, Fiandra e Bruges», attestata da una *Cronaca di anonimo veronese* (1446-1486) probabilmente di mano di un mercante residente a Pesaro, è l'occasione più propizia per la commissione, infine, ripercorrendo la storia degli errati riferimenti agli Sforza milanesi, che il trittico potrebbe identificarsi con la «tavoletta di Cristo in croce cum li paesi di man di Ruggeri» citata con altre opere dello stesso autore in un inventario steso nel 1500 dei quadri presenti nella Libreria di Giovanni Sforza a Pesaro, prima che un incendio la devastasse.
- 19 V. nota 18.

Daniele Benati

Due schede per Vicino da Ferrara

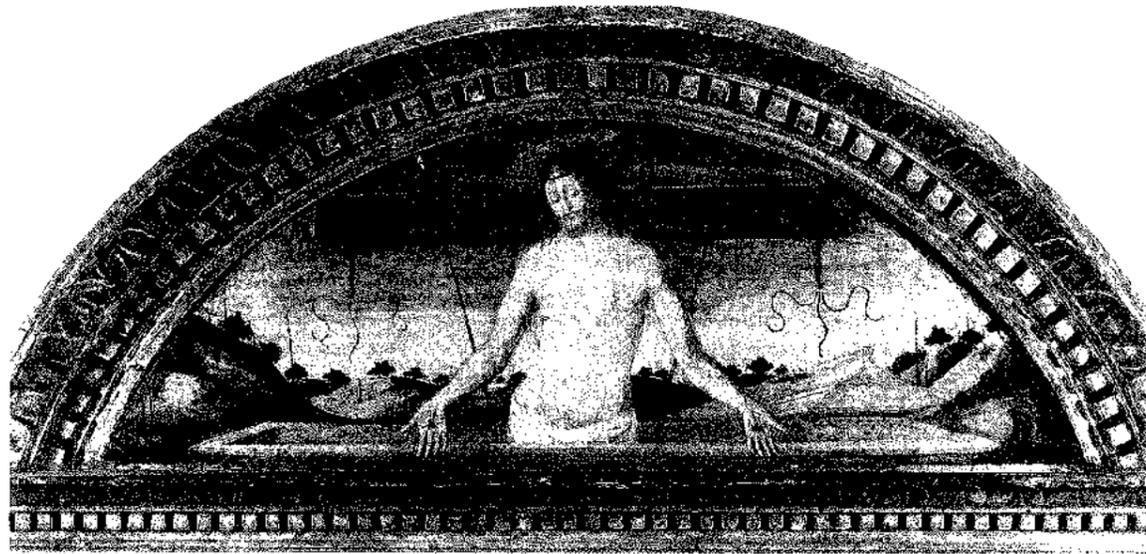
SONO divenute sempre più rare le occasioni di ampliare il *corpus* della pittura rinascimentale a Ferrara, ovvero — per dirla con Longhi — di riconoscere nuovi pezzi usciti dalla sua corrusca e turbolenta «officina». Le grandi manifestazioni espositive, avviate quasi un secolo fa con la mostra tenuta nel 1894 presso il Burlington Fine Art Club di Londra e culminate nella ricca rassegna ordinata a Ferrara nel 1933-1934, hanno evidentemente dato fondo alle riserve di una civiltà sulla quale le distruzioni e le dispersioni operate nei secoli successivi hanno barbaramente infierito.

È con soddisfazione tanto maggiore che decido allora di dedicare a Giuliano Briganti il ritrovamento di una preziosa anconetta contenente la *Madonna col Bambino e, nella cimasa, Cristo in pietà*. Nel basamento, riccamente intagliato, lo stemma dei Roverella di Ferrara¹ (fig. 1, 2, 4).

Al riconoscimento dell'autore di questo prezioso oggetto (complessivamente in buono stato, salvo una leggera ma diffusa svelatura della superficie pittorica e qualche avvertibile integrazione nella carpenteria) siamo ben preparati dalla conoscenza di altri due analoghi prodotti usciti dalla stessa bottega: già nel 1941 Sergio Ortolani inserì nel gruppo stilistico appena costituito da Longhi sotto il nome di «Vicino da Ferrara» (con l'avvertenza di una sua possibile identificazione col documentato Baldassarre d'Este) una anconetta facente parte del lascito Davis nel Metropolitan Museum di New York² (fig. 3), assai prossima a quella che qui si propone nella scelta delle raffigurazioni oltre che nella loro impaginazione e nella raffinata carpenteria. Alcuni anni dopo Roberto Longhi, approvando il riconoscimento attuato dall'Ortolani, operava un'ulteriore restituzione all'artista in questa stessa veste di elegante apparatore di dipinti sacri destinati a una devozione privata col restituirci un altro altare, composto ancora una volta di una *Madonna col Bambino e di una Pietà*, conservato allora in collezione Zaccarini a Ferrara³ (fig. 5). In quest'ultimo dipinto l'accento appariva tuttavia a Longhi più contenuto, cosicché esso gli sembrava «un grato esempio di come Baldassarre sapesse mantenere, sia pure smorzandolo, il pregio e la norma dell'arte nuova anche nei casi di più modica destinazione».

Non so in verità, anche alla luce dell'ulteriore reperto qui presentato, quanto si possa convenire col giudizio di Longhi, che per la *Madonna Zaccarini* parlava addirittura di «oggetto di umile devozione clericale». Fermo restando che il linguaggio sceltamente robertiano del Vicino perviene qui a una semplificazione formale assoluta, sarà da discutere sul suo esatto significato nel momento in cui, lontani da Ferrara i grandi protagonisti della sua prima stagione rinascimentale (il solo Tura andava ancora smartellinando per la committenza ducale i suoi capolavori poco meno che indecifrabili), la contemporanea cultura estense sembra mostrarsi propensa a una rarefazione formale sempre più asettica e snervata, sottilmente decadente. È questo il gusto che prevale nella contemporanea miniatrice, nel *Decretum Gratiani* Roverella (Ferrara, Museo di Schifanoia) e nelle illustrazioni del congeniale Maestro delle Sette Virtù studiato dalla Canova.⁴ Affondano in queste premesse le ragioni che presiedono alla formazione di Giovanni Francesco Maineri, già trasferitosi a Ferrara da Parma nel 1489, e di quegli artisti attraverso l'opera dei quali Longhi vedeva restituita la temperatura bigotta e decadente degli ultimi anni del ducato di Ercole I d'Este: attentissimi a riprodurre le invenzioni formali di Ercole Roberti, essi sono poi ben lontani dall'intenderne la tragica portata intellettuale che sembra corromperle come un acido corrosivo. Entro questa problematica parrebbe inserirsi anche Vicino da Ferrara; ma il suo caso è diverso: formatosi su un solco di cultura che diverge da quello praticato dal Tura e poi dal Roberti, egli aveva affinato via via la propria propensione per una chiarezza mentale di lontana matrice pierfranceschiana, tendente a un'evidenza stemmata e astratta, ben diversa anche dal corposo naturalismo di Francesco del Cossa.

La semplificazione formale della *Madonna Zaccarini* non significa certamente povertà inventiva, che anzi «l'apparatura semplice del drappo teso dietro la Vergine» (Longhi) allude a una nuova concentrazione sulla sacralità del tema, non diversamente da quanto propone lo stesso Ercole nella tarda *Madonna col Bambino* tra due vasi di rose della raccolta Vendeghini Baldi (Ferrara, Pinacoteca Nazionale).

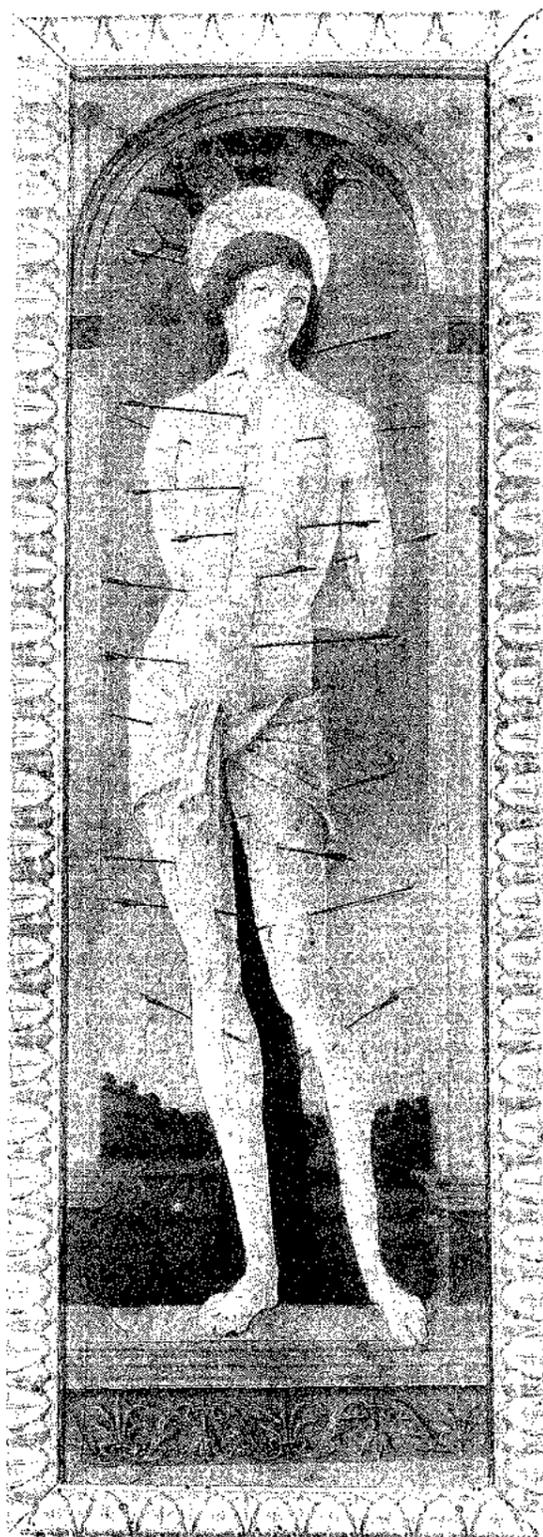


1. *Cristo dolente*, particolare della figura 2
 2. *Madonna col Bambino*; nella cimasa, il *Cristo dolente*. Ferrara, collezione privata
 3. *Madonna col Bambino*; nella cimasa, il *Cristo dolente tra due angeli*. Già New York, Metropolitan Museum
- A fronte:
4. *Madonna col Bambino*, particolare della figura 2



5. *Madonna col Bambino*; nella cimasa, il *Cristo dolente*.
Già Ferrara, collezione Zaccarini

6. *San Sebastiano*. Ferrara, Pinacoteca Nazionale



7. *San Giacomo minore*. Padova, Museo Civico

Nella *Madonna Davis* tale intendimento appare ulteriormente variato: peccato che la consunzione dell'immagine che sono costretto a riprodurre, tratta dalla fototeca di Berenson ai Tatti (che è quanto ci rimane di quel piccolo capo d'opera, dopo che il Metropolitan ne ha deliberata la vendita nel 1956), non permetta di leggerne i sottili trapassi chiaroscurali che dovevano arricchirne la studiata semplicità: ma si noti l'attentissima indagine prospettica che detta la calcolata introduzione spaziale attraverso il davanzale sul quale poggia il libro aperto e, in generale, l'ornata eleganza dell'invenzione. Si tratta dunque di una povertà voluta e anzi abilmente perseguita, alla ricerca di una stilizzata evidenza narrativa.

L'esemplare che qui si produce si pone sulla stessa linea della *Madonna Davis*, anche per la peculiarità della soluzione adottata nella composizione, con quella tenda che si dischiude a mostrare il gruppo divino che sembra riecheggiare qualche terracotta fiorentina di ambito robbiesco se non già rosselliniano: in realtà l'orizzonte immaginativo cui queste suggestioni sono ricondotte è poi tutto ferrarese, se si pone mente che il prototipo degli altari fin qui illustrati era stato offerto da Cosmè Tura in dipinti come l'anconetta ora nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Su un piano di più immediati riscontri stilistici si noti altresì come il movimento quasi di corsa leggera tentata dal Bambino sulle ginocchia della madre che lo trattiene rimandi agli episodi famosi del Cossa e del Roberti a Schifanoia. Ma ciò che anche in questo dipinto non manca di stupire è l'elezione formale dell'invenzione, il suo calibrato rigore: una datazione all'interno degli anni '80 sembrerebbe la più probabile, ma lo spirito che anima la raffigurazione mostra di far tesoro ancora delle premesse poste dalla più antica pittura rinascimentale ferrarese. Davvero non sembrerebbe essere passato molto tempo da quando, credo entro il sesto decennio, il Maestro del desco di Boston ebbe a tentare la poetica trascrizione di un modello di Domenico Veneziano che si legge nella *Madonna col Bambino* appartenente al lascito Cambó nel Museo Nazionale di Barcellona.⁵ La trascorsa parentesi turiana e robertiana, che si era colta nel percorso di Vicino in opere come il *Cristo passo* di ignota ubicazione reso noto da Longhi,⁶ ha lasciato il segno nelle giunture appena indurite, che assimilano il risultato alle prove coeve del giovane Costa. Ma è sorprendente come il paesaggio che si apre alle spalle del Cristo morto, ritto fuori del sepolcro rosato, sia in grado di evocare ancora le luminose lontananze, razionalmente possedute, di Piero della Francesca.

In questo caso poi la presenza di uno stemma

nella carpenteria, rinviante a una famiglia importante come quella dei Roverella, permette di chiarire la destinazione costantemente aulica di questo e degli altri dipinti di Vicino a esso simili: si tratta evidentemente di una produzione destinata a una committenza assai scelta, alla quale bene si confanno il carattere dell'oggetto, che è propriamente quello di una lussuosa anconetta portatile, e il gusto sobrio ma elegante dell'esecuzione. In questo stesso torno di tempo dovette cadere del resto l'esecuzione del paliotto con *Storie della Passione* tuttora appartenente agli Strozzi, che, a quanto si evince dallo stemma apposto al centro, lo commisero all'artista.⁷

Anche nel caso in cui si dimostrasse definitivamente che il Vicino da Ferrara ricostruito da Longhi è identificabile con Baldassarre d'Este (problema da ritenere tutt'altro che risolto), ne deriverebbe che egli, pur risiedendo abbastanza stabilmente a Reggio Emilia per tutto il corso degli anni '70-'80, dovette mantenere i contatti con la nobiltà ferrarese, che a lui si rivolgeva per questo tipo di produzione.⁸

L'occasione è buona per segnalare l'appartenenza allo stesso Vicino di un altro dipinto, quest'ultimo già noto agli studi anche se con le attribuzioni più disparate. Si tratta della piccola 'rotella' con un santo a mezzo busto che si conserva ora nel Museo Civico di Padova (fig. 7). Una scritta settecentesca apposta nel retro ne identifica l'autore in «Gosmè Turra» e il santo effigiato in «Giacobe minore».⁹ Posto che l'iconografia adottata può effettivamente corrispondere a quella dell'apostolo Giacomo 'minore' (così lo raffigura ad esempio Lorenzo Costa nella Cappella Vaselli in San Petronio a Bologna), il nome del Tura serve solo a indicare la coscienza di una sua provenienza ferrarese, evidentemente ancora viva all'epoca in cui tale frammento pervenne a Padova. Al nome di quel caposcuola si sostituì in seguito quello, invero più approssimato ancorché troppo ambizioso, di Ercole Roberti, e solo di recente l'estrazione ferrarese è stata posta in dubbio da Lucio Grossato, che ne ha addebitato l'esecuzione a un ignoto pittore lombardo «prossimo al Foppa».¹⁰

La sua appartenenza al Vicino da Ferrara apparirà viceversa del tutto palese attraverso il confronto con le opere riconducibili a una fase abbastanza avanzata del suo percorso: la leggera torsione del capo rispetto al busto torna puntuale nei quattro santi dell'ordine domenicano già nella collezione di Otto von Wesendonck, ma la stesura liquida e trasparente, pur attenta a restituire una risentita plasticità secondo modi che consuevano con le opere

coeve del Butinone, il ricorso alla netta sottolineatura dei contorni sono poi già quelli del *San Sebastiano* passato ora con la raccolta Vendeghini Baldi nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara¹¹ (fig. 6): anche le cocche del mantello annodato sulla spalla si richiamano puntualmente ai rami secchi dell'alberello al quale il martire è legato. I punti di contatto sono anzi tali da far pensare alla provenienza da uno stesso complesso, visto che il formato circolare del dipinto ora a Padova si giustifica soltanto con la sua inserzione entro un polittico a più scomparti. Una sua sistemazione su un diverso ordine rispetto a quello principale, nella predella op-

pure a coronamento delle tavole maggiori, renderebbe ragione del diverso fondo adottato, blu scuro nel 'santino' di Padova e a cielo aperto nel *San Sebastiano*; mentre giova notare l'assoluta identità nella forma dei nimbi e, soprattutto, l'assai prossimo punto di stile. È impossibile però al momento individuare la destinazione del complesso di cui queste tavole dovevano aver fatto parte, data la genericità delle indicazioni provenienti dalla letteratura topografica antica, dove pure non mancano citazioni di numerosi polittici quattrocenteschi assegnati per lo più al Tura e ancora da ricollegare ai pochi frammenti pervenuti fino ai giorni nostri.

1 L'anconetta misura complessivamente cm 98x55. Sono grato ad Adriano Cavicchi per la decifrazione dello stemma in basso, contenente il rovere dei Roverella.

2 S. Ortolani, *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole Roberti*, Milano 1941, p. 198, tav. 193a. La tavola, entrata nel Metropolitan Museum con il lascito Davis (inv. n. 30.95.-299), venne posta in vendita il 7 giugno 1956 presso le Plaza Art Galleries di New York e se ne sono in seguito perse le tracce.

3 R. Longhi, *Nuovi ampliamenti (1940-1955)*, in *Officina ferrarese*, Firenze 1956, p. 184, fig. 419. Devo alla cortesia di Berenice Giovannucci Vigi la fotografia che qui riproduco.

4 Sul *Decretum Gratiani* del Museo di Schifanoia si può consultare ora il denso saggio di G. Mariani Canova, *Miniatura e stampa a Ferrara nel Quattrocento: il «Decretum Gratiani» Roverella*, in *Ferrara 1474: miniatura, tipografia, committenza. Il «Decretum Gratiani» Roverella*, catalogo della mostra (Ferrara), Firenze 1988, pp. 13-32 (con ricchissima bibliografia precedente). Alle pp. 13-15 di quest'intervento si rimanda per la discussione circa l'identità del probabile committente del codice, da individuare tra Lorenzo, morto nel 1474, e il nipote Filasio, vescovo di Ravenna dal 1475. In quel caso la scelta è evidentemente ristretta vista la presenza, al di sopra dello stemma, della mitra cardinalizia. Meno circoscrivibile è la committenza del dipinto qui presentato, dove per giunta lo stemma, contenente il solo rovere e non l'aquila estense come nel *Decretum* o ancora nel monumento sepolcrale di Lorenzo in San Giorgio, fa presumere una destinazione decisamente privata. Sul Maestro delle Sette Virtù (da giudicare propriamente un ferrarese) cfr. G.M. Canova, *La miniatura veneta del Rinascimento*, Venezia 1969, pp. 66, 68, 121-122.

5 In attesa di un intervento meglio articolato, ho accennato al problema posto dalla personalità ravvisabile attraverso il desco con l'*Incontro tra Salomone e la regina di Saba* del Museum of Fine Arts di Boston e la *Madonna col Bambino* della collezione Cambó in *Per il problema di «Vicino da Ferrara» (alias Baldassarre d'Este?)*, in *Paragone*, 393, 1982, pp. 22-23, nota 24 c, più diffusamente, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, pp. 260, 671, 675.

6 R. Longhi, *Un «Cristo doloroso» di Baldassarre d'Este*, in *Paragone*, 101, 1958; ried. nelle *Opere complete di Roberto*

Longhi, vol. vi, *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 299-301, tavv. 196-198.

7 Sul paliotto con *Storie della Passione* di collezione Strozzi a Firenze cfr. R. Longhi, *Officina ferrarese* (1934), ed. Firenze 1956, p. 50, tav. 166; M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi nell'Oratorio della Concezione*, I, in *Bollettino d'Arte*, XLIII, 1958, p. 144.

8 Al problema del prolungato soggiorno reggiano di Baldassarre, tuttora irrisolto vista la perdita delle opere da lui firmate che vi si vedevano ancora nel XVII secolo (la *Natività e Santi* su tela, datata 1485, in San Girolamo), vanno forse ricollegati quegli aspetti che, nel tessuto purtroppo assai diradato della cultura figurativa a Reggio nella seconda metà del Quattrocento, rinviano con maggiore forza a Ferrara. Mi riferisco agli affreschi che decorano la volta della prima cappella a destra in Santo Stefano, parzialmente riprodotti da M. Pivondini, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano 1985, p. 13, fig. v. Anche dalla sola riproduzione dell'*Evangelista Matteo* ivi fornita, segnata da una espressività aspra e dal modo così particolare con cui il panneggio cartaceo si solleva irritato, balzano evidenti, mi sembra, i collegamenti con la cultura ferrarese degli anni '60-'70, col Maestro dell'Agosto e col giovane Ercole a Schifanoia, consentendo anche un confronto con il problematico *Pestapepe* della Pinacoteca di Forlì, che, pur non essendo di Francesco del Cossa, contrariamente a quanto pensava Longhi (*Officina*, cit., fig. 87) che lo confrontava significativamente con uno dei decani dell'Agosto, è in ogni caso legato alla temperie figurativa espressa nella parete settentrionale del Salone dei Mesi. Tale collegamento si chiarisce ulteriormente nelle raffigurazioni contenute negli altri *Evangelisti* affrescati in Santo Stefano, che intendo rendere noti quanto prima.

9 Tempera su tavola, diametro cm 10,5, Padova, Museo Civico, inv. 2293. Cfr. L. Grossato, *Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Vicenza 1957, pp. 130-131 (con bibliografia precedente). Pervenne al Museo nel 1917 dalla collezione Sartori Piovene; in precedenza era appartenuto all'abate Antonio Meneghelli.

10 L. Grossato, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova), Milano 1974, n. 87.

11 C. Volpe, *La donazione Vendeghini Baldi a Ferrara*, in *Paragone*, 329, 1977, p. 74; D. Benati, *art. cit.*, p. 14, tav. 15.

Fra «necessità» e «libertà».
Appunti su pittori e committenti fra Quattro e Cinquecento

PER uno storico dell'arte, scrivere sui rapporti della committenza e delle altre componenti del quadro storico con l'avvicinarsi degli stili dovrebbe presupporre che si sia data una risposta soddisfacente a un quesito di fondo: se, cioè, le trasformazioni dei linguaggi artistici trovino proprio tra quelle componenti una delle cause agenti. Ma occorrerebbe subito aggiungere: dato e non concesso che quelle trasformazioni abbiano cause esterne a se stesse.

Infatti è singolare che la tesi di un legame tra l'arte e altre espressioni della società, dal mecenatismo alle istituzioni, dal pensiero filosofico a quello religioso, sia stata sviluppata anche negli ultimi decenni in centinaia di scritti quasi che l'altra tesi, quella dell'arte che «basta a se stessa», non avesse continuato ad avvalersi di efficaci sostenitori, con i quali pur si doveva interloquire. Già più di mezzo secolo fa la particolare sensibilità con cui Focillon trattava il tema del confronto tra svolgimento delle forme e tempo storico non solo faceva giustizia di ogni tentazione deterministica ma, illuminata com'era dall'intuizione di stati ordinari di eterocronia e dis-incidenza, aveva in sé quanto bastava per colpire al cuore, anche a futura memoria, costruzioni di pensiero fondate sulla certezza di simmetriche correlazioni interdisciplinari. «La forma», così si conclude il suo saggio famoso, che oggi si rilegge avidamente, «va perpetuamente dalla sua necessità alla sua libertà.»¹

Nell'arca della «necessità» si collocano naturalmente anche fenomeni come la committenza, pur se bisogna riconoscere che non è sempre facile definire tutti i passaggi attraverso i quali l'artista sembra staccarsi da essa per librarsi verso il libero cielo delle forme.

Occorre intanto ricordare che in modo particolare la committenza di dipinti destinati a edifici sacri o comunque alla devozione comprende una quantità pressoché innumerabile di aspetti, di carattere e di significato molto diversi. Di fronte a un fenomeno così complesso sarebbe certamente inadeguato procedere per esami e valutazioni generalizzanti. A seconda dei casi si può sostenere che il «piano» del dipinto è soltanto suggerito dal committente o dal destinatario o perfino che essi giungano a modifi-

carlo indirizzando la volontà dell'artista; ma tra queste due situazioni ne esistono molte altre in cui il rapporto tra le parti può non consentire una soddisfacente valutazione del peso dell'una e dell'altra e un'attribuzione di responsabilità rispetto al risultato. Infatti si tratta molto spesso di un rapporto che si svolge per gradi e mediazioni da misurare caso per caso.

Riflettendo sull'enorme impressione che la personalità di San Bernardino da Siena riusciva a esercitare su chi lo aveva conosciuto e ne aveva ascoltato, o magari soltanto sentito raccontare, gli infiammati sermoni, è difficile non persuadersi che almeno i più antichi dipinti che lo ritraggono debbano serbare una qualche impronta di quella influenza.

In una delle sue più antiche immagini, dipinta da Pietro di Giovanni d'Ambrogio (Siena, Pinacoteca; fig. 1)² e considerata normativa per i numerosi esempi successivi, il santo è rappresentato in figura intera e a grandezza naturale mentre sostiene con la destra il cristogramma raggiato. Sappiamo che il Nome di Gesù era un *Leitmotiv* della sua predicazione³ e in genere della predicazione popolare, in cui primeggiavano gli ordini mendicanti e in particolare i Minori osservanti. Inoltre, in numerose rappresentazioni pittoriche del ciclo bernardiniano, per esempio negli affreschi in San Francesco di Lodi, di Gian Giacomo da Lodi (1477), si vede il santo che in atto di predicare mostra al popolo una tavoletta con l'emblema del Nome di Gesù (fig. 3).⁴ A quanto sembra, il gesto apparteneva al repertorio dei predicatori dell'Osservanza francescana e aveva un significato liberatorio se in una nota tavola del Museo dell'Aquila una delle storie laterali rappresenta San Giovanni da Capestrano che dal pulpito esorcizza estraendo la magica tabella (fig. 4).⁵

Nel dipinto di Pietro di Giovanni d'Ambrogio neanche la base rotonda, istoriata con monti e città turrite, che come spiega l'iscrizione simboleggia il mondo terreno da disprezzare ed è per questo calpestata da San Bernardino, deve essere senz'altro considerata un'escogitazione del pittore: essa potrebbe infatti restituire più o meno fedelmente il ti-



Quia predicari potius amlano. Vni fuit apudula Italia una adrens
 fupca caput s. b. figurans ipm. et stella mlatismem miodum.

1. Pietro di Giovanni d'Ambrogio, *San Bernardino da Siena*. 1444 circa. Siena, Pinacoteca Nazionale

2. Pittore senese del Quattrocento (già attr. al Vecchietta), *San Bernardino da Siena e scena della predica*. Siena, Pinacoteca Nazionale

3. Gian Giacomo da Lodi, *San Bernardino predica il Nome di Gesù*. Affresco, 1477. Lodi, San Francesco



4. Maestro di San Giovanni da Capestrano, *San Giovanni da Capestrano in atto di esorcizzare* (particolare di una tavola con il Santo e storie). L'Aquila, Museo Nazionale (foto Soprintendenza per i Beni ambientali, architettonici, artistici e storici per l'Abruzzo, L'Aquila)

po di un suppedaneo figurato che faceva parte degli *accessoires* del celebre predicatore.

A racciardare il richiamo del cristogramma a quello del suppedaneo provvede l'esortazione anagogica squadrata in capitali da calligrafo (vergata, chi sa, con l'inchiostro del calamaio che penzola dal cordiglio).

Occorre riconoscere che elementi non secondari di questo quadro rispondono a indicazioni dei committenti – probabilmente francescani – che certo non puntavano solo sull'espressione di un «senso di ascetica santità»⁶ né sulla rappresentazione puramente iconica del santo.⁷ Al pittore si chiedeva piuttosto di ritrarlo in azione, anzi in un passaggio particolarmente impegnativo della sua oratoria. Solo considerando attentamente la parte avuta dai committenti e riconoscendo ciò che nell'immagine può essere attribuito al loro ruolo di «suggeritori» crescono le nostre possibilità di dare all'artista quanto davvero gli spetta. La sua opera prende l'avvio da quella soglia di indicazioni presumibilmente ricevute, gesti e accessori di appurata peculiarità; ed è in questa chiave che possiamo cogliere quanto di operativo l'artista è riuscito a infondere nell'immagine, lapidaria e insieme animata, del veneratissimo santo.

Con Pietro di Giovanni d'Ambrogio l'immagine di San Bernardino nasceva dunque intensamente permeata dell'azione e dell'energia che si sprigionavano dalla predicazione, qualità dinamiche destinate tuttavia a non fissarsi nella diffusione anche immediatamente successiva, in cui prevarrà il tipo iconicamente decalcato, sostanzialmente inoperativo. È però degno di nota che in una tavola della Pinacoteca di Siena, già attribuita al Vecchietta (fig. 2),⁸ con la ormai convenzionale presentazione del santo in atteggiamento puramente ostensivo, di sé e della tabella con il cristogramma, ai piedi della figura intera il santo ricompaia in piccolo formato mentre da un palchetto, impugnando un crocifisso, predica a un gruppo di disciplinati.

L'esempio precedente ripropone alla nostra attenzione il posto che la predicazione popolare occupava nell'immaginazione individuale e collettiva del Quattrocento. Del resto il sermone e la pittura erano due tra i più efficaci strumenti di persuasione, universalmente adoperati per scopi di elevazione morale e di edificazione religiosa. Che tra questi due potenti *media* vi fossero scambi frequenti e ricchi di conseguenze non deve dunque meravigliare, considerando anche quanto v'era di comune alla natura dell'uno e dell'altro. La predica era non solo da ascoltare ma da vedere,⁹ e d'altra parte è disponibile un amplissimo spicciolo di testi, da Gregorio Magno a San Tommaso e oltre, che rivela la

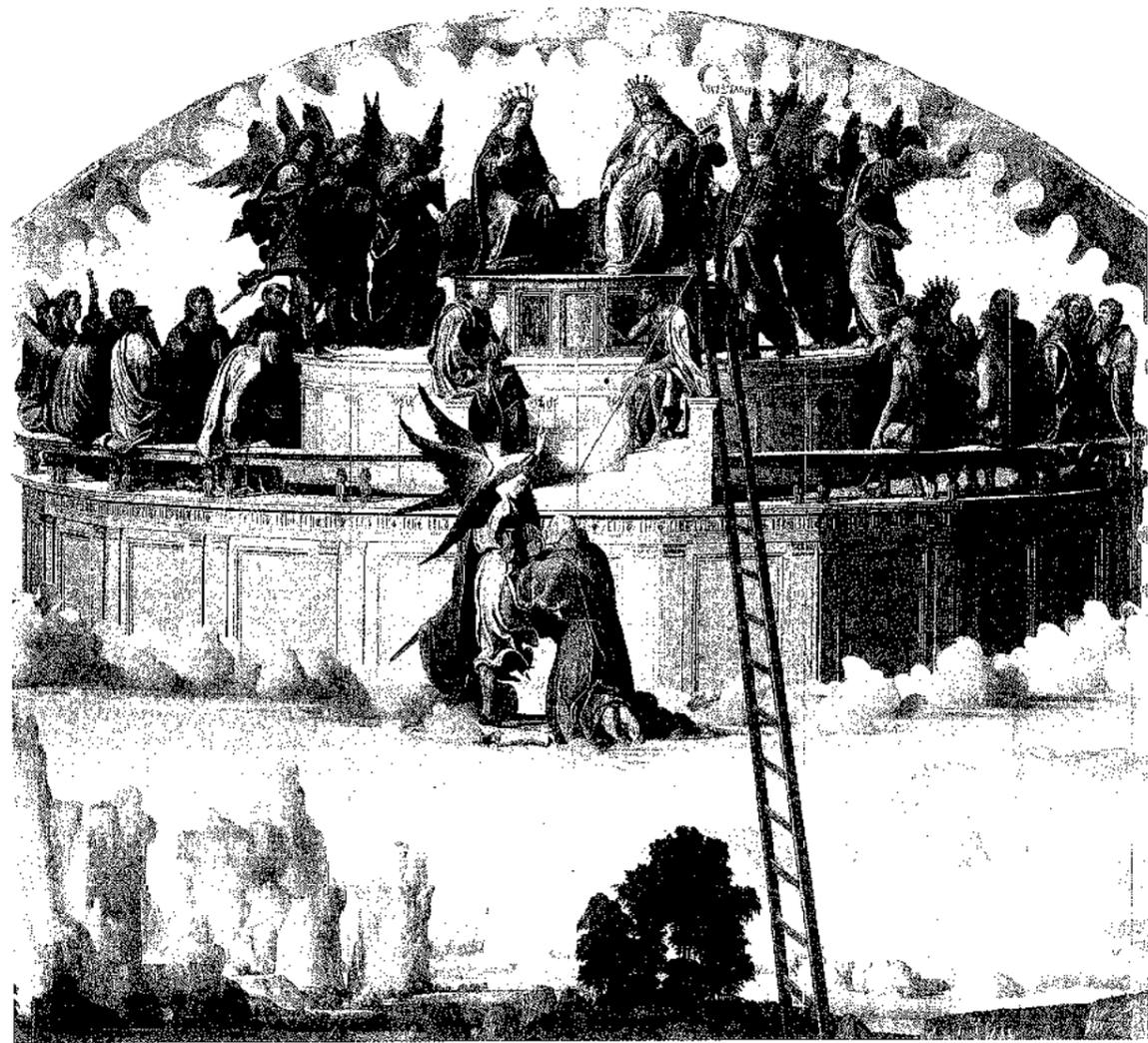
fortuna nell'intero corso del medioevo della metafora della pittura come *muta praedicatio*. L'età postindustriale sta dando sviluppi impensati – oltre che sempre più inquietanti – a questa tendenza, nelle enormi dimensioni spettacolari della Crystal Cathedral in California e nell'«adattamento» del sermone alle illimitate possibilità di amplificazione della «chiesa elettronica».

È fuori dubbio che la vita religiosa e l'attività artistica del Quattrocento forniscano un materiale particolarmente prezioso per lo studio delle concrete circostanze in cui quello scambio può essersi di volta in volta realizzato. In tutta la penisola e, più ancora, nelle terre di confine l'inasprirsi di conflitti religiosi ed etnico-religiosi nel quadro del Grande Scisma e delle contese civili trova immediata risonanza anche nella veemente sermonistica del tempo, mentre la pittura assorbe dai contrastati avvenimenti suggestioni tematiche e impulsi a una sempre più icastica espressività. Ma questo riconoscimento avrebbe ben poco significato se non potesse essere rafforzato dall'esame documentato di situazioni specifiche in aree definite.

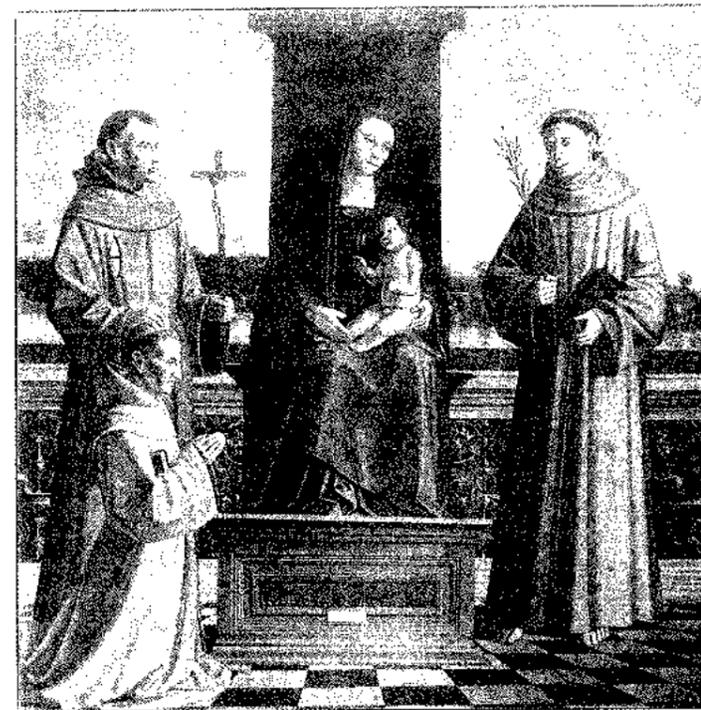
È recente il tentativo di leggere, per dir così, simmetricamente alcuni aspetti della pittura religiosa tardogotica nell'Italia centrale e della predicazione francescana itinerante. Essi sembrano illuminarsi a vicenda grazie anche a rapporti diretti, che è possibile documentare, tra pittori, predicatori e committenti.¹⁰ Nello stesso ambito del gotico internazionale, gli affreschi con *Storie di San Lorenzo* nella chiesa di San Lorenzo nell'antica diocesi di Ceneda (Vittorio Veneto) sono stati messi in rapporto con la fase conclusiva delle lotte interne tra filoungari ed episcopali e con la presenza determinante di San Bernardino.¹¹ In Piemonte, l'azione di un profondo sedimento religioso locale era stata già acutamente notata nei cicli di Ranverso e di Chieri, non solo nelle ricorrenze iconografiche – il cui significato si accresce se si rammenta che il territorio aveva assistito alla penetrante predicazione di San Vincenzo Ferreri – ma anche per la constatazione che l'intera scena dell'*Offerta dei devoti a Sant'Antonio* ricalca le forme di una processione popolare (fig. 5).¹² Quanto in profondità il predicatore facesse breccia nell'anima del pittore è dimostrato da un episodio che ha come protagonista proprio l'autore degli affreschi di Ranverso, Giacomo Jaquerio. Durante la sua residenza a Ginevra nel 1430, chiamato a testimoniare nel processo intentato contro Battista da Mantova, un religioso sospettato di eresia, Jaquerio manifesta la sua intera solidarietà con l'accusato, di cui dichiara di aver ascoltato tutte le prediche tenute a Ginevra, ed esprime il desiderio che la propria anima appro-



5. Giacomo Jaquerio, *Offerta dei devoti a Sant'Antonio*. Affresco. Ranverso, Sant'Antonio



6. Pedro Fernández, *Visione del Beato Amedeo*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica



7. Tommaso Aleni, *Madonna col Bambino, i Santi Antonio da Padova e Francesco con il Beato Amedeo*. Cremona, Pinacoteca

8. Hario da Viterbo, *Annunciazione*. Assisi, Santa Maria degli Angeli



di «ad illum locum ad quem ibit anima dicti fratris Baptistae, quocumque vadat».¹³

Naturalmente, il fatto che Jaquerio frequentasse assiduamente i sermoni di Battista da Mantova non implica che ci si debba affaticare a ricercarne qualche conseguenza nella sua pittura. Il posto di Jaquerio è innanzitutto nella cultura figurativa tardogotica delle corti dei Savoia e degli Acaja, con radici francesi e in genere transalpine che sono state bene identificate;¹⁴ e il suo «verismo espressionistico», ammesso che possa definirsi così, spogliato dei tratti individuali è fenomeno assai diffuso nell'ambito del gusto internazionale. Ma si prova difficoltà ad ammettere che nella genesi del gusto e anche nel costituirsi delle coloriture personali gli individui e i gruppi sociali collocati nei vari segmenti della linea di promozione, ai quali ogni opera era destinata, siano stati solo muti astanti. Di fronte a questa difficoltà non si può che sottolineare ancora una volta l'esigenza di passare da presupposti generali di correlazione allo studio di situazioni e aree definite nel cui accertabile ambito è spesso possibile circostanziare i modi e i processi delle relazioni e verificare, caso per caso, se convenga aprire il conto del dare e dell'avere. Un'applicazione estensiva dei presupposti di correlazione dovrebbe essere evitata anche soltanto per i dati iconografici, visto che talvolta la loro specificità in relazione a situazioni o tendenze proprie del periodo può destare qualche dubbio. Per fare solo un esempio, la ricorrenza di storie di Santa Lucia nel Quattrocento, con l'ordinaria inclusione dell'episodio dell'elemosina, può certo essere posta in rapporto con orientamenti della committenza caratteristici del periodo, da collegare a tematiche originali del dibattito sulla povertà; ma la fortuna del ciclo è documentata anche nel secolo precedente, come dimostrano, per citare qualche caso, il politico di Paolo Veneziano a Baska (Veglia)¹⁵ e, in tutt'altra area, gli affreschi di Santa Maria della Rocca a Offida: e dunque una tavola di concordanza non uscirebbe dal generico. Induce un diverso risultato osservare l'Angelico che dipinge un tema analogo nella Cappella Niccolina. Qui non si punta lo sguardo sulla scelta iconografica – risalga essa al pontefice o al pittore – né sul «tono» delle scene con San Lorenzo che riceve i tesori della Chiesa e distribuisce l'elemosina, senza tentare un confronto tra l'ordinato racconto di poveri e di «propriari», protagonisti oculati, gli uni e gli altri, di un equilibrato sentimento dell'avere e del dare, e le nuove impostazioni razionalizzanti sulla povertà e sulla carità, di cui l'artista era persuaso quanto il suo maestro Sant'Antonino.¹⁶

A ricercare un giusto equilibrio tra ragioni dello

stile e ragioni della committenza può valere anche la considerazione di un'opera come la *Visione sacra* della Galleria Nazionale di Roma (fig. 6). Ormai nel nuovo secolo, anzi già scaduto il primo decennio, quest'opera di eccezionale qualità, pur legata per tante vie (Bramantino, Leonardo, Raffaello) allo stile «moderno», sembra riproporre – dunque fuori tempo massimo – il clima carico di espressività e la gestualità spiritata e visionaria che nel secolo precedente ci sono apparsi in relazione con momenti di particolare accentuazione, e talvolta di inasprimento, della presenza religiosa nella società.

Non è certo privo di interesse che la *Visione sacra* commemori un appassionato assertore di spiritualità all'interno della famiglia francescana come il beato Amedeo Menez de Sylva, a circa trent'anni dalla morte avvenuta nel 1482. Si tratta di un repertorio di immagini – dal remoto motivo conduttore della scala da terra a cielo alla stessa struttura, anch'essa scalare, della visione, cui il beato Amedeo può accedere guidato dall'arcangelo Gabriele – che rimarrebbe del tutto incomprensibile se non fosse collegato all'ansia di elevazione, permeata di toni messianici e di veementi aspirazioni alla riforma, caratteristica della religiosità amadeita. La *Visione* è infatti una delle rappresentazioni della *Apocalypsis nova*, cioè del libro amadeita di rivelazione che era destinato a rimanere segreto fino all'avvento del Pastor angelicus.

Si è giustamente molto insistito sulla cultura moderna del pittore, che, indicato per molto tempo con il nome convenzionale di Pseudo Bramantino, ha solo di recente acquistato l'identità dell'ispanofiammingo Pedro Fernández:¹⁷ in realtà, un conoscitore dei grandi e nuovi testi del Rinascimento, che egli dimostra di padroneggiare come pochi, dall'architettura del tempio bramantesco di San Pietro in Montorio (il maggior centro amadeita di Roma) nell'esoterico palco, a Leonardo, alle Stanze di Raffaello nella composizione e nelle singole figure. Tuttavia, non è certo arbitrario sottolineare anche i tratti, numerosi e importanti, di remota immaginativa, di invincibile arcaicità nella costruzione scopertamente didascalica e a programma, che la grande tavola ugualmente esprime, a una data pur così avanzata; né sarebbe ingiustificato tentare di porli in relazione sia con la personalità del Fernández, ormai noto anche come intrinseco dei seguaci del Beato Amedeo, sia con il luogo di provenienza dell'opera, romitorio amadeita sperduto nei Monti Sabini, sia, soprattutto, con quel misto di positive aspirazioni neoevangeliche e di ricorso a un esoterismo «senza tempo», da sapienza antica oltre che testamentaria e cristiana, di cui era

composto il messaggio del Beato Amedeo. Ulteriore, non lieve indizio del vagheggiamento amadeita di espressioni ormai trapassate del sacro era la collocazione della *Visione* nell'oratorio d'origine se, come presumo, la tavola occupava interamente la parete d'altare seguendone la centinatura e «sfondandola», in modo dunque del tutto analogo a un'antica e venerata immagine del francescanesimo riformato, l'*Annunciazione* di Ilario da Viterbo nella Porziuncola del serafico Patriarca (fig. 8).

Ecco, dunque, un'altra buona occasione per una considerazione correlativa di artisti e presenze religiose che ci aiuti a comprendere meglio un dipinto singolare e un pittore decisamente eccentrico anche nei suoi personali movimenti, in cui percorsi di raggio continentale si intrecciano con minori, tortuosi itinerari tra eremi e conventini occultati nei monti del Lazio e nella provincia lombarda: quella rete di luoghi esigui o minimi che si è indotti ad associare mentalmente alla vecchia mappa segreta del francescanesimo spirituale ed eretico.

La «coppia» Pedro Fernández-religiosità amadeita vale almeno quanto quella Jaquerio-predicazione popolare in Alta Savoia o l'altra Bartolomeo di Tommaso-Giacomo della Marca. Ma attenzione: perché la ruota non giri su se stessa un bastone può essere utile. Alla data 1500, un quadro del pittore cremonese Tommaso Aleni, conservato nella Pinacoteca di Cremona, raffigura sullo sfondo di un ampio paesaggio la *Madonna col Bambino in trono tra Sant'Antonio di Padova e San Francesco* in atto di tutore di un francescano genuflesso verso

la Vergine, al quale è indirizzato il gesto benedittivo del Bambino (fig. 7). Il francescano orante è stato identificato con il Beato Amedeo e il luogo di provenienza dell'opera è probabilmente una cellula amadeita del territorio cremonese, la stessa che alcuni anni dopo impiegherà il Fernández per una grande ancona a più registri.¹⁸

Di impianto prospettico e rigidamente simmetrico, attentamente controllata nei tipi e nei gesti secondo una normativa di ascendenza umbra accordata a modelli veneti ed emiliani, la pala dell'Aleni è un ottimo esemplare della nuova pittura sacra, polita e indiserta, che la straordinaria fortuna della formula peruginese aveva diffuso ovunque, anche nel cuore delle comunità amadeite, la cui religiosità sarebbe dunque eccessivo vedere univocamente rispecchiata da tratti arcaizzanti o da pungenti espressività.

Ancora una volta, considerare i «committenti» come gruppi, collettività o istituzioni, sorvolando su singolarità di persone e di circostanze, finirebbe per condurre a letture forzate e a visioni generalizzanti. Forme di comunicazione, per noi ormai irrecuperabili, tra parola e immagine saranno forse sbocciate tra i monti della Sabina o a Cremona, ma il fatto che sia lo spiritato Fernández sia l'esanime Aleni possano essere definiti «pittori degli amadeiti» sta a dimostrare che in questa larga formula di appartenenza tutto potremo far entrare, senza essere assaliti dal dubbio, meno ciò che chiamiamo movimento delle forme e declinazione espressiva.

1 H. Focillon, *Vie des Formes*, Paris 1934; la più recente edizione italiana è *Vita delle forme*, Torino 1983, da cui (p. 101) è tratta la citazione. Nella *Prefazione* di E. Castelnuovo, tra le numerose, pregnanti osservazioni è da sottolineare quella sull'inadeguatezza di un'interpretazione in senso riduttivamente formalistico del pensiero di Focillon, avvertita già da L. Grodecki e dallo stesso Focillon (cfr. le pp. xxx-xxxii della *Prefazione*).

2 Scheda e riproduzione in P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1980², pp. 300-301. La datazione ivi proposta è il 1444. C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano 1949, p. 135, l'aveva giudicata «la più antica» delle tre immagini di San Bernardino dipinte da Pietro di Giovanni d'Ambrogio.

3 Martino V nel 1427 concesse a San Bernardino di diffondere il culto del Nome di Gesù e la venerazione del monogramma. Cfr. Wadding, cit. da Pastor, *Storia dei papi dalla fine del medio evo*, t. Roma 1910, pp. 214-215. Dalla testimonianza diretta di un fervente ammiratore di San Bernardino apprendiamo che l'innalzamento della tavola con il cristogramma e l'esorcismo erano i momenti emotivamente più alti delle sue prediche. Cfr. R. Livi, *San Bernardino e le sue prediche secondo un suo ascoltatore pratese del 1424*, in *Bullettino senese di storia patria*, xx, 1913, pp. 458-469.

4 Per gli affreschi di Lodi cfr. M. Natale, *La pittura in Lombardia nel secondo Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, I, Milano 1987, p. 92 e fig. 120.

5 L'anonimo autore della tavola è stato studiato da F. Bologna, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, in *Proporzioni*, III, 1950, pp. 86-98, dove l'opera è riprodotta nell'intero e nella scena che qui ci interessa (tav. LXXXI e tav. LXXXVII). La datazione è entro gli anni '80 del Quattrocento. In una grande tavola del XV secolo della Pinacoteca di Camerino, San Bernardino campeggia a figura intera in atto di predicare il Nome di Gesù da un pulpito ornato di arcatele gotiche: la destra indica il cristogramma, che ha accanto l'iscrizione MANIFESTAVI NOMEN TVVM, mentre la sinistra distende pollice, indice e medio con allusione trinitaria. L'opera è stata pubblicata con un riferimento a Pietro di Giovanni d'Ambrogio (G. Vitalini Sacconi, in *Pittura nel Maceratese dal Duecento al tardo gotico*, catalogo della mostra, Macerata 1971, pp. 165-167), ma l'attribuzione è stata contestata (da A. Conti, in *Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di lettere e filosofia*, 1971, p. 607). Due scomparti di predella di Neroccio di Bartolomeo nel Museo Civico di Siena rappresentano rispettivamente *San Bernardino che predica il Nome di Gesù in Piazza del Campo* e *la Guarigione di un'ossessa davanti alla salma del santo*; una riproduzione a

colori si trova nella recente *Guida al Museo Civico di Siena*, a cura di F. Bisogni e M. Ciampolini, Siena 1985, p. 121.

6 Così P. Torriti, *op. cit.*, p. 362.

7 La definizione di «icone» è in Brandi, *op. cit.*

8 Cfr. P. Torriti, *op. cit.*, p. 362.

9 Per il Thureau-Dangin, *Saint Bernardin de Sienne (1380-1440)*, Paris 1896, p. 202, la predica bernardiniana era «mêlée d'interjections, d'apostrophes, de questions et de réponses, parfois presque de petits drames vivement mis en scène». Nel secolo precedente, forse anche gli epiteti danteschi contro una certa predicazione in Firenze («favole», «vento», «ciance») non sono provocati soltanto da una cattiva oratoria di specie puramente verbale (Dante, *Par.*, xxix, 103-111).

10 B. Toscano, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte I, vol. III, Torino 1979, pp. 278-286.

11 M. Muraro, *Affreschi di Niccolò di Pietro e di Jacobello del Fiore a Serravalle*, in *Rivista d'Arte*, 1955, pp. 167-182.

12 E. Castelnuovo, *Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di*

Amedeo VIII, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra, Torino 1979, pp. 30-57.

13 L. Binz, *Les prédications «hérétiques» de Baptiste de Marrou à Genève en 1430*, in *Pour une histoire qualitative. Mélanges Sven Stelling-Michaud*, Genève 1976, pp. 15-34; E. Castelnuovo, *Postlogium Jaquerianum*, in *Revue de l'Art*, 52, 1981, pp. 41-46.

14 A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino s.d.; E. Castelnuovo, *Giacomo Jaquerio...*, cit.

15 Bottega di Maestro Paolo: cfr. M. Muraro, *Paolo da Venezia*, Milano 1969, pp. 141-142 e figg. 12-17.

16 Chi scrive ha trattato questo argomento in *Oscillazioni della committenza religiosa a metà Quattrocento*, in AA. VV., *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1987, n. pp. 509-510.

17 F. Navarro, *Lo pseudo-Bramantino: proposta per la ricostruzione di una vicenda artistica*, in *Bollettino d'Arte*, s. IV, 14, 1982, pp. 37-68.

18 M. Tanzi, *Risarcimento dell'Ateni: verifiche in margine ad una mostra*, in *Bollettino d'Arte*, s. IV, 37-38, 1986, pp. 75-94.

Nuove indicazioni per Eusebio Ferrari e per il primo Cinquecento a Vercelli

La ricomparsa di due opere di Eusebio Ferrari, per lungo tempo inaccessibili, suggerisce di ritornare su questo pittore-architetto, protagonista del primo Cinquecento a Vercelli: accanto a Gerolamo Giovenone, tradizionale patriarca della pittura locale, e a Gaudenzio Ferrari, che ne fu l'entusiasta rianimatore.¹ La prima delle due opere da riconsiderare, un' *Adorazione del Bambino* (fig. 1), era già stata pubblicata nel catalogo della mostra gaudenziana del 1956, ma solo oggi ne possiamo conoscere *de visu* il prezioso aspetto di miniatura a tutta pagina, eseguita con pennellate minutissime e certe lueggiate a spruzzo ancora defendentesche.² Mancano di Defendente i contorni incisi e le spezzature dei panneggi, qui lasciati cadere morbida e colorati secondo una gamma caldamente organica, non secondo gli algidi colori delle pietre dure. In qualche passaggio però gli arcaismi di mano cedono il passo a un fare più improvviso e macchiato, che tocca l'apice nel volto ispirato dell'angelo al centro: Eusebio Ferrari mostra così di saper accogliere tempestivamente la radicale liberazione della tecnica pittorica che Gaudenzio Ferrari aveva iniziato a proporre con il polittico per la Collegiata di Arona. Il restauro, appena terminato, ha consentito di correggere alcune interpretazioni sbadate di chi aveva integrato le lacune sui bordi del dipinto, quando non si trattò di autentiche invenzioni, quale il globo su cui il Bambino è stato costretto ad assopirsi, secondo un'iconografia simbolica non consueta all'inizio del Cinquecento (il fraintendimento fu agevolato, per la verità, dallo scorcio un po' troppo empirico del corpo infantile).

Riportato alle corrette condizioni di lettura, il dipinto si inserisce agevolmente in una serie di documenti figurativi di area vercellese-novarese fattasi ormai cospicua. Il confronto immediato, suggerito dalle figure della Vergine adorante e dell'angelo musico, è con la tavola di analogo soggetto al centro del polittico di Gaudenzio Ferrari (fig. 2) per Arona, commesso il 25 febbraio 1510 e terminato prima del 5 giugno 1511 (forse la consegna avvenne puntualmente per la Pasqua di quell'anno, che cadeva il 20 aprile).³ La figura di San Giuseppe col turbante trova con minor facilità un diretto modello gaudenziano ed è verosimile che costitui-

sca la personale elaborazione di un fortunato suggerimento di Martino Spanzotti negli affreschi di Ivrea: a Vercelli lo si riconosce nella piccola *Adorazione del Bambino* di Eleazaro Oldoni (fig. 3), ora in una collezione privata torinese, e sarà ripreso più tardi da Gaudenzio Ferrari in persona per l' *Adorazione del Bambino* di casa Taverna, ora a Sarasota.⁴ L' *Adorazione del Bambino* di Eleazaro Oldoni è altresì importante perché riserva un ruolo attivo a San Giuseppe, come appunto nella tavoletta di Eusebio Ferrari, nel polittico di Gaudenzio ad Arona e finalmente in un' *Adorazione del Bambino* di Sperindio Cagnoli (fig. 4), anch'essa in collezione privata torinese.⁵ Si tratta di un particolare iconografico frequente anche al di fuori dell'area gaudenziana e che Defendente Ferrari utilizzerà in anni più tardi, per un' *Adorazione del Bambino* ora al Museo Borgogna di Vercelli;⁶ poiché sul retro di quest'ultimo dipinto spicca il monogramma bernardiniano, e poiché l'intera serie di *Adorazioni* si ricollega al tema francescano dell'Immacolata Concezione («quem genuit adoravit»), non è da escludere che il recupero da comprimario per San Giuseppe venisse da un suggerimento dell'Ordine scraffico. La constatazione potrebbe tornare utile per decifrare in modo pertinente il quadro di Gaudenzio Ferrari ora a Francoforte (fig. 5), dove Giuseppe regge la croce su cui si appoggia simbolicamente il Bambino adorato dalla madre.⁷

Gaudenzio Ferrari, il nostro Eusebio, Eleazaro Oldoni e Sperindio Cagnoli costituiscono una costellazione di personalità variamente collegate da una rete di rapporti che consente qualche utile chiarimento sulla graduale affermazione in Piemonte di Gaudenzio Ferrari, tra Vercelli e Novara. Anche un personaggio marginale come Eleazaro Oldoni va tenuto in conto perché l'unico suo dipinto noto, la cui datazione può cadere sulla metà del primo decennio del Cinquecento, costituisce uno dei pochi testi utili per evocare l'inizio del secolo a Vercelli, dopo l'abbandono della città da parte di Spanzotti e prima dell'affermarsi di Gerolamo Giovenone e di Gaudenzio Ferrari.

Per quanto riguarda Sperindio Cagnoli, documenti e opere sono assai più consistenti e possiamo seguire i suoi inizi dal 29 dicembre 1507, data del



2. Gaudenzio Ferrari, *Adorazione del Bambino*. Particolare di un polittico. 1511. Arona, Collegiata (foto Musei Civici, Torino)

A fronte:

1. Eusebio Ferrari, *Adorazione del Bambino*. Torino, collezione privata (Archivio fotografico G. Nicola, Aramengo d'Asti)



3. Eleazaro Oldoni, *Adorazione del Bambino*. Torino, collezione privata (foto Soprintendenza per i Beni artistici e storici del Piemonte, Torino)

4. Sperindio Cagnoli, *Adorazione del Bambino*. Torino, collezione privata (Archivio fotografico Gallerie Caretto, Torino)

A fronte:

5. Gaudenzio Ferrari, *Sacra allegoria*. Francoforte, Städelsches Kunstinstitut (foto Städelsches Kunstinstitut, Francoforte)



contratto per un'ancona a Gattinara, in cui risulta ancora subordinato al padre, fino al 7 novembre 1510, quando assume in prima persona l'incarico per un'ancona a Terdobbiate, da dipingere

his modis et formis et in illis coloribus finis excepto azuro ultramarino prout est anchona altaris magni ecclesie sancte Marie de Sereclano.⁸

Sono perdute le opere di Gattinara e di Terdobbiate, ma resta il polittico di Cerano, databile dunque al passaggio dal 1509 al 1510, punto fermo della ricostruzione della fase giovanile di Sperindio Cagnoli, in stretta dipendenza da Gaudenzio Ferrari. Un poco più tardi Sperindio, cittadino novarese, si costituirà garante di Gaudenzio nel contratto per il maestoso polittico destinato a San Gaudenzio di Novara (20 luglio 1514).⁹

Il rapporto di colleganza e di stile tra Gaudenzio e Sperindio Cagnoli è analogamente documentato per Gaudenzio ed Eusebio Ferrari, tanto da poter concludere che ci troviamo di fronte a un modello di comportamento tipico quando una personale disponibilità consentiva contratti di lavoro a pittori non autorizzati da una lunga residenza in città e dall'appartenenza alla locale organizzazione corporativa. Eusebio agisce da garante di Gaudenzio Ferrari a Vercelli, il 26 luglio 1508, per la pala destinata ai confratelli di Sant'Anna, da eseguire

secundum valorem et fabricam anchone quam fieri fecit magnificus dominus Sebastianus Ferreri in Ecclesia sci Augustini de la Misericordia.

opera terminata entro il 7 maggio 1509, con piena soddisfazione dei committenti che ne saldarono il compenso;¹⁰ è quindi un poco sorprendente che quando i medesimi confratelli di Sant'Anna si propongono di completare l'abbellimento della loro sede con un ciclo di affreschi, ignorino Gaudenzio Ferrari e si rivolgano a Eusebio (26 agosto 1511).¹¹ La fama di Gaudenzio Ferrari non può essersi improvvisamente eclissata (il politico di Arona ci costringe a escluderlo); si trattò piuttosto di incertezze nella committenza vercellese o della indisponibilità di Gaudenzio Ferrari stesso, già impegnato per Arona e per la grande parete ad affresco in Santa Maria delle Grazie a Varallo, portata a termine entro il 1513.¹²

Una sommaria verifica statistica mostra in effetti una situazione fluida a Vercelli, dove si era ancora ben lontani dal concedere totale fiducia a personalità straniere e di cultura poco omogenea a quella tradizionale in città. Lo stesso Eusebio Ferrari non deve avere avuto vita facile se, dopo la commissione del 1511 per i confratelli di Sant'Anna, sarà di nuovo officiato per opere a Vercelli solo nel 1518-1519. Nella verifica delle committenze più

significative il registro dei tempi e delle opere andrebbe compilato considerando anche le serie documentarie casalesi (per l'ampiezza dei rapporti extralocali di Martino Spanzotti e della bottega spanzottiana, Bernardino Fossati compreso), ma in questa occasione ci limiteremo al solo ducato sabauda.

Si può iniziare con la pala dei *Santi Orso, Crispino e Crispiniano* nel Duomo di Torino (fig. 6), eseguita da Defendente Ferrari ancora nella bottega di Martino Spanzotti, e di cui sembra ormai certa la datazione *ante* 1507, fissata dalla derivazione di Sebastiano Fuseri a Briga. Non si dovrà però regredire di molto perché la cappella dei santi Orso, Crispino e Crispiniano fu concessa dal capitolo del Duomo torinese a Bartolomeo de Robiis di Gattinara nell'anno 1504, da considerare termine *post quem*.¹³ Segue il polittico torinese una lettera da Chivasso di Martino Spanzotti, che accompagna la copia destinata al duca Carlo III di Savoia della *Madonna* di Raffaello ora a Chantilly; per noi credo vada sottolineato in particolare, alla data del 25 ottobre 1507, il passo dove Spanzotti assicura il destinatario che «V. S.ria troverà questa ve mando equale et in qualche parte di meglio de l'altra». ¹⁴ È un'orgogliosa dichiarazione di poetica settentrionale a danno di un minuscolo capolavoro del giovane Raffaello, di cui sarà stato sottolineato, e pertanto migliorato agli occhi di un committente piemontese, il carattere latente di prezioso «tabulato» filofiammingo. È ovvio che, se ci spostiamo in area gaudenziana, diventa difficile immaginare che Gaudenzio stesso, Eusebio Ferrari, Sperindio Cagnoli e gli altri potessero avere il coraggio di scrivere una lettera simile, ma resta significativo, a livello di apprezzamento diffuso, che le uniche copie piemontesi finora note (fig. 7) siano piuttosto tarde cronologicamente, posteriori al successo romano di Raffaello e alla sua eco sopraregionale.¹⁵

Passando al 1508, anno della commissione a Gaudenzio Ferrari della pala per Sant'Anna, si può segnalare, a Varallo, l'ex voto milanese di Francesco Varedo (ora nella locale Pinacoteca), non lontano da certi affreschi in San Marco a Vercelli attribuiti di recente al giovane Sodoma,¹⁶ mentre a Torino inizia, in data 14 dicembre, la difficile gestazione presso la bottega spanzottiana del *Battesimo di Cristo* ora nella sacrestia del Duomo torinese.¹⁷ Per la verità Torino stessa, che credevamo assai meno esposta di Vercelli all'invadenza della scuola lombarda, ci riserva una grossa sorpresa, sempre nell'anno 1508: arriva infatti da Milano, per una chiesa agostiniana, il polittico commesso da Donnino Pallavicino a Bernardino de Conti il 15 ottobre 1505; non sarà inopportuno ri-



6. Defendente Ferrari, Pala dei *Santi Orso, Crispino e Crispiniano*. 1504-1507. Torino, Duomo (foto Musei Civici, Torino)

7. Gerolamo Giovenone, *Madonna col Bambino* (da Raffaello). Già Torino, collezione Cora (Archivio fotografico Gallerie Caretto, Torino)

8. Defendente Ferrari, *San Gerolamo nel deserto*. 1509. Milano, Pinacoteca di Brera (foto Soprintendenza per i Beni artistici e storici della Lombardia, Milano)

9. Gerolamo Giovenone, *Adorazione del Bambino e Santi*. 1514. Vercelli, Museo Borgogna (foto Musei Civici, Torino)



cordare, in proposito, che il figlio di Donnino, Giovanni Francesco, sposerà Margherita Corradi di Lignana, figlia di Alessandro e di Elisa Arborio di Gattinara, figlia a sua volta del gran cancelliere imperiale Mercurino.¹⁸

Nel 1509 Gaudenzio Ferrari consegnerà la pala per i confratelli di Sant'Anna e Martino Spanzotti darà mano, in Chivasso, alla pala di Feliciano Cavazza per la Collegiata di Carmagnola, il cui impegno ritarda l'esecuzione nella sua bottega del *Battesimo di Cristo* per il Duomo di Torino (anche per il *Battesimo* lavora in realtà il collaboratore fisso di quegli anni, Defendente Ferrari, che cominciamo a conoscere con sicurezza, proprio a partire dal 1509, tramite il *San Gerolamo* [fig. 8] della Pinacoteca di Brera).¹⁹ Tra il 1510 e il 1513 si scalano i lavori di Gaudenzio Ferrari per Arona e Varallo, mentre l'équipe spanzottiana continua a lavorare per le pale di Torino e di Carmagnola, oltre che per un'importante impresa casalese;²⁰ contemporaneamente fa la sua comparsa in Piemonte una nuova personalità di prestigio proveniente dalla Lombardia: Paolo Sacca da Cremona. È noto da tempo il contratto che impegna il grande lignamaro cremonese per l'esecuzione di un coro intarsiato destinato al convento di Sant'Andrea di Vercelli, sul modello di quello eseguito a suo tempo per la Certosa di Asti;²¹ di contro si ignorava che Paolo Sacca fosse stato contattato a Vercelli anche per certi pareri di architettura: un documento finora noto solo parzialmente ci consente infatti di accertare che l'8 maggio 1512, presso il convento di Santa Maria delle Grazie a Novara, lo scalpellino Benedetto de Guastamigliis si impegnò a fornire per il convento di Sant'Andrea a Vercelli (in ambedue i casi si tratta di fondazioni di canonici lateranensi) una serie di colonne complete di capitelli e di basi «prout eadem fuerit designatum per magistrum Paulum cremonensem». ²² In questi incroci di committenze all'interno dello stesso ordine religioso deve aver avuto un ruolo non indifferente anche un legame familiare, dal momento che Gaspare Pettenati, committente del coro di Sant'Andrea, porta il medesimo cospicuo cognome vercellese di Abramo Pettenati, al primo posto tra i rappresentanti della congregazione di Sant'Anna nell'atto del 26 agosto 1511 con cui Eusebio Ferrari si impegna ad affrescarne la sede.²³

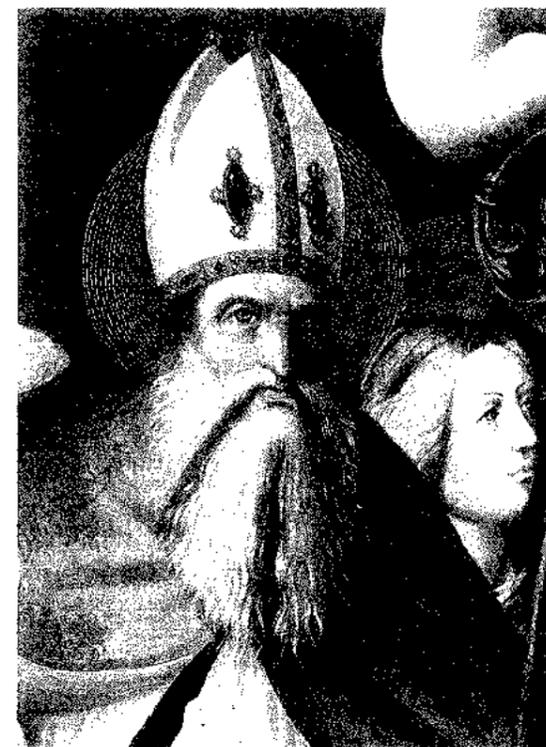
Per quanto si è già detto, l'*Adorazione del Bambino* di Eusebio Ferrari, da cui siamo partiti, dovrebbe cadere intorno al 1511, quindi nel periodo che vede il nostro maestro, per la sua attività di architetto, impegnato nel grande cantiere di San Sebastiano a Biella, terza grandiosa fondazione lateranense del Piemonte centrorientale: è ovvio a que-

sto punto sospettare che la chiesa bramantesca di San Sebastiano vada studiata, d'ora in poi, anche in rapporto a una figura d'avanguardia come Paolo Sacca.²⁴

Nel proseguire con gli annali della produzione figurativa vercellese siamo indotti a rilevare che, a partire dal 1513-1514, si impone sul mercato artistico locale la figura di Gerolamo Giovenone (fig. 9), destinato a occupare in modo definitivo l'area di mercato che Spanzotti era riuscito a riservarsi e ad arginare ancora per qualche anno l'affermazione esclusiva di Gaudenzio Ferrari.²⁵ Il fenomeno esige di essere spiegato perché, da un punto di vista professionale e di qualità, Gerolamo può contendere il primato a Eusebio Ferrari, ma certo non è in grado di confrontarsi con Gaudenzio.

Il trasferimento della corte sabauda a Vercelli sembra essere la ragione prevalente nella fortuna vercellese del primo dei Giovenone; pur con qualche discreta concessione nei confronti delle novità centroitaliane, trionfanti in Sant'Anna e negli immediati dintorni, Gerolamo garantisce ai notabili del seguito ducale una sicura continuità stilistica con quanto avevano potuto conoscere a Torino. Questa sua gravitazione di stile assume una particolare sfumatura politica quando si constata che Gerolamo Giovenone controlla accuratamente i propri contatti con il partito della famiglia Ferrero, senza mai esibirsi in gesti di vistosa identificazione con i committenti di gusto più avanzato presenti nel Vercellese.²⁶

Al momento in cui la corte di Carlo III si insedia a Vercelli, il progetto di Sebastiano Ferrero di costituire uno stato-cuscinetto tra la Lombardia e il ducato sabauda diventa assai meno praticabile e le mire della famiglia finiranno per ridursi alla sola area biellese. Vercelli del resto non era città da lasciarsi inglobare facilmente in progetti ostili alla sua tradizionale autonomia, e di questo i Ferrero, non meno che Carlo III di Savoia, dovevano essere perfettamente coscienti. Ambedue le parti, negli anni che qui ripercorriamo, agiscono pertanto a livello simbolico con un confronto sulla riplasmazione della realtà cittadina, nella sua globalità. Vanno esaminati con attenzione i decreti dell'aprile 1510 con cui Carlo III di Savoia promuove il decoro urbano di Vercelli e costituisce una magistratura particolare in proposito, mettendoli a confronto con quanto stabilito dal vescovo Agostino Ferrero, l'11 giugno 1517, circa l'«ordo servandus in processione fienda in festo Corporis D.J.C. et aliis processionibus fiendis»; il decreto vescovile venne elaborato in accordo con i rappresentanti della città (Emiliano Sandigliano, Carlo Ranzo, Giorgio Alciati, Giovanni Bartolomeo Tizzoni,



11. Eusebio Ferrari, *Madonna col Bambino, Santi e donatori (part.)*. 1519. Torino, Museo Civico d'Arte antica (foto R. Gonella, Torino)

12. Eusebio Ferrari, *Madonna col Bambino, Santi e donatori (part.)*. 1519. Torino, Museo Civico d'Arte antica (foto R. Gonella, Torino)

A fronte:
10. Eusebio Ferrari, *Madonna col Bambino, Santi e donatori*. 1519. Torino, Museo Civico d'Arte antica (foto R. Gonella, Torino)



Tommaso Strada) e la determinante presenza di autorevoli personaggi locali chiarisce che quella coreografia processionale nasconde una delicata precisazione di ruoli e di preminenze.²⁷

Quanto poteva allora apparire chiaro a livello di effettivo potere (e noi lo andiamo faticosamente ricostruendo con qualche scrupolo) si complica in modo quasi disperante sul fronte della produzione figurativa. L'omologazione stilistica delle élites nel gusto «cortigiano» rende impossibili selezioni drastiche tra i committenti maggiori e rende vano l'intento di sovrapporre, senza sfasature, gravitazioni politiche e scelte formali: il caso di Eusebio Ferrari è in questo senso emblematico. Eusebio lavora nel primo decennio del secolo per i Ferrero (filofrancesi), sembra vedere un poco eclissare la sua fama negli anni instabili del secondo decennio e riprende a lavorare negli anni '20 per un filoimperiale senza incertezze come Mercurino di Gattinara. La sua cultura moderna (*alias* «cortigiana») gli consente una sorta di doppio gioco, facilitato dalla presenza di un non indifferente terzo partito, costituito dalla committenza cittadina. In anni più tardi sarà l'esaurimento di questa forza intermedia a costringere gli artisti negli ambiti potenzialmente incomunicanti dell'arte di corte e dell'arte per i devoti, almeno nel breve periodo del trionfo europeo di Carlo V e dell'iniziale integralismo tridentino.²⁸

Riprendendo gli annali della pittura vercellese proseguiamo ora sveltamente oltre il 1513. Gaudenzio Ferrari si impegna a Novara per il politico di San Gaudenzio (20 luglio 1514) e forse, fin dal 18 agosto 1516, si accorda con Giovanni Angelo del Maino per la parte pittorica dell'ancona destinata all'Assunta di Morbegno;²⁹ si moltiplicano frattanto gli indizi di una ripresa dei lavori sul Sacro Monte di Varallo, a partire almeno dal 29 marzo 1514, data della piccola guida intitolata *Questi sono li misteri ecc.*³⁰

A Vercelli ritroviamo il nostro Eusebio Ferrari, il 17 marzo 1517, in atto di accogliere a bottega Ercole Oldoni, figlio di Efrem, «ad discendam artem», ma il 13 aprile 1518 il contratto risulta già interrotto e le parti si affidano a un arbitrato che approderà alla conciliazione del 4 gennaio 1519.³¹ Curiosamente questi sono anni poco arredati di opere in ambito vercellese e, fatta salva la testimonianza parallela del politico gaudenziano di Novara, ci si deve ridurre agli affreschi illeggibili di Gio: suè Oldoni a Verrone, alla modestissima prestazione di Pietro da Novara nel santuario della Madonna dei Cernieri a Roasio (ambidue i casi esplicitamente del 1518) o alle date induttive, e per il momento ancora un po' oscillanti, del trittico di Eusebio Ferrari ora a Magonza e dell'effettiva

presenza di Gaudenzio Ferrari a Varallo. Per quanto riguarda il fronte delle assenze documentate sono a tutt'oggi irrecuperabili le opere commesse ai Giovenone da Giovanni Battista Avogadro di Valdengo per il Duomo e la chiesa di San Marco a Vercelli (contratto del 23 maggio 1519),³² che hanno finora attratto la curiosità degli studiosi assai più che la contemporanea pala commessa da Jacopo Balio da Cigliano per la chiesa del Carmine, sempre a Vercelli; non è sembrato finora sufficiente motivo di interesse il fatto che la descrizione lasciataci da un testimone oculare del 1608, che ne ricorda la data e il committente, segnali un precoce esempio di pala quadrata ad ambiente unico:

una ancona antica con ornamenti d'oro e quadro nel mezzo, dipinto dell'immagine della beat.ma Vergine Maria qual tiene il putino davanti in piedi et dalla parte destra d'essa beat.ma Vergine Santo Eusebio in habito episcopale con Santa Apollonia e un confratello in genocchione et dalla parte sinistra Santo Alberto col crucifisso et gillo in mano et Santa Caterina della med.ma parte con palma in mano et una consorella avanti in genocchione et doi angeli di sopra il cappo d'essa beat.ma Vergine che sustentano il paviglione [...] La qual ancona altre volte era all'altare della beat.ma Vergine Maria detta del Carmine avanti l'altar maggiore della parte destra nell'entrar del coro.³³

Per nostra fortuna la casella vuota si è potuta riempire con una pala riapparsa sul mercato antiquario (e immediatamente assicurata alle collezioni del Museo Civico di Torino), ed è stato facile riconoscere in questa tavola, finora sconosciuta agli studi, la mano di Eusebio Ferrari.³⁴

La nuova opera (figg. 10-12), da collocare in immediata contiguità con il trittico di Magonza, ci sorprende per una spettacolare parata cromatica; dal rosso fiamma del manto della Santa Caterina si arriva al bianco assoluto, leggermente ghiacciato, del camice di Sant'Eusebio, e accanto il verde smeraldo delle fronde e la nota brillante del blu sulla manica della donatrice. Si aggiunga una tersità di luce (e di ombre trasparenti ovviamente) che sottolinea la rigorosa disposizione in profondità della composizione, con la Madonna al centro e i quattro Santi disposti sui vertici di un ideale quadrato che emargina ai bordi laterali i donatori. L'invenzione inconsueta del Bambino in piedi, che si accomoda con disinvoltura sulle ginocchia della madre, non conosce precedenti in area piemontese e dobbiamo ricorrere in via provvisoria, e per disperazione, all'ipotesi di un originale perduto di Gaudenzio Ferrari, simile alla tavola centrale inferiore del politico di Novara (fig. 14), ma meno costipato. Da questo fantasma, che ci riesce per ora difficile da immaginare oltre, potrebbe anche derivare l'idea della fitta vegetazione di fondo che occupa, senza troppa congruità, il padiglione tenuto aperto dai putti. Il partito è vistosamente gauden-

ziano e fa serie con i politici di Novara, di Varallo e di Romagnano Sesia, ma a Eusebio Ferrari sembra sfuggire la logica distinzione tra interno ed esterno che presiede alle proposte di Gaudenzio. Forse in questo tipo di smagliature Eusebio denuncia preterintenzionalmente il suo essere pittore a tempo parziale, curioso e attento verso le novità circolanti, ma poco interessato a un coinvolgimento troppo rigoroso, a scapito dei suoi interessi anche architettonici.

Meno gaudenziana appare la deformazione ironica dei lineamenti dei personaggi, che diventa uno scorcio caricaturale dei piani nei volti femminili; un simile dettaglio e certi accesi cangiantismi negli incarnati spingono a sospettare che abbia già inciso su Eusebio Ferrari la presenza di Pietro Grammoso nella non lontana Casale Monferrato.³⁵ Non si può negare inoltre, soprattutto per l'imponente figura della Vergine al centro, un diverso e più antico riferimento; il solenne volgere del capo a destra, verso il libro di lettura, risale all'invenzione bramantiniana che conosciamo nella doppia redazione ribaltata della pala di *San Michele* all'Ambrosiana di Milano e dell'arazzo del mese di maggio al Museo del Castello. Da queste due opere deriva in ultima analisi anche la geometrica disposizione a quinconce dei protagonisti della nuova pala, filtrata dall'esperimento novarese di Gaudenzio e forse anche dalla lente nordicizzante di Pedro Fernández, attivo fino a pochi mesi prima nel Cremonese.³⁶ Abbiamo visto esistere un canale privilegiato tra Cremona e Vercelli, aperto dalla presenza vercellese di Paolo Sacca e che resterà praticabile anche dopo la sua partenza. Il Sant'Eusebio della nostra pala del 1519 inalbera infatti un pastorale di oreficeria lombarda assai simile a quello donato nel 1520 alla Cattedrale di Vercelli dal vescovo Agostino Ferrero, figlio di Sebastiano, con sul nodo la scritta «Iacobi Galeac. Cambi Bombard. fratrum cremon.»³⁷

La nuova data 1519 risolve il quesito di un'esatta collocazione cronologica per il trittico di Magonza, che documenta una fase anche più inventiva di Eusebio Ferrari, stimolato dalle novità di Lombardia; di contro la tavola per gli Avogadro di Valdengo (fig. 13), ora nella Galleria Sabauda di Torino, ripete e in qualche misura irrigidisce i partiti formali assestati con la pala del Carmine, collocandosi al termine del suo iter stilistico.³⁸ Diventa quindi quanto mai allettante il collegamento tra il trittico di Magonza e un documento del 25 gennaio 1519, dal quale risulta che Giovanni Antonio Tizzoni, figlio del defunto Gabriele, doveva del denaro a Eusebio Ferrari per un'ancona a suo tempo eseguita. L'ipotesi va verificata con scrupolo date

la complessità delle genealogie parallele dei vari rami della famiglia Tizzoni e l'ambiguità inerente alla notizia che il trittico di Magonza si trovava in origine nella chiesa di San Paolo a Vercelli, sull'altare di San Gerolamo dei conti di Desana.³⁹ Nel 1518-1519 era conte di Desana Ludovico Tizzoni, ma più tardi i figli di Giovanni Antonio Tizzoni usurperanno quel titolo non pertinente al loro ramo familiare (quello dei signori di Rive).⁴⁰

Le faide interne alla famiglia Tizzoni appartengono ad anni che qui non interessano ed è anzi probabile che nel primo quarto del secolo vigesse ancora una solidarietà allargata all'intero clan. Viene da pensarlo vedendo che Ludovico Tizzoni, signore di Desana, e Giovanni Antonio Tizzoni, dottore in legge, sono insieme nominati arbitri per la comunità di Costanzana in una lite con il convento di Sant'Andrea a Vercelli, ma Ludovico sarà subito sostituito.⁴¹ Per le sue speciali competenze giuridiche e per la sua condizione di notevole vercellese è verosimile che Giovanni Antonio si muovesse in città con maggior agio che non Ludovico Tizzoni (di antica famiglia feudale e segnato da una notoria appartenenza al partito dell'imperatore) e che pertanto Ludovico gli avesse chiesto di gestire per delega la committenza del trittico ora a Magonza. Siamo ormai in anni in cui le differenze politiche maggiori si radicalizzano e per renderci conto di quanto stava accadendo basta leggere la lettera scritta dallo stesso Ludovico Tizzoni a Mercurino di Gattinara il 29 luglio 1519. Il signore di Desana ringrazia per essere stato tempestivamente informato da un nunzio reale della nomina di Carlo V a imperatore e riconosce nella lusinghiera distinzione la mano amica del cancelliere imperiale; con un latino paludato e di tinta leggermente antiquaria ricorda inoltre come sia stato «miris modis a Gallis afflictum ac distractum» e sono gli stessi francesi «qui integritate tua persecuti sunt; ab eodem fonte mala nostra scaturiunt, hostes nam nostri communes sunt».⁴² La fonte di tali aggressioni, vale a dire il partito francese, subiva dall'elezione di Carlo V a imperatore una irrimediabile sconfitta e altre ne seguiranno fino al riassetto politico dell'intera Europa nel contesto di un impegno su cui non avrebbe dovuto mai tramontare il sole.

Ludovico Tizzoni come committente non ha finora catturato l'attenzione degli studiosi, eppure basta la lettera qui riassunta a far nascere molte curiosità (per il destinatario, per il contenuto e per la coloritura letteraria). Qualche domanda si risolve facilmente scorrendo la dedica al Tizzoni di una novella del Bandello (parte I, xxv), e non solo per l'accenno al Sacro Monte di Varallo, che è stato

13. Eusebio Ferrari,
*Matrimonio mistico di Santa
Caterina*. Torino, Galleria
Sabauda (foto
Soprintendenza per i Beni
artistici e storici del
Piemonte, Torino)

14. Gaudenzio Ferrari,
*Madonna col Bambino e
Santi*. Particolare di un
polittico. 1514-1518?
Novara, San Gaudenzio
(foto Musei Civici, Torino)

15. Gaudenzio Ferrari,
Madonna degli aranci. 1529-
1530. Vercelli, San
Cristoforo (foto Musei
Civici, Torino)



più volte recuperato dagli studiosi di quella iniziativa devozionale e artistica.⁴³ A noi interessa piuttosto la sua figura di protagonista di una piccola corte periferica, tra Desana, Ponzone e Crea, resa famosa da un conte-letterato che univa «con l'antichissima nobiltà del sangue, insieme con le buone lettere [...] il raro tesoro de l'umanità e cortesia».⁴⁴ In modo ancora più perspicuo la personalità di Ludovico Tizzoni emerge dalla raccolta dei suoi scritti e dei suoi appunti conservata nella Biblioteca Nazionale di Torino, consultata solo dagli studiosi di Marsilio Ficino (su segnalazione di Kristeller) e dai pochi che hanno dedicato qualche attenzione all'umanesimo subalpino.⁴⁵ La silloge delle lettere proprie e dei modelli altrui (Ficino, Poliziano, Bernardo Bembo, Pico della Mirandola ecc.) si accompagna a riassunti e a trascrizioni di testi filosofici e antiquari correnti tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, ma per uno storico dell'arte richiamano l'attenzione anche l'inventario del tesoro reale di Saint-Denis (non saprei dire se per una diretta esperienza) o la diligente trascrizione della concordanza dei profeti con il *Credo* degli apostoli.⁴⁶

La calligrafia del redattore e i titoli in oro rendono preziosa soprattutto la prima parte del codice e contribuiscono a evocare, ritornando al trittico di Eusebio Ferrari a Magonza, la singolare firma del pittore, ricordata dalle fonti in questo modo: «Eusebius Ferrarius vercellensis operabatur penicillo apelleo in caratteri greci».⁴⁷ Se prima dell'identificazione del committente questa firma perdeva qualche sospetto, ora siamo più propensi ad accettarla per buona e a seguirne la fortuna presso altri maestri.⁴⁸

All'esultanza di Ludovico Tizzoni nel 1519 non dovette certo unirsi il partito filofrancese dei Ferrero, né quello tragicamente incerto di Carlo III di Savoia, ma i veri contraccolpi della crisi che si apriva anche per Vercelli si faranno attendere qualche tempo. A scorrere ancora una volta gli annali della produzione figurativa nell'area vercellese, nel senso più ampio del termine, il progredire di una nuova autorità (e di una nuova committenza) si scopre lento e senza soprassalti: al piano politico dei Ferrero circa uno stato cuscinetto al di qua del Sesia, che facesse perno su Biella e Ivrea, si va sostituendo il progetto antagonista di Mercurino da Gattinara per un'analogia signoria con punti di forza in Gattinara e Romagnano, e con appendici non indifferenti verso il casalese.

Nel quadro di questi riassetamenti suona ambizioso e indifferente alla crisi che si profila il contratto, del 23 maggio 1519, con cui Giovanni Avogadro di Valdengo impegna i fratelli Giovenone

per un'imponente serie di lavori in Duomo e in San Marco: ultima iniziativa esemplare, se vedo bene, di quel partito vercellese cui si è già accennato.⁴⁹ Di contro sembra essere un'immediata risposta di riequilibrio sulla bilancia del prestigio in Duomo il dono da parte di Agostino Ferrero del pastorale cremonese con la data del 1520. Poco dopo un documento vercellese che tutti abbiamo letto con troppa sufficienza indica che la grande bottega gaudenziana si è rifatta viva a Vercelli, e con una tale dimensione di impegni da richiedere una integrazione di personale. L'atto del 9 gennaio 1521, che giudicavamo un semplice contratto di apprendistato tra Giuseppe Giovenone il vecchio e Gaudenzio Ferrari (e come tale sorprendevo, avendo Giuseppe già avuto parte nel contratto col Valdengo del 23 maggio 1519), va considerato un accordo di collaborazione tra botteghe: Giuseppe si lega a Gaudenzio Ferrari «ad discendam artem pictoris et laborandum» e le clausole notarili disciplinano insieme con il suo apprendistato anche una locazione d'opera.⁵⁰

È per noi oggi difficile capire in quale impresa Gaudenzio Ferrari intendesse utilizzare il nuovo collaboratore: a Morbegno aveva impegnato Fermo Stella e a Novara agiva Sperindio Cagnoli. Giuseppe Giovenone il vecchio fu forse inviato a Varallo per i nuovi lavori al Sacro Monte, oppure collaborò con Gaudenzio nel polittico per Romagnano Sesia, che sarebbero quindi da datare a dopo il 1521 (si frappongono però grosse difficoltà al riguardo, anche se occorre riconoscere che proprio gli splendidi autografi di Gaudenzio Ferrari già a Romagnano sono sfuggiti finora a ogni controllo documentario).⁵¹

Proseguendo di poco nei nostri annali si incontra l'acquisto di un palazzo a Casale Monferrato da parte di Mercurino di Gattinara (28 gennaio 1521), e l'interesse particolare del documento si scopre al momento di leggere i nomi dei due testimoni che a Roma assistono alla sua stesura: Giovanni Guglielmo e Giovanni Pietro Corradi di Lignana, preti della diocesi di Vercelli.⁵² Si annunzia una nuova coalizione di poteri civili ed ecclesiastici che segnerà della sua presenza il panorama figurativo vercellese con le imprese di Gaudenzio Ferrari in San Cristoforo, commesse da Giovanni Angelo Corradi di Lignana a nome del figlio Andrea, preposito appunto di San Cristoforo.

Il 4 aprile 1521 abbiamo notizia della rinnovata decorazione del palazzo di Mercurino Bulgaro a Vercelli, dove lavora Gasparo Oldoni di Efrem su un modello che si direbbe arcaico, ma non credo sia il caso di formalizzarsi in proposito.⁵³ Salvo programmatiche scelte dei committenti la decora-

zione dei palazzi continuava a essere un genere pittorico non specialmente valutato e anche Mercurino di Gattinara si accontenterà di operatori di poco prestigio, prima di rivolgersi a Eusebio Ferrari.⁵⁴ Su un altro fronte veniamo a sapere che il 4 giugno 1521 i Giovenone (ma non è più citato Giuseppe il vecchio) avevano in parte consegnato quanto era stato loro commesso da Giovanni Battista Avogadro il 23 maggio 1519.⁵⁵ L'anno successivo, 1522, le imprese pittoriche vercellesi si diradano, forse per i primi sintomi dell'epidemia di peste che ritornerà drammaticamente nel 1523 e nel 1524 provocando una serie di committenze che, ai confronti di prestigio, uniscono scrupolose disposizioni per la salute della propria anima.⁵⁶

Indifferente all'infuriare della peste in Valle Padana, anche perché assente dall'Italia, resta solo il grande cancelliere imperiale Mercurino di Gattinara che, dalla Spagna, a una data di poco anteriore al 7 marzo 1524, incarica il genero Alessandro Corradi di Lignana e il maestro di casa Carlo Gazino di alcune importanti incombenze per i propri palazzi a Vercelli e a Gattinara; ricompare nel dettagliato memoriale di un committente che non risente della crisi economica il nome di Eusebio Ferrari, con un ruolo direttivo rispetto ai progettati lavori edilizi e di decorazione.⁵⁷ Sempre dalla Spagna Mercurino si compiacerà, in una lettera dell'11 luglio 1524 al cugino Giovanni Bartolomeo di Gattinara, per la nomina ad abate di Sant'Andrea del proprio fratello Gabriele: anche questo caposaldo della committenza vercellese era entrato dunque nell'area di influenza del cancelliere imperiale.⁵⁸

La citazione di Eusebio Ferrari nel memoriale del Gattinara è l'ultima indicazione documentaria sicura che lo riguarda, anche se la notizia certa della sua morte si farà attendere fino al 28 giugno 1533;⁵⁹ non mi stupirei se Eusebio fosse scompar-

so nella grande epidemia del 1524 e il dubbio si fa tanto più insistente perché non ricompare in nessuna delle occasioni ove la sua presenza avrebbe potuto avere una reale funzione e un significato simbolico. Quando i fratelli Giovenone dividono i beni di famiglia, dopo la perdita del padre nella peste (9 maggio 1525), il testimone di spicco è Gaudenzio Ferrari e quando la compagnia della Madonna presso la chiesa del Carmine decide di affrescare la propria cappella (credo quella dove Eusebio aveva collocato la pala del 1519) il priore si rivolge a Gasparino ed Ercole Oldoni (24 giugno 1527).⁶⁰ L'astro di Eusebio risulta definitivamente oscurato con il 29 dicembre 1527, se Gerolamo Giovenone riesce a ottenere dalla compagnia di Sant'Ambrogio in San Francesco a Vercelli l'affidamento di una pala importante con riferimento al suo tradizionale modello sull'altare Raspa in San Paolo e non al ben più moderno esempio di Eusebio Ferrari sull'altare Tizzoni, nella stessa chiesa.⁶¹ Gerolamo Giovenone dovrà però subito adeguarsi allo stabile insediamento di Gaudenzio Ferrari in Vercelli, un evento che per noi è reso ufficiale dalla committenza di Dorotea Avogadro di Valdenigo per la chiesa della Trinità (13 ottobre 1528).⁶²

L'anno successivo sarà proprio Gerolamo Giovenone ad assumere, per la grande pala di Gaudenzio Ferrari (fig. 15) in San Cristoforo, il ruolo di garante che era stato di Eusebio Ferrari, nel 1508, per l'altare della compagnia di Sant'Anna.⁶³ A oltre vent'anni di distanza, il travolgente successo vercellese di Gaudenzio si può giustificare con l'avvento del partito filoimperiale non meno che con la costante presenza a Vercelli, almeno fino al 1524, di Eusebio Ferrari, restato in città a difendere, presso i committenti di livello più ragguardevole e di più raffinata cultura, le ragioni del moderno dipingere gaudenziano, intraviste e abbracciate senza esitazione già nel primo decennio del secolo.

1 G. Romano, *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Verga a Vercelli*, in *Prospettiva*, 33-36 (*Studi in onore di Luigi Grassi*), aprile 1983-gennaio 1984, pp. 135-144.

2 Finarte, asta 641, Milano, 21 aprile 1988, lotto 100: tecnica mista su tavola, cm 66x48; sul retro è impresso più volte il timbro «Mostra nazionale antiquaria - Venezia - La commissione tecnica» e resta il frammento di una etichetta a stampa col n. 9. Per la prima sede di pubblicazione, da una foto ora irrimediabilmente, cfr. A. Criseri, *I gaudenziani*, in AA. VV., *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo, Vercelli 1956, pp. 73 e 122, tav. 112; su questo dipinto v. ora AA. VV., *Piemontesi e lombardi tra Quattrocento e Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1989 (*Antichi Maestri Pittori*), pp. 123-127.

3 G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari*, Torino

1881, pp. 288-295; per un aggiornamento sulla collocazione d'archivio dei documenti relativi al politico di Arona cfr. G. Gentile, *Documenti per la storia delle chiese di Arona*, in *Arona sacra. L'epoca dei Borromeo*, catalogo della mostra a cura di G. Romano, Arona 1977, p. 27, nota 4.

4 A. Gallino, *Un'opera, già smarrita, di Eleazaro Oldoni*, in *Bollettino della Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 1966, pp. 131-137.

5 È stata pubblicata, come opera di Gerolamo Giovenone, in L. Mallé, *Spanzotti, Defendente, Giovenone. Nuovi studi*, Torino 1971, pp. 178-180 e tav. 204 (nonostante i dubbi di Mallé l'*Adorazione del Bambino* di Sperindio Cagnoli fece parte, all'origine, dello stesso complesso cui appartenne il *Noli me tangere* del Museo Civico di Torino, anch'esso pubblicato come opera del Giovenone: *ibid.*, tav. 201); per la restituzione al Cagnoli v. la voce *Cagnola* (famiglia), in *Di-*

ionario biografico degli Italiani, 16, 1973, p. 312 (a cura di G. Romano).

6 AA. VV., *Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recuperi e restauri, 1968-1976*, catalogo della mostra, Vercelli 1976, pp. 134-135 (scheda di G. Romano).

7 Per quanto una parte della critica ne abbia dubitato, la *Sacra allegoria* di Francoforte va conservata nel *corpus* autografo di Gaudenzio Ferrari, superando le difficoltà frapposte dall'infelice conservazione; andrebbe verificata tecnicamente la pertinenza al quadro ora in Germania del frammento con la testa di un angelo conservato nei depositi dei Musei Civici di Torino: L. Mallé, *Museo Civico di Torino. I dipinti del Museo d'Arte antica*, catalogo, Torino 1963, p. 85 (inv. 558, lascito Sismonda). La ricomposizione è suggerita sulla traccia del dipinto n. 192 della Pinacoteca Malaspina a Pavia, attribuito solitamente a Gerolamo Giovenone, ma piuttosto da credere copia di un originale vercellese intorno al 1510, tra Gaudenzio ed Eusebio Ferrari (AA. VV., *Pavia. Pinacoteca Malaspina*, Pavia 1981, pp. 195-196, scheda di P. Fusi Sacchetti).

8 I documenti per Gattinara e Terdobbiate sono reperibili, con registri troppo sommarî, in G.B. Morandi, *Schede per la storia della pittura in particolare e dell'arte novarese in generale*, in *Bollettino storico per la Provincia di Novara*, 1916, pp. 10 e 13; l'importanza dell'intero contenuto del documento per Terdobbiate è stata riconosciuta da F.M. Ferro, *Aspetti del Cinquecento novarese*, relazione al convegno vercellese su Bernardino Lanino del 20 aprile 1985, in corso di pubblicazione.

9 G. Colombo, *op. cit.*, pp. 296-299; sulla situazione novarese del primo Cinquecento, e in particolare su Sperindio Cagnoli, v. ora P. Venturoli, *La pittura novarese nella prima metà del Cinquecento*, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra a cura di M.L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987, pp. 254-260.

10 G. Colombo, *op. cit.*, pp. 285-287; il ruolo di Eusebio Ferrari emerge con più chiarezza tenendo conto anche delle trascrizioni parziali, ma più corrette, di A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme*, iv, Torino 1982, pp. 1293-1294.

11 *Ibid.*, p. 1294 (trascrizione per alcuni passaggi preferibile a quella di G. Colombo, *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Vercelli 1883, pp. 357-358).

12 Per gli impegni documentati di Eusebio Ferrari a Vercelli, e per quelli presumibili di Sperindio Cagnoli nel novarese, Gaudenzio dovrà ricorrere per i primi lavori di Varallo a un nuovo aiuto, che io sospetto vada riconosciuto in Fermo Stella, attivo anche da solo nella stessa chiesa varallese delle Grazie. L'incontro tra Gaudenzio e Fermo Stella deve essersi verificato ad Arona, intorno al 1510, se le opere più antiche a lui riferibili si collegano al politico aronese e alle prime storie della parete delle Grazie a Varallo: P. Astrua, *Arona feudo dei Borromeo*, in *Arona sacra...*, cit., p. 81 e nota 27; più di recente si veda il profilo curato da Marco Tanzi per il volume *Pittura tra Adda e Serio...*, a cura di M. Gregori, Milano 1987, pp. 235-238 (va esclusa dal *corpus* dello Stella la serie di profeti nella cappella dell'Annunciazione al Sacro Monte di Varallo, sui quali v. più avanti nota 51). Segnalo a proposito di questi problemi un'importante *Annunciazione*, ispirata dall'*Annunciazione* ad affresco della parete di Varallo e da quella del politico di Novara, che mi sembra eseguita da Fermo Stella su disegno di Gaudenzio Ferrari e sotto il diretto controllo del maestro: tecnica mista su tavola, cm 152x87 (cfr. *Antiquariato internazionale. 248 opere scelte all'Internazionale dell'Antiquariato di Milano*, catalogo, Torino 1986, tav. 106, con attribuzione a Marco di Oggiono); non è escluso che lo sfondo

di paesaggio alluda alla rocca borromea di Arona.

13 F. Rondolino, *Il Duomo di Torino illustrato*, Torino 1898, p. 189.

14 A. Baudi di Vesme, *Nuove informazioni intorno al pittore Martino Spanzotti*, in *Atti della Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, Torino 1918, p. 6.

15 Fa eccezione, ma è tale da confermare la regola, la copia conservata al Musée des Beaux-Arts di Digione; in questo caso la traduzione stilistica rende quasi irriconoscibile il prototipo, lasciando quindi intravedere quale tipo di «miglioramenti» può aver apportato lo Spanzotti: cfr. *Raphaël et l'art français*, catalogo della mostra, Paris 1983, p. 49 del saggio di J.-P. Cuzin e fig. 2 a p. 271. L'opera credo vada ricondotta all'ambiente torinese del primo Cinquecento, tra il Maestro di Sant'Agostino e il Maestro della Madonna delle Grazie in San Domenico (*Arte del Quattrocento a Chieri*, a cura di M. di Macco e G. Romano, Torino 1988, pp. 28-32). Quanto alla *Madonnina* di Raffaello a Chantilly segnalò che, per le sue minuscole dimensioni, è riconoscibile nell'*Inventario di quadri di pittura di S. Maria che si ritrovano in Castello fatto oggi il primo di settembre 1631*, per l'esattezza nella «gallerietta alla testa congiunta al Castello» (cfr. G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti*, Modena 1870, p. 88, con misure di poco in eccesso per la presenza della cornice); la registra ancora nelle collezioni sabaudie della Della Cornia, al n. 69 del suo *Inventario de' quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635* (cfr. A. Baudi di Vesme, *La Regia Pinacoteca di Torino*, in *Le Gallerie Nazionali italiane*, III, Roma 1897, p. 38, con misure senza cornice, purché si intenda in once quanto il Vesme ha indicato erroneamente in piedi). Queste precisazioni raffaellesche integrano, per la parte piemontese, la scheda troppo sommaria del catalogo *Raphaël au Musée Condé*, Chantilly 1983, pp. 49-51.

16 G. Bourbon, *Ipotesi per un'attribuzione delle pitture della cappella dedicata a San Nicola da Tolentino in San Marco a Vercelli*, in *Bollettino storico vercellese*, 1985, pp. 89-98. L'ipotesi attribuita in favore del Sodoma giovane mi sembra al momento ingiustificabile, anche se gli affreschi, di eccezionale interesse per l'ultimo Quattrocento a Vercelli, si richiamano vistosamente a modelli spanzottiani. L'ex voto di Francesco Varedo nella Pinacoteca di Varallo documenta una fase più inoltrata e più lombarda della cultura figurativa tra Vercelli e Varallo all'inizio del Cinquecento, con qualche primo sintomo di leonardismo.

17 L'esistenza di un contratto concluso il 14 dicembre 1508 si ricava da un atto del 13 gennaio 1510 in *Schede Vesme*, cit., p. 1606.

18 S. Gatti, *Un politico torinese di Bernardino dei Conti: documenti*, in *Arte lombarda*, 60, 1981, pp. 111-113; l'imparentamento tra i Pallavicino e i Gattinara risulta da G. Claretta, *Notizie per servire alla vita del gran cancelliere di Carlo V Mercurino di Gattinara*, in *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, Torino 1897, p. 113 e nota. Andrebbe studiata attentamente la fortuna di Bernardino de Conti presso la ridotta ma potentissima élite ligure-piemontese che comprende i Pallavicino a Torino, Giuliano della Rovere a Savona e la famiglia Ferrero a Biella (credo risalga a Federico Zerri l'attribuzione al de Conti delle tavole di collezione Ferrero Lamarmora a Biella con i ritratti di Sebastiano Ferrero e dei figli sotto la protezione dei Santi Sebastiano e Cristoforo e dell'*Annunciazione*; per la prima pubblicazione v. A. Rocca, *L'arte nel Biellese*, Biella 1905, p. 139, con attribuzione a Gaudenzio Ferrari).

19 Sul problema della pala di Spanzotti per Carmagnola v. G. Romano, *Gerolamo Giovenone, Gaudenzio Ferrari e gli inizi di Bernardino Lanino. Testimonianze d'archivio e docu-*

- menti figurativi, in Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli, a cura di G. Romano, Torino 1986, p. 18 e nota 5. Per il San Gerolamo di Brera cfr. Idem, *Orientamenti della pittura casalese da G.M. Spanzotti alla fine del Cinquecento*, in *Quarto congresso di Antichità e d'Arte organizzato dalla Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, 20-24 aprile 1969, Casale Monferrato 1974, p. 286.
- 20 Intendo la pala commessa con un documento casalese del 25 settembre 1511 (*Schede Vesme*, cit., p. 1601).
- 21 C. Bonetti, *Intarsiatori cremonesi. Paolo del Sacha (1468-1537)*, Cremona 1919, pp. 34-35 e 107-108; più di recente M. Capellino, *Il coro di Sant'Andrea*, Vercelli 1984. Per un apprezzamento d'insieme sulla figura di Paolo Sacca v. M. Ferretti, *I maestri di prospettiva*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte III, vol. 4, Torino 1982, pp. 488 e 547-548; Idem, «Casamenti seu prospettive». *Le città degli intarsiatori*, in *Imago urbis. Dalla città reale alla città ideale*, a cura di A. Chastel, Milano 1986, pp. 90-91 (con significativi accenni ai rapporti tra Paolo Sacca e l'area bramantesca).
- 22 G.B. Morandi, *op. cit.*, p. 15, al solito con un regesto troppo sommario; il contenuto integrale del documento mi è stato cortesemente favorito dall'amico Giuseppe Carità che ha in corso uno studio sulle Grazie di Novara (Archivio di Stato di Novara, *Notai del Basso Novarese e della Valsesia*, atto 8 maggio 1512 del notaio Ardicio Gera).
- 23 Sulla figura di Gasparo Pettenati cfr. R. Pasté e F. Arborio Mella, *L'abbazia di S. Andrea di Vercelli*, Vercelli 1907, pp. 245-254 (fu abate tre volte, nel 1511-1513, nel 1519-1521 e nel 1523). Alla sua attività di «restauratore» di Sant'Andrea appartengono almeno due consistenti imprese architettoniche, purtroppo riconoscibili ormai soltanto attraverso le fonti e un rilievo ottocentesco: il chiostro a levante e il portico d'ingresso con «pitture ad arabeschi assai buone» (*ibid.*, pp. 465-475, con rinvio all'illustrazione di p. 457 e alla pianta del convento all'inizio del volume, per la collocazione del chiostro stesso, di cui si è di recente dubitato: AA. VV., *Edoardo Arborio Mella (1808-1884). Mostra commemorativa*, catalogo, Vercelli 1985, pp. 91-92, scheda a cura di D. Biancolini). Il perduto chiostro di Sant'Andrea a Vercelli va utilmente confrontato con il chiostro di San Sebastiano a Biella e con quello del convento delle clarisse a Gattinara, fondato nel 1529 dal cancelliere imperiale Mercurino Arborio da Gattinara e per il quale è verosimile abbiano espresso pareri tanto Eusebio Ferrari quanto Paolo da Cremona (per quest'ultimo v. C. Bornate, *Historia vite et gestorum per Dominum Magnum Cancellarium*, in *Miscellanea di storia italiana*, XVII, Torino 1915, p. 343, nota 1). Nel documento del 26 agosto 1511 il nome di Abramo Pettenati è immediatamente seguito da quello di Giovanni Giacomo «de Grate», poco più tardi committente di Gerolamo Giovenone per una pala destinata alla chiesa di San Paolo a Vercelli (*Schede Vesme*, cit., p. 1333; atto del 24 maggio 1513).
- 24 Per il cantiere architettonico di San Sebastiano a Biella cfr. G. Romano, *Eusebio Ferrari...*, cit., pp. 141-142.
- 25 G. Romano, *Gerolamo Giovenone...*, cit., pp. 15-29.
- 26 L'unico limitato indizio di un contatto affiora in un documento del 16 gennaio 1516 (*Schede Vesme*, cit., p. 1333): la casa e la bottega occupate da Amedeo Giovenone, nella vicinanza di San Michele, erano concesse in affitto alla famiglia Giovenone da Sebastiano Ferrero.
- 27 C. Dionisotti, *Memorie storiche della città di Vercelli*, II, Biella 1864, pp. 276-278, nota, per l'«ordo servandus in processione», e p. 282, per i provvedimenti urbanistici di Carlo III (forse non indipendenti da quelli novaresi del D'Ambrosio: cfr. G. Andenna, «Honor et ornamentum civitatis». *Trasformazioni urbane a Novara tra XIII e XVI secolo*, in *Museo Novarese*, cit., pp. 67-68).
- 28 In proposito mi sono espresso più articolatamente in *Usi religiosi e produzione figurativa del Cinquecento: qualche sintomo di crisi*, in *Libri, idee e sentimenti religiosi del Cinquecento italiano. Atti delle giornate di studio presso l'Istituto di studi rinascimentali, Ferrara 3-5 aprile 1986*, Modena 1987, pp. 155-163.
- 29 G. Colombo, *Vita ed opere...*, cit., pp. 296-303; per i rapporti con Giovanni Angelo del Maino, che formalmente iniziano solo il 20 maggio 1520, v. la voce relativa ai Del Maino nel *Dizionario biografico degli Italiani*, curata da Paolo Venturoli (in corso di stampa).
- 30 AA. VV., *Questi sono li misteri...*, a cura di S. Stefani Perone, Varallo 1987; l'opportuna riedizione di questa fonte primaria per gli inizi del Sacro Monte è accompagnata da un saggio di Pier Giorgio Longo (pp. 111-120) ricco di fruttuose indicazioni per gli anni che ruotano intorno al 1514. Di importanza rilevante appare soprattutto il testamento di Milano Scarognino (20 luglio 1515; Milano morirà poco dopo, nel 1517); nell'anno 1517 assumono l'incarico della fabbrica del Monte Pietro Revelli e Bernardo Baldi, che da sempre sono stati indicati come rianimatori del cantiere varallose, immediatamente favorito dal generale dei Francescani osservanti, padre Francesco Lichetti, con generose indulgenze (18 febbraio 1520): G.B. Fassola, *La nuova Gerusalemme*, Milano 1671, pp. 15-16 e 21-22. Una verifica dell'improvviso riaccendersi dell'interesse per il Sacro Monte viene da un memoriale di Mercurino da Gattinara alla duchessa Margherita di Savoia, dei primi mesi del 1517; Mercurino ricorda che, due anni prima, in un momento di difficoltà, aveva progettato un pellegrinaggio a Gerusalemme, poi trasformato in un soggiorno di uguale durata presso «un monastero des cordeliers de l'observance estant a Varal ou lhon dist estre tous les misteres du saint sepulcre, tout aussy et en la meme forme que Jherusalem» (G. Claretta, *Notice pour servir à la vie de Mercurin de Gattinara*, Chambéry 1898, estratto dai *Mémoires de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, p. 64). Questa rete di riferimenti suggerirebbe di fissare almeno al 1515-1517 il *San Francesco che riceve le stimmate* di Gaudenzio Ferrari, ora nella Pinacoteca di Varallo, e porrebbe gli inizi dei lavori alla cappella della Crocifissione sul Sacro Monte intorno al 1520. Non sono dati indifferenti nella difficile cronologia gaudenziana dopo il politico per San Gaudenzio a Novara.
- 31 G. Colombo, *Documenti e notizie...*, cit., pp. 102-104, 106-108 (i documenti sono stati ripresi in: *Schede Vesme*, cit., pp. 1522-1523, con trascrizioni più corrette, ma più sommarie).
- 32 G. Colombo, *Documenti e notizie...*, cit., pp. 273-275; *Schede Vesme*, cit., p. 1334 (le due trascrizioni si integrano a vicenda).
- 33 G. Colombo, *Documenti e notizie...*, cit., pp. 374-375: l'ancora così descritta si trovava, in quel momento, «da mano destra all'altare sotto il titolo di S. o Bovo», ma la collocazione era di data recente; la fonte seicentesca precisa anche la scritta che si leggeva ai piedi della pala: «quest'opera l'ha fatta far la Compagnia della Madonna del Carmine al tempo che era priore Jacopo Balio di Xigliano 1519» (potrebbe trattarsi della traduzione di una scritta latina).
- 34 Tempera mista su tavola, cm 160 x 118 (lotto 304 di un'asta presso la Sotheby's Monaco S.A.M., il 29 novembre 1986, «de la succession de la Comtesse Mona Bismarck, et divers amateurs», con attribuzione a Gerolamo Giovenone); purtroppo non è stato possibile conoscere notizie sulla storia collezionistica del dipinto. L'acquisto per il Museo Civico di Torino è stato agevolato da un provvidenziale intervento dell'amico Angelo Dalerba.
- 35 Grammorese è noto in Piemonte, con sicurezza, solo a par-
- lire dalla promessa dotale di Francesco Spanzotti e dal contratto di società con quest'ultimo, suo suocero, del 1° agosto 1521, ma è evidente che quel documento presuppone una frequentazione non breve tra i contraenti e comunque il già avvenuto matrimonio tra Caterina Spanzotti di Francesco e Pietro Grammorese del defunto Rolet di Mons. Per un aggiornamento sul Grammorese v. G. Romano, *Un battesimo di Cristo di Pietro Grammorese*, in *Bollettino d'arte*, maggio-giugno 1987, pp. 109-116.
- 36 Col secondo decennio del secolo anche Gaudenzio Ferrari torna a meditare sul rinnovamento bramantiniano della pittura lombarda intorno al 1500, come prova la *Madonna di Brera* (cat. n. 277), anch'essa dipendente dalla pala di *San Michele* all'Ambrosiana. È ormai sicuro che Pedro Fernández si trovava a Gerona già il 19 novembre 1519, data del contratto per il retablo di Sant'Elena: P. Freixas, *Documents per a l'art renaixentista català. La pintura a Girona durant el primer terç del segle XVI*, in *Anals de l'Institut d'estudis gironins*, XXVII, 1984, consultato in estratto, pp. 20-21. Ulteriori informazioni su Pedro Fernández sono state rese note da Pere Freixas nel corso del convegno *L'expansió del Renaixement a Catalunya*, 5-8 novembre 1987 (*Pere Fernández a Girona, 1519-1521: historia de tres retalles*). Il collegamento della pala di *San Michele* all'Ambrosiana con gli arazzi Trivulzio ne impone un consistente anticipo cronologico, così da avvicinarla, come è giusto, alla pala Casio del Boltraffio. Sulla revisione della cronologia bramantiniana mi sono intrattenuto più volte in sedi pubbliche e mi auguro di poter presto dare alle stampe un testo definitivo in proposito, dopo i progressivi aggiustamenti di Padova (11 giugno 1985, *Giornata di studio sulla pittura padana fra Quattro e Cinquecento*), Gerona (7 novembre 1987, convegno *L'expansió del Renaixement a Catalunya*) e Milano (15 aprile 1988, *Giornata di studi su Giovanni Agostino da Lodi e la cultura figurativa in Italia settentrionale*).
- 37 V. Viale, *Il Duomo di Vercelli*, Vercelli 1973, pp. 35-36; M. Tanzi, *Francesco Casella e le congiunture tra Cremona e Piemonte all'inizio del Cinquecento*, in *Itinerari*, III, 1984, p. 24; F. Frangi, *Sulle tracce di Altobello giovane*, in *Arte cristiana*, 729, 1988, p. 391.
- 38 Sulla piccola pala d'altare già nell'oratorio del castello Avogadro a Valdengo (Torino, Galleria Sabauda, inv. n. 1037), che si può dimostrare ospiti i santi più cari alla devozione della famiglia, v. *Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Piemonte, recuperi e nuove acquisizioni*, catalogo della mostra, Torino 1975, pp. 25-27 (scheda a cura di G. Romano).
- 39 *Schede Vesme*, cit., p. 1294; G. Chicco, *La chiesa e il convento di San Paolo in Vercelli attraverso i secoli*, Vercelli 1982, p. 53; la notizia dell'antica collocazione risale alle *Memorie sopra la fondazione... di San Paolo...*, di padre F.M. Galateri, che si conservano manoscritte presso l'Archivio del Capitolo di Sant'Eusebio a Vercelli.
- 40 C. Dionisotti, *Il Comune di Desana e la famiglia patrizia dei Tizzoni*, Torino 1895, in particolare le pp. 13-23 e gli alberi genealogici alle pp. 84 e 86.
- 41 R. Pasté e F. Arborio Mella, *L'abbazia di S. Andrea...*, cit., p. 248 (documento del 21 luglio 1515).
- 42 C. Bornate, *Historia vite...*, cit., pp. 185-186.
- 43 Si veda da ultimo C. Debiaggi, *Quando Matteo Bandello visitò il Sacro Monte di Varallo*, in *Bollettino storico per la Provincia di Novara*, luglio-dicembre 1982, pp. 235-239.
- 44 Basti questo frammento a documentare l'appartenenza del Tizzoni all'area cortigiana e antiquaria della cultura padana, ma tutta la dedica della novella *l'xxv* è importante sotto questo profilo.
- 45 Torino, Biblioteca Nazionale, ms. I III 13, *Adversaria histo-*
- rica, philosophica etc.; una prima scheda del codice, non tutta affidabile, in G. Pasini, *Manuscriptorum Codicum Bibliothecae Regiae Taurinensis Athenaei, pars altera*, Torino 1749, pp. 162-168; per un aggiornamento, mirato ovviamente alla fortuna del Ficino, cfr. P.O. Kristeller, *Iter Italicum*, II, London 1967, p. 181. Un significativo scambio di corrispondenza tra il Tizzoni e l'ambiente letterario milanese è stato illustrato da A. Belloni, *Tristano Calco e gli scritti inediti di Giorgio Merula*, in *Italia medioevale e umanistica*, XV, 1972, pp. 297-298 e 314-315. I rapporti romani del Tizzoni, individuabili attraverso la testimonianza di Pietro Cara, potrebbero chiarire qualche aspetto dell'itinerario del Sodoma che, ancora nel 1532, si fa chiamare Giovanni Antonio «de Tizonibus de Vercellis»: L.B. Kanter, *Note sul Sodoma*, in *Arte cristiana*, 703, 1984, p. 240 (è sorprendente e insostenibile la proposta del Kanter di datare lo stendardo di Montalcino al 1532 se non al 1546, cioè circa quarant'anni dopo la cronologia stilisticamente plausibile). Per la parte di Pietro Cara v. la voce relativa del *Dizionario biografico degli Italiani*, 19, 1976, pp. 289-293 (a cura di A. Dillon Busi), ed E. Bellone, *Note su Pietro Cara...*, in *Bollettino storico-bibliografico subalpino*, 1988, pp. 659-691. Non è mai stato pubblicato il saggio sul Tizzoni promesso da Ferdinando Gabotto in una nota del 1889: *Per le leggende maganzesi in Italia*, in *La Letteratura*, 1 agosto 1889, p. 4.
- 46 Torino, Biblioteca Nazionale, ms. I III 13, foll. 354 r e v («In Thesaurò regio apud Sanctum Dionisium in Luctetia Parisiorum haec videntur»); foll. 509 r e v («duodecim prophetae cum simbolo apostolorum concordant»).
- 47 Così almeno risulta in G. de Gregory, *Istoria della vercellese letteratura ed arte*, II, Torino 1820, p. 232, con rinvio al Bellini e al Ranza che, su questa scritta, sono in realtà reticenti: F. Rieffel, *Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1891, pp. 277-279 (certo sorprende che la firma sotto il trittico ora a Maganza sia sfuggita alla raccolta di iscrizioni vercellesi condotta, sulla metà del Seicento, da Carlo Amedeo Bellini, ma va riconosciuta la sua costante indifferenza per quanto risultava scritto su un dipinto e non su una lapide).
- 48 In Piemonte lo specialista in firme reboanti è il casalese Sebastiano Novelli (G. Romano, *Casalesi del Cinquecento*, Torino 1970, p. 48), ma un esempio ci è conservato anche su una pala di Lanino che, forse non a caso, proviene da San Sebastiano di Biella: si tratta di un *Compianto sul Cristo morto*, ora nella Galleria Sabauda di Torino (cat. n. 634), firmato «Bernardinus linea apellea».
- 49 Su questa iniziativa v. G. Romano, *Gerolamo Giovenone...*, cit., p. 31.
- 50 G. Colombo, *Vita ed opere...*, cit., pp. 304-305; *Schede Vesme*, cit., pp. 1334-1335 (meno completo); non lascia dubbi sul doppio carattere del contratto la logica successione: «egregius magister Amedeus de Juvenonis de Barngo [...] locavit operas Joseph eius filii [...] ad standum et habitandum cum egregio domino Gaudentio de Ferraris [...] ad descendam artem pictoris et laborandum». Sulla locazione d'opera tra artisti v. A. Guidotti, *Il mestiere del «dipintore» nell'Italia due-trecentesca*, in AA. VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 529-530.
- 51 Sul politico di Romagnano, e sull'intervento di un collaboratore, v. ora la messa a punto di F.M. Ferro, *Gaudenzio a Romagnano Sesia*, in *Paragone*, 401-403 (*Alla memoria di Renata Cipriani*), luglio-settembre 1983, pp. 72-80; altre indicazioni in AA. VV., *Piemontesi e lombardi...*, cit., pp. 135-139. Per quanto riguarda Varallo, la presenza di un aiuto di Gaudenzio intorno al 1520 sembra assumere una reale evidenza solo nei profeti della cappella ora dell'Annuncia-

- zione, che possono quindi costituire, con le tavole laterali in basso del polittico di Romagnano, una plausibile base per l'identificazione dell'elusivo Giuseppe Giovenone il vecchio (va da sé che condivido ben poco delle proposte di O. Santanera, *Il pittore Giuseppe Giovenone il vecchio*, in *Bollettino storico vercellese*, 18, 1982, pp. 131-176; è da augurarsi che la ricerca locale non continui a frustrarsi sui miraggi della *connoisseurship*, e ritorni a più concrete esplorazioni sul territorio).
- 52 V. Promis, *Il testamento di Mercurino Arborio di Gattinara...*, in *Miscellanea di Storia Italiana...*, xviii, Torino 1879, pp. 136-147.
- 53 G. Colombo, *Documenti e notizie...*, cit., pp. 109-110; *Schede Vesme*, cit., p. 1523; il contratto comportava di «depingere salonum [...] inferiorem cum camera contigua cum uno frezo circumcincta ad foglamina una cum copertuis [coperturis?] ad damascum usque ad finem dictarum sale et camere coloris azurri boni et fini et albi». La descrizione non evoca certo le sale di palazzo Verga e di palazzo Alciati a Vercelli, ma piuttosto le decorazioni quattrocentesche del palazzo vescovile di Albenga.
- Sulla vita avventurosa di Mercurino di Bulgaro, cugino di Mercurino da Gattinara, cfr. M. Perosa, *Bulgaro (Borgovercelli) e il suo circondario*, Vercelli 1889, pp. 182-185.
- 54 Si veda il documento del 2 agosto 1523 riguardante il saldo per certe pitture eseguite da Francesco de Bosis, Pietro da Novara e Angelo Canta nel palazzo del grande cancelliere Mercurino a Gattinara. La figura di Francesco de Bosis non è per ora stata identificata con sicurezza, Pietro da Novara è l'autore di modestissimi affreschi nel santuario dei Cernieri a Roasio; si salva dalla mediocrità Angelo Canta sul quale si veda la voce De Canta (famiglia) nel *Dizionario biografico degli Italiani*, 33, 1987, pp. 441-444 (a cura di G. Romano). Il compenso di questa impresa viene sborsato, a nome di Mercurino, da Giovanni Battista di Gattinara.
- 55 *Schede Vesme*, cit., p. 1335.
- 56 «1523 et die 23 aprilis [...] fuit pestis magna in Clavasio» (*Schede Vesme*, cit., p. 1293) e durerà almeno fino al 20 dicembre 1524 (*ibid.*, p. 1291); a Vercelli la peste inferi soprattutto nel 1524 e ne avvertiamo l'angosciata presenza nel testamento di Gaspare Oldoni (23 giugno 1524), in quello di Giovanni de Robiis dei signori di Gattinara (20 luglio 1524) e in quello di Amedeo Giovenone (30 luglio 1524), per i quali

- v. *Schede Vesme*, cit., pp. 1525, 1555, 1336; si lega alla peste anche il testamento di Andrea Ferrero, figlio di Sebastiano, vicario del vescovo a Vercelli e prevosto del capitolo di Sant'Eusebio (cfr. P. Torrione, *La basilica di San Sebastiano in Biella*, Biella 1949, p. 30, nota 25). Per altre notizie sulla peste a Vercelli v. C. Dionisotti, *Memorie storiche...*, cit., II, p. 294, nota 1.
- 57 G. Claretta, *Notizie per servire...*, cit., p. 138 (per «maestro Eusebio pintore»); C. Bornate, *Ricerche intorno alla vita di Mercurino Gattinara*, Novara 1899, p. 50 (per la data esatta del memoriale); Idem, *Historia vite...*, cit., p. 343, nota 1. È ovvio che l'intero memoriale del Gattinara andrà ripreso nel dettaglio quando si definirà nel suo insieme la figura del gran cancelliere di Carlo V come committente; in particolare occorrerà prestare attenzione ai suoi appunti circa la realizzazione del castello dell'Aquila imperiale data la minuzia e la chiarezza da insigne esperto di fortezze.
- 58 *Ibid.*, pp. 215-216.
- 59 *Schede Vesme*, cit., pp. 1295-1296. Il Vesme (a p. 1294) elenca tra i documenti riferibili a Eusebio Ferrari anche una donazione di «Maria filia quondam Margarite de la Galandra et uxor magistris Eusebii pictoris Vercellarum», in data 18 settembre 1526, ma sospetto che in questo caso si tratti di Eusebio Oldoni, la cui moglie si chiamava accertatamente Maria e indicò fra i suoi eredi Giovanni Galandra (v. il documento del 21 febbraio 1562, in *Schede Vesme*, cit., p. 1530).
- 60 *Ibid.*, p. 1338 (più completo che in G. Colombo, *Documenti e notizie...*, cit., p. 310), per la divisione del 1525; *ibid.*, pp. 111-113 (più completo che in *Schede Vesme*, cit., p. 1525) per la commissione agli Oldoni del 1527.
- 61 Ho già illustrato in un'altra occasione come tale successo sia più apparente che reale: cfr. G. Romano, *Gerolamo Giovenone...*, cit., pp. 38-40.
- 62 G. Colombo, *Vita ed opere...*, cit., pp. 306-307. La famiglia degli Avogadro ospitava già, a quella data, una piccola pala di Eusebio Ferrari nel proprio castello di Valdengo (è la pala ora alla Galleria Sabauda, inv. n. 1037, cfr. nota 38). Si direbbe che sia stata la morte di Eusebio Ferrari ad aprire a Vercelli uno spazio di libero inserimento per Gaudenzio.
- 63 *Ibid.*, pp. 308-309 (meglio che in *Schede Vesme*, cit., p. 1340).

Quando «natura facit saltus». Disegni e filigrane

DISEGNI antichi, alla ricerca di una possibile collocazione di scuola e di autore, e si pensa a come *natura facit saltus* per riuscire a prender le distanze dai prestiti di *routine* oltre gli anelli di un'evoluzione materiale, per lasciar emergere invece il grado autentico in un condensato di sorprese, che va riscoperto e mai dato per scontato. Si può scegliere, come esempio principe, il tema del nudo, da sempre al centro dell'occhio e della percezione, e su questo cardine non sfuggono le resistenze di cultura di fronte alle riprese dall'antico e insieme l'arco delle novità, i «salti» sulla linea dei traguardi moderni.

Ogni passaggio è anche più divertente quando si è in presenza di fogli inediti che permettono incontri inaspettati: un punto sicuro è che intorno al nudo si trafficava tanto per l'iconografia sacra come per quella profana, e che il San Sebastiano, il San Giovanni o il San Gerolamo erano nodi e richiami flessibili per il pensiero del nudo giovane e fiorente o per il nudo «secco», penitenziale, sul punto di utilizzare i suggerimenti del classico anche a confronto delle nervature e delle fibre consumate dal digiuno.

Che già il Quattrocento fosse ossessionato dalle verità della natura è chiaro lungo il percorso delle aree nordiche, che toccavano da vicino Venezia, Giovanni Bellini e la sua bottega, scartando la mimesi sublime del classico, diventata rigorista per mano di Mantegna. Lo registrano disegni e incisioni, per tutto il secolo, e può servire come esempio un foglio proveniente come indica il timbro (Lugt 191a) dalla collezione Viggiano, il medico che aveva riunito a Venezia nei primi decenni del Novecento importanti disegni antichi, tra cui i Canaletto della collezione Algarotti. È evidente, in questo studio raffinato, l'estrema attenzione che misura il profilo teso delle ali e del cerchio - in corrispondenza di un serpente annodato, simbolo dell'Eternità - e riconduce con un passaggio metaforico all'idea del *Tempo* (fig. 1).

L'ossatura concreta della figura si indovina attraverso la veste trasparente e i segni minuti, puntigliosi, dell'inchiostro incisivo, ed è una eleganza che ci riporta all'*Allegoria* del Bellini già a Firenze nella collezione Contini Bonacossi, e spostandosi

sempre nel Nord Italia, circa il 1480, verso i ferraresi del giro del Costa.

Partendo ancora dai paradigmi dell'antico, il medesimo soggetto protagonista è tanto più esplicito e raccontato, quasi un ritratto, in altro esemplare con falce e lucerna, visto come *Tempo e Cupido* (fig. 2); il giovane Amore è intento ad apprendere l'arte di cogliere l'ora e la stagione propizia all'arco, che scoccherà «a suo tempo», secondo l'impresa di Alfonso d'Este. Si tratta in questo caso di un disegno di Lorenzo Lotto, e risale alla maniera moderna, con tutta la capacità, propria di Lotto, di addentrarsi nelle ombre stratificate e avvolgenti appunto del racconto, utilizzato come rispecchiamento; a contrasto le luci costruiscono punti focali in positivo, nei nudi dell'Amorino e del vecchio mentore, le mani raccolte intorno al quadrante; altro risalto, a doppia valenza, per la sommità della lampada e la lama della falce. I confronti portano al segno altrettanto bistrato che è alla base di un foglio del periodo maturo, circa il 1535-1538, conservato alla Biblioteca Reale di Torino (n. 184), rivendicato a Lotto dal Pouncey nel suo magistrale e ancora oggi attualissimo contributo per *Lotto disegnatore* (Vicenza 1965). Commentando quel *Gruppo di giovani suonatori* che incedono con trombe e un modellino relativo a Padova, portato in trionfo in una laica processione, il Pouncey aveva avanzato un'ipotesi importante, e cioè che il disegno torinese facesse parte di una serie dedicata alle varie città del dominio veneto, con scene elaborate per una sala pubblica; il corteo sembra annunciare uno spettacolo di fiera a una folla di paese, e Lotto «si immedesima cogli atteggiamenti più umili e umani che sono la sua ispirazione più sentita». Altro aggancio può essere ancora con la *Sacra Conversazione* del Louvre, dove la figura del San Giuseppe protagonista diviene anche più giorgionesca; in corrispondenza del *Tempo* siamo anche più vicini al tipo delle «poesie» che potevano piacere appunto a Venezia nei circoli di una committenza elitaria. Le consunzioni subite dal carboncino, la grana sfatta in alcuni punti, o rialzata nella zona a tergo della figura, oltre le ali, non offuscano il taglio robusto del nudo ben calibrato, l'affondo sicuro sul sedile roccioso e naturale, sottolineato

1. Maestro del Nord Italia circa 1485, *Il Tempo*.
Già Torino, collezione privata
2. Lorenzo Lotto, *Il Tempo e Cupido*. Già
Torino, collezione privata



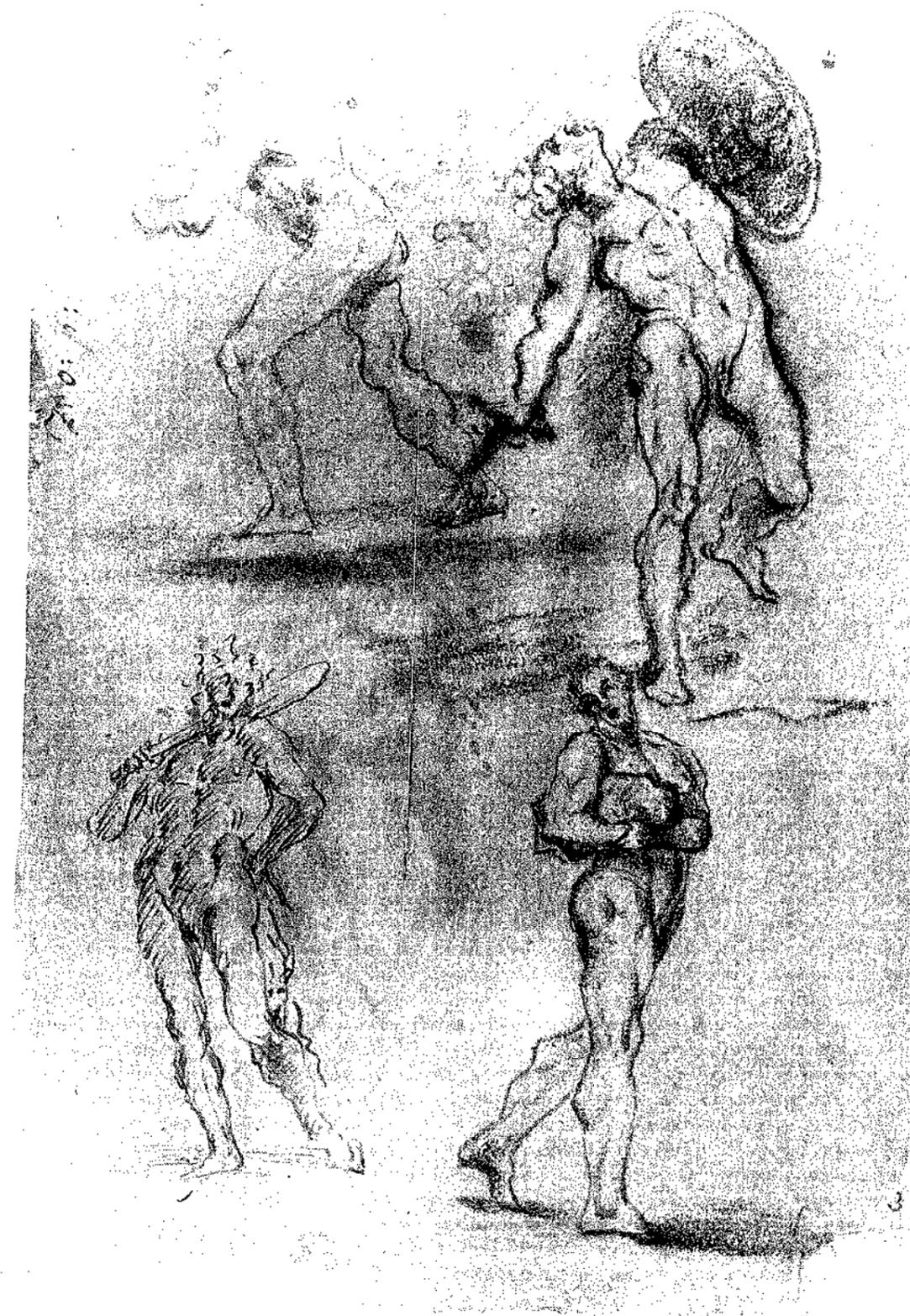
3. Lorenzo Lotto, *San Gerolamo leggente*. Torino, collezione privata



4. Cantiere parmense circa 1520-1530, *Ercole e studi di ignudi*. Torino, collezione privata

A fronte:

5. Cantiere parmense circa 1520-1530, *Ercole, un guerriero e studi di ignudi*. Torino, collezione privata



dall'incrocio a triangolo esatto – un segno neoplatonico – fissato dall'arco e dalla falce. In altro esemplare, che direi importante, il nudo è proposto per un *San Gerolamo leggente* (fig. 3), in una meditazione insolita, ritratto al centro di una cella così povera da essere munita solo di vetri a piombo e protetta da un'impannata *minimal art*. La luce scivola sulle pareti della stanza esistenziale, un solo chiodo per il cappello cardinalizio, abbandonato, e l'ombra che si dilata alla cinese, una silhouette che aggiunge sostanza al nudo stesso, tutt'uno con il manto corposo, come in un olandese del Seicento avanti lettera. Anche più realisti i piedi scalzi e lo scatto delle mani, o per il leoncino, una specie grifagna che la preghiera del Santo pare esorcizzare attraverso gli occhiali spessi.

Si pensa al tannino mordente che ha intriso gli oggetti appesi, e poi le mani febbrili e il piccolo cane introdotto accanto all'*Ecclesiastico nella sua stanza*, nel disegno di Londra, British Museum, un vero capolavoro di interno del 1539 circa, per «un piccolo poema della stanza», risolto con intuizione vagliata in ogni piega, e secondo il verso più introspettivo.

Altrettanto libero, in quei decenni, il percorso del disegno in mano ai manieristi. Ed è stato sottolineato, in anni moderni, come molte fila passassero dal 1520 al 1530 attraverso Parma, sotto le volte del Correggio. Studiando i rapporti annodati tra Raffaello, Correggio e Lotto, Roberto Longhi avvertiva che sarebbero bastati pochi centimetri di nudo, appunto, per riconoscere l'uno e l'altro. E trovava per Correggio i confronti in Raffaello e in Renoir. Due fogli intriganti, a inchiostro e bistro, su carta azzurra, sembrano ricercare la giusta temperatura per un confronto con il vero, e sono scelti da un taccuino di lavoro, per *Ercole e studi di ignudi* (fig. 4) – una sorta di lotta di giganti nell'atto di cadere colpiti, quelli in alto da sassi e da un fulmine –; nel verso *pendant*, ancora un *Ercole, un guerriero e studi di ignudi* (fig. 5), che trovano confronto preciso nella grazia di Correggio verso il 1520-1530, ma anche, in parallelo, con le ricerche eretiche di Pontormo, ossessionato da nervi e muscoli coinvolti nel mestiere della pittura. Dopo il Sacco di Roma, anche Genova diventa sotto questo profilo un'isola preferita, un rifugio stupendo, scoperto per primo da Perin del Vaga. E in quei palazzi, nel decennio 1560-1570, Giovanni Battista Castello detto il Bergamasco traffica prospettive e scorci fino allora impensati, studiati dal vero in un primo momento, poi superato.

È una dinamica più decisa e anche più corsiva rispetto alle morbidezze parmensi, un *tour de force* applicato a illustrare le opere e i giorni di fronte a

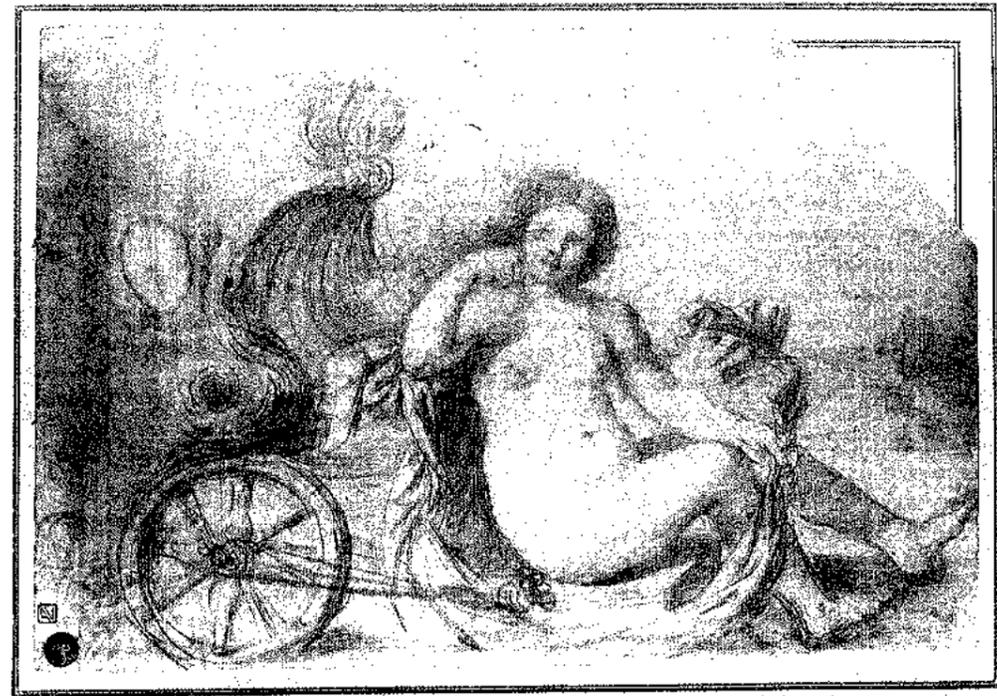
Divinità dell'Olimpo, che avrebbero celebrato negli affreschi genovesi dinastie familiari e un'aristocrazia attenta al merito, legata alle sfere del comando d'*élite*, al pari appunto degli dèi. Come sempre tornano perfetti i commenti di Giuliano Briganti nel suo *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi* (Roma 1945) e ancora nella *Maniera italiana* (Roma 1961), che hanno aperto per tempo una strada sicura, con il piacere di andare al nocciolo delle cose riguardate attraverso le nervature più sensibili.

E ci accorgiamo che coesistono per lui, per il suo procedere, confronti antichi e moderni, da Vasari a Groddeck: il disegno che «rivela con l'immagine interna la gagliardia dell'artefice»; ma anche, spostandosi, così analitico, verso il nudo, riesce a identificare il profondo stratificato e il pensiero che per Groddeck inserisce passato e presente, dove ogni punto è il luogo della «montagna incantata». È la traccia indicata da Roger Lewinter, attento a Diderot, a Freud e a Groddeck, alla sua idea che «l'intero corpo, con tutti i suoi organi e le sue alterazioni, incarna il pensiero, ben più profondo e vitale, 'biologico' dell'es».

Certo siamo abituati a guardare gli antichi fogli con studi dal nudo come frammenti a sé stanti, ma erano in realtà raccontati a lungo metraggio, oltre lo spazio che si crede di scoprire. Contavano poli diversi; uno era chiaro soprattutto al Cinquecento, e lo riferisce Francisco de Hollanda quando riporta un pensiero di Michelangelo e partendo da un'idea di Cennini e di Ghiberti vi intravede non solo il corpo della pittura, ma la fonte di tutti gli altri generi d'arte e la radice di tutte le scienze; altra strada porta allo specchio di Pontormo, al suo sguardo sui muscoli, sulle fibre scavate da una dieta rigorista e radicale, di recente portata all'attenzione – con angolazioni diramate – da parte di Salvatore Nigro (Genova 1984), nella collana intelligente diretta da Edoardo Sanguineti; o ancora riproposta, da Dario Trento, con nuova lettura filologica (Bologna 1984).

Altri, con Federico Zuccari, avrebbero scelto altri binari, tanto da intravedere nella stessa etimologia il «segno del nome di Dio, questo Di-segn-O» (e ne troviamo il commento puntuale nel testo della Barocchi).

Con questi punti di vista il manierismo percorreva la sua strada, tra sanguigne e carboncini, soffermandosi sul disegno del nudo con piacere e con sofferenza; una percezione a diaspora che si riconosce attraverso la filigrana del racconto mitologico, scelto di preferenza rasentando la dissimulazione e il gusto di trasferire in quell'Olimpo pensieri e incubi, una disinvoltura velata, pagata con moneta autentica.



6. Giovan Francesco Guerrieri detto il Guercino, *L'Aurora*. Torino, collezione privata

7. Giuseppe Maria Crespi, *Studio di figura*. Torino, collezione privata

Sarà il Seicento a innescare la svolta di fronte al nudo e al disegno dal vero, senza escludere i confronti con l'antico, da parte di Rubens, convinto, secondo il pensiero di Montaigne, che

le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Egypte, et du branle public et du leur.

Di fronte a quell'«ivresse naturelle», gli studi di Rubens dai classici e dal Cinquecento, indagati in tanti fogli da Michael Jaffé, hanno dimostrato quale miniera da Rubens fosse offerta al Barocco romano.

E aveva toccato anche il disegno dei maestri caravaggeschi, mentre si distingueva l'élite dei bolognesi, forti di scambi prestigiosi e di tante commissioni per le ville romane. Su questa linea finiranno per trovare un loro paradigma assoluto, tipico nel caso di Guercino: e si confronti una variante importante con il timbro Viggiano, una sanguigna dell'ultimo tempo, per il tema dell'*Aurora*, a suo modo un'idea del Tempo, al femminile (fig. 6). So-

no momenti ormai ben assestati e conosciuti, con un *corpus* grafico studiato in ogni particolare, alla perfezione.

Ancora da scandagliare è invece l'isola dei caravaggeschi, tra Roma e Napoli, e Madrid, con Aniello Falcone tra i primi, o tra Roma e Venezia, con Saraceni. Il disegno aiuta a misurare quella loro attenzione portata al nudo, con una verità nuova che piacerà al Settecento, per sottolineare primi piani imperlati come varianti trasparenti del realismo caravaggesco.

Ed è forse questa loro adesione al vero a offrire il lievito più apprezzato da pittori moderni come il Crespi bolognese; lo dimostrano i suoi *Studi di figura* (fig. 7), accanto al realismo dei lombardi, protagonista il Ceruti, convinto che l'unico valore è nell'esistere (era il pensiero di La Mettrie). Su quel filo si evitava ogni accademia, e anche l'incontro d'Arcadia cercava il confronto con le cose vive, dominate dalla sensibilità e dal serbatoio inesauribile dell'intelligenza, sempre sul punto di osservare e appuntare cose essenziali.

Sylvie Béguin

Une source probable pour la «Madone au long cou»

La beauté de la *Madone au long cou* de Parmesan (fig. 1), son «exquisite estheticism», pour reprendre les termes mêmes de Sydney Freedberg,¹ ont longtemps masqué le contenu spirituel de cette oeuvre au profit de son seul formalisme.

Le tableau fut commandé le 23 décembre 1534 par Elena Baiardi, femme de Francesco Tagliaferri et soeur de Francesco Baiardo pour qui Parmesan peignit l'*Amour* (Vienne, Kunsthistorisches Museum). L'architecte Damiano da Pleta fut choisi pour décorer la chapelle dans l'église des Servi de Parme où la peinture devait être placée. Mais la *Madone* n'y sera accrochée qu'en 1542 après la mort de Parmesan qui s'était engagé, cependant, selon les termes du contrat, à la peindre en cinq mois.²

L'inachèvement du tableau met en valeur, par contraste, certains détails très finis telle la première colonne de la colonnade esquissée, vue en perspective, à droite de la Madone. Cet aspect insolite a déjà suscité bien des commentaires.

Dans son étude sur les «Beautiful monsters composed of every individual perfection», «monstres» décrits par Agnolo Firenzuola dans son *Dialogo delle bellezze delle donne* et réalisés par Parmesan dans la *Madone au long cou*, Elizabeth Cropper analyse l'analogie entre le corps féminin parfait, le vase et la colonne.³ Ces spéculations sont tirées du *De Architectura* de Vitruve.⁴ Cropper note, justement, que Parmesan, dans ses dessins préparatoires, a expérimenté différents types de colonnes, y compris la colonne salomonique, mais qu'il entendait, finalement, représenter des colonnes ioniques, ordre inventé, croyait-on, pour le temple de Diane, déesse célébrée pour sa beauté et sa chasteté.⁵

On a rappelé, d'autre part, que l'analogie entre la colonne élancée et le long cou de la Vierge, visiblement soulignée par Parmesan, a été chantée par un hymne médiéval en l'honneur de la Vierge «column tuum ut columna, turris eburnea» et qu'elle était synonyme de virginité.⁶ Cette exaltation de la pureté intacte de la Madone rejoint l'un des thèmes majeurs de la réflexion religieuse d'alors sur l'Immaculée Conception.⁷

Selon Cecil Gould, la ravissante *Madone à la*

corbeille de Corrège (fig. 2) est une source probable pour la *Madone au long cou*.⁸ Si le tableau de Corrège provient bien des Baiardi, famille de la commanditaire du tableau de Parmesan, ce dernier l'a certainement bien connu. La pose de l'Enfant, le geste de la main droite de la Vierge, la colonne ainsi que la présence d'une petite figure au second plan, ne laissent aucun doute sur la relation entre les deux peintures.⁹ La *Madone* de Corrège est antérieure d'une dizaine d'années aux premières recherches de Parmesan: la colonne, si elle figure bien dans la *Madone* de Corrège n'y atteint pas, cependant, à l'effet exemplaire frappant dans la *Madone au long cou*.

La lente élaboration de la *Madone* montre que Parmesan n'y parvint qu'à la suite de longues recherches, jalonnées par des dessins.

La délicieuse petite *Madone* Seilern est un précédent notable de la *Madone au long cou* (fig. 3).¹⁰ Bien que l'architecture classique, à l'arrière plan, qui fait encore référence au temple du *Sposalizio* de Raphaël, soit, probablement, inspirée du *Septizonium*, la *Madone* paraît stylistiquement datable de la période bolognaise et non de la période romaine. C'est, peut-être, le tableau inachevé que Vasari acquit à Bologne.¹¹ La colonnade au second plan annonce la colonnade de la *Madone au long cou*.

Ce motif est développé dans certains dessins préparatoires comme celui d'Ottawa (National Gallery of Canada; fig. 4), le verso du dessin de Venise (Galleria dell'Accademia) ou encore le dessin du Louvre (inv. 6378; fig. 5) qui a servi de base à la gravure de P.M. Zanetti où le temple apparaît entièrement.¹² Dans un autre dessin du Louvre, R.F. 577, la colonnade, vue en perspective, est très proche de la disposition définitive (fig. 6).¹³

L'association de la colonne à la Vierge est traditionnelle: le Pseudo Bonaventura, dans les *Méditations sur la vie du Christ*, raconte l'enfantement de Marie debout, adossée à une colonne.¹⁴ Un curieux tableau, souvent attribué à Parmesan, l'*Adoration des bergers* (Parme, Pinacoteca Nazionale), montre, iconographie exceptionnelle, Saint Joseph appuyé sur une large colonne.¹⁵

Dans les représentations de l'*Annonciation*, la colonne est souvent représentée: elle relie le ciel et

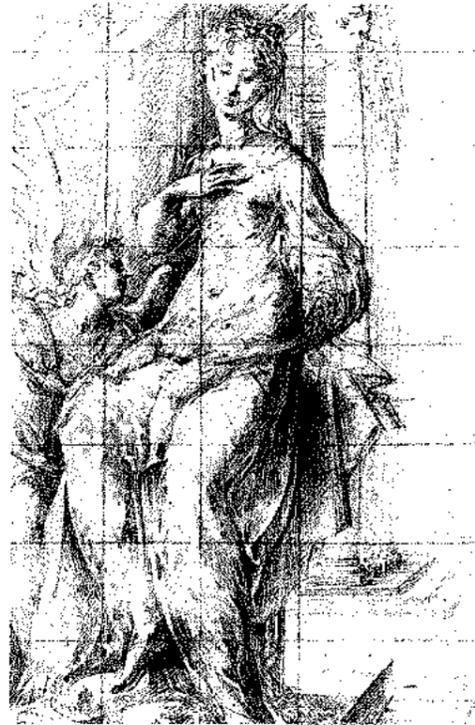


2. Corrége, *Madone à la corbeille*. Londres, National Gallery

3. Parmesan, *Madone à l'Enfant*. Londres, Courtauld Institute Galleries

A gauche:

1. Parmesan, *Madone au long cou*. Florence, Offices



8. Parmesan, Pala Bardi. Bardi, Parrocchiale

A gauche:

4. Parmesan, *Madone avec l'Enfant, un ange et Saint Jérôme*. Ottawa, The National Gallery of Canada

5. Parmesan, *Madone avec l'Enfant, le petit Saint Jean et Saint Jérôme*. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (inv. 6378)

6. Parmesan, *Madone avec l'Enfant et un ange*. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (R.F. 577)

7. Parmesan, *Etude pour la Madone au long cou*. Budapest, Musée

la terre et exprime les vertus d'espérance, de constance, de force et de chasteté. Cette iconographie était familière à Parmesan: la colonne était déjà présente dans la Pala Bardi, *Les noces mystiques de Sainte Catherine avec Saint Jean-Baptiste et Saint Jean Évangéliste* (Bardi, Parrocchiale; fig. 8).¹⁶

La Vierge et l'Enfant y sont placés sur une base en forme de colonne dans une abside circulaire soutenue par des colonnettes. On retrouve la colonne dans *L'Adoration des Mages* (Taggia, Eglise San Domenico) et dans la curieuse et discutée *Sainte Famille et des Anges dans une architecture* (collection privée).¹⁷ Elle est particulièrement mise en valeur dans *La Vierge avec l'Enfant, Saint Zacharie, la Madeleine et le petit Saint Jean* (fig. 9).¹⁸ Les peintures de Parmesan – ou de son cercle – que nous venons de citer montrent clairement que l'artiste connaissait parfaitement le symbolisme de la colonne. Il est tout naturel qu'il ait pensé l'introduire dans le tableau peint pour Elena Baiardi. On peut suivre, lors de la lente élaboration de la *Madone*, de quelle manière il chercha à la mettre en valeur.

S'agissait-il d'une dévotion particulière d'Elena Baiardi? Peut-être, Parmesan fut-il aidé par quelque conseiller ecclésiastique: les Servi, «Serviteurs de la Vierge Marie», honoraient la Mère du Christ, spécialement son veuvage; en mémoire de la Passion, on les appelait, aussi, les «Frères de la Passion». On peut, en effet, relever dans le tableau des allusions à la Passion du Christ: ainsi la croix, invisible aujourd'hui, mais décrite par Vasari,²⁰ qui apparaît sur certaines gravures.²¹ Il est plus intéressant de la retrouver sur le seul dessin préparatoire précis pour l'Ange portant le vase (Musée de Budapest) et, peut-être, sur le dessin du Louvre très proche de la version définitive (R.F. 577) ainsi que sur deux copies peintes (fig. 7).²²

L'enfant endormi est, également, une préfiguration de la Passion.²³ La dévotion des Frères Servites à la Vierge, leurs bonnes relations avec les Franciscains, les rapprochèrent certainement de cet ordre dans le grand débat autour de l'Immaculée Conception.²⁴ Dans leur église, dédiée à la Vierge, on appelait volontiers les Servites «les Frères de l'Ave Maria», ils exaltaient les vertus de Marie Vierge et médiatrice, comme les Franciscains.²⁵

Ces derniers s'étaient particulièrement attachés à l'iconographie de la Vierge immaculée et leur ordre exerça une grande influence à Parme où ils s'étaient implantés très tôt.²⁶ Ils commandèrent à Girolamo Mazzola Bedoli la Pala della *Concezione* (peinte entre 1533 et 1538; fig. 10) pour la chapelle de la Concezione à San Francesco del Prato (Parme, Galleria Nazionale). Son iconographie, d'un

didactisme un peu pesant, emprunte maints traits à la *Madone au long cou* dont elle est contemporaine: en particulier, au centre du forum, la colonne mariale apparaît, isolée.

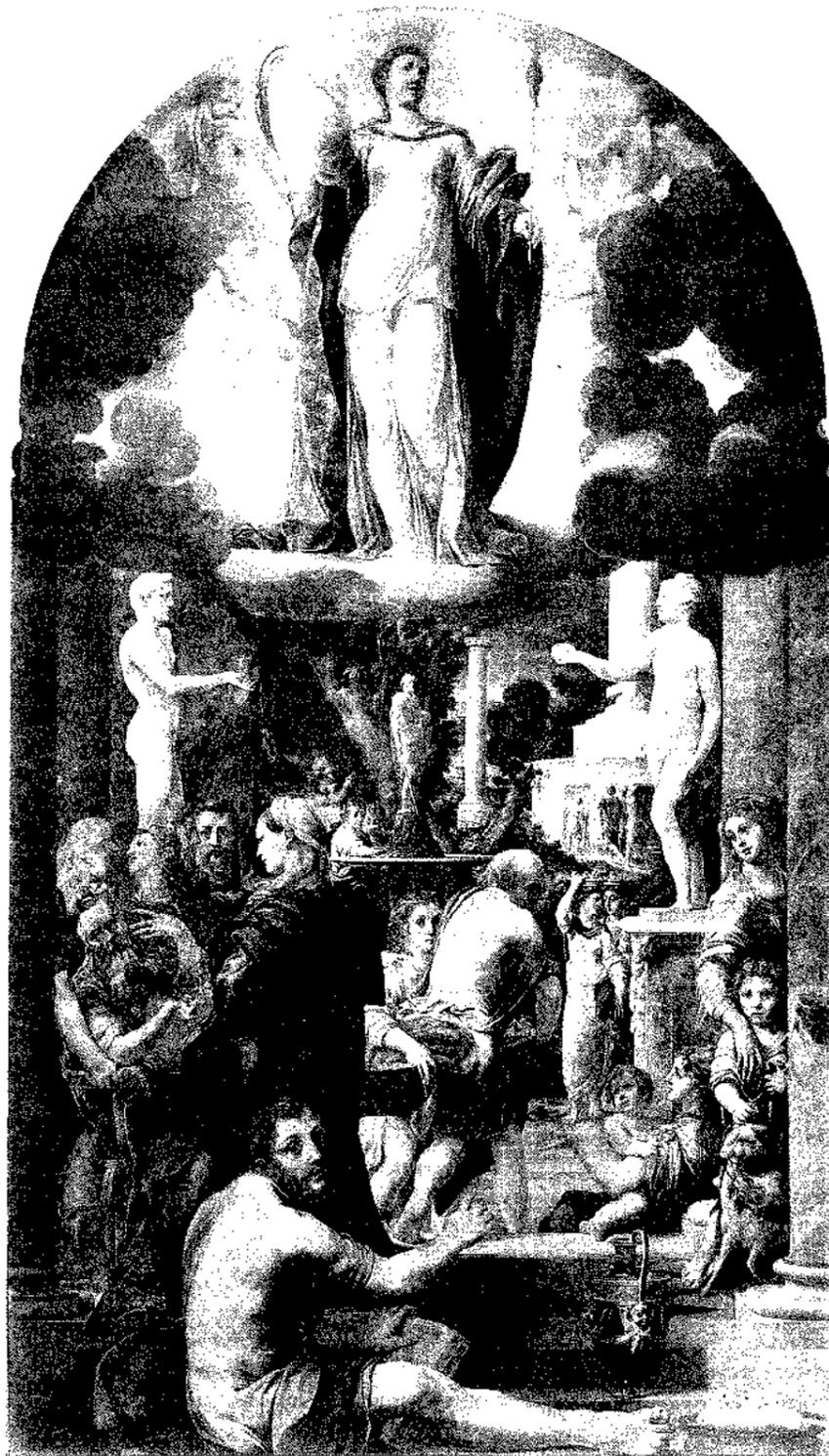
Cependant, Parmesan sut dominer les multiples implications théologiques en une composition dépouillée qui contraste avec l'œuvre foisonnante de Bedoli. Peut-être y arriva-t-il en étudiant dans les églises de Parme des exemples de thèmes analogues. Une source probable, et jusqu'ici inaperçue, pour la *Madone au long cou* me paraît être la grande *Madone avec Saint Michel et Saint André* (Parme, Galleria Nazionale; fig. 11) que Cima da Conegliano peignit, vers 1496-1498, pour l'église franciscaine de la Santa Annunziata.²⁷

On ne sait qui commanda le tableau de Cima pour cette église tenue par des fervents partisans de l'Immaculée Conception.²⁸ Son iconographie, très remarquable, célèbre la Vierge médiatrice de la Rédemption. Saint Michel est figuré en peseur d'âmes et Saint André, portant sa croix, fait allusion au supplice du Christ. Derrière la Vierge apparaît un temple en ruines dont les débris parsèment le sol: son péristyle à colonnes, disposé selon une perspective oblique, met en évidence, près de la *Madone*, une seule colonne.²⁹ L'analogie avec la *Madone au long cou* est frappante. Cima réalise à une échelle monumentale une iconographie que la *Madone à la corbeille* de Corrège proposait sur le mode mineur et que Parmesan avait abordé timidement dans la petite *Madone* Seilern.³⁰ Il a certainement connu et admiré le chef-d'œuvre de Cima: dans son angoissante recherche pour exprimer au mieux la richesse spirituelle du thème dans une forme parfaite, Parmesan trouva dans la grande *Madone* du vénitien, alors visible à la Santa Annunziata de Parme, un modèle pour la *Madone au long cou*.

Dans le tableau de Cima, l'ombre sur l'architecture et, par contraste, la clarté illuminant le visage de la vierge et la colonne, autant de suggestions que retiendra Parmesan. Mais ce que Giuliano Briganti définit très bien «la complessa molteplicità prospettica nella quale si snoda liberamente il ritmo avvolgente della serpentinata figura parmigianesca»³¹ ne pouvait s'accorder avec la perspective traditionnelle adoptée par Cima. Dans la *Madone au long cou* la focalisation sur la figure de la Vierge, parfaite incarnation de la Venusta-Grazia, et la relation spatiale ambiguë entre les différents plans, posèrent à Parmesan des problèmes quasi insurmontables surtout dans la partie architecturale.³² Mais la colonne, «double» esthétique et spirituel de la Vierge, gagna, à l'inachèvement de la colonnade et à la diminution excessive des figures secon-



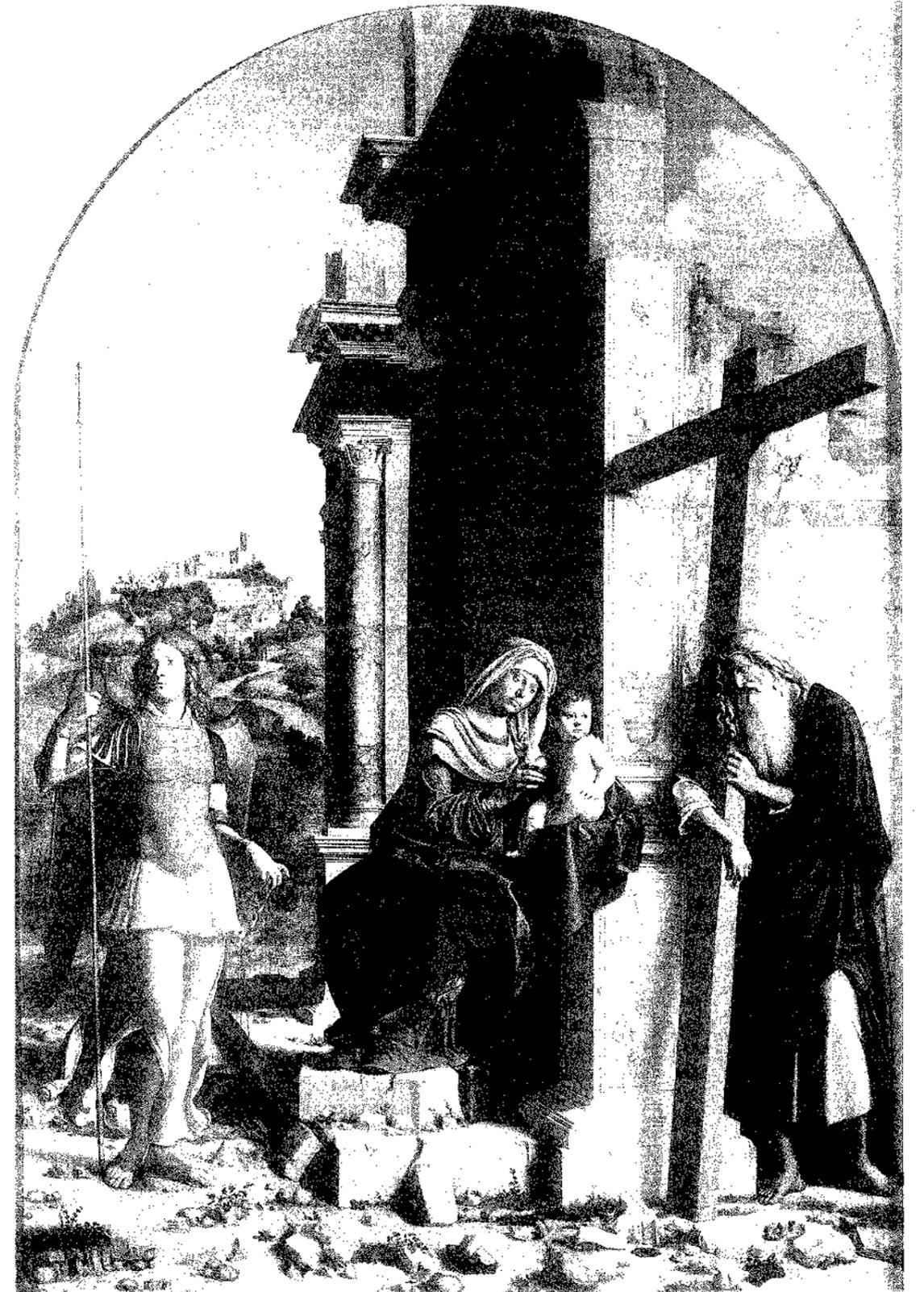
9. Parmesan, *La Vierge avec l'Enfant, Saint Zacharie, la Madeleine et le petit Saint Jean*. Florence, Offices



10. Girolamo Mazzola Bedoli, Pala della *Concezione*. Parme, Galleria Nazionale

A droite:

11. Cima da Conegliano, *Madone avec Saint Michel et Saint André*. Parme, Galleria Nazionale



daïres à l'arrière plan, une intensité magique..., quasi abstraite, dans cette version maniériste de

Parmesan du chef d'œuvre classique et profondément religieux de Cima.

Nicole Dacos

Autour de Pellegrino Tibaldi. Adriaen De Weerd en Italie

- 1 S.J. Freedberg, *Parmigianino*, Cambridge 1950 (réédition 1971), p. 86; cf. aussi p. 93: «The iconographic and religious meaning of the subject have been almost entirely submerged in this aesthetic intentions of the figures and design».
- 2 S.J. Freedberg, *op. cit.*, pp. 186-187.
- 3 E. Cropper, *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style*, dans *The Art Bulletin*, septembre 1976, pp. 381-382.
- 4 Vitruve, *De Architectura*, IV, 8.
- 5 E. Cropper, *op. cit.*, pp. 381-382 et spécialement note 46, qui se réfère à Vitruve, IV, 1, 7.
- 6 S.J. Freedberg, *op. cit.*, p. 144, note 18. Dans la même note, il rappelle comment, au XVII^e siècle, le long cou est interprété comme un signe de la virginité des femmes en citant une attestation d'Ottaviano Gambi dans sa biographie du peintre Savanozzi (cf. C. Ricci, *Catalogo di Parma*, 1986).
- 7 Selon M. Fagiolo dell'Arco (*Il Parmigianino, un saggio sull'hermetismo nel Cinquecento*, Rome 1970, p. 173), P.G. Toscano (*Il pensiero cristiano nell'Arte*, Bergamo 1960, II, p. 66) est le seul à hasarder une interprétation de la *Madone au long cou* comme Immaculée Conception, «ma non è certo una fonte raccomandabile». Pour une interprétation alchimique de la *Madone au long cou* cf. M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, et pour une interprétation «religieuse» du *Vas* cf. V. Davitt Asmus, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977, pp. 114-174.
- 8 C. Gould, *The Paintings of Correggio*, Londres 1976, pp. 219-222.
- 9 C. Gould, *op. cit.*, pp. 145-146, souligne aussi, justement, que l'arbre derrière la tête de la *Madone* de Corrége devient, dans la *Madone* de Parmesan, un rideau, la corbeille devient un coussin et le motif des mains de la Vierge et de l'Enfant une draperie.
- 10 *The Prince's Gate Collection*, Londres, Courtauld Institute Galleries, 1981, n° 50.
- 11 Cl. Whitfield, *A Parmigianino Discovery*, dans *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, p. 280, fig. 20.
- 12 M. di Giampaolo, *Quattro studi del Parmigianino per la Madonna dal collo lungo*, dans *Prospettiva*, 33-36 (Studi in onore di Luigi Grassi), avril 1983-juin 1984, pp. 180-182, figg. 2 et 6. Pour la gravure de Zanetti cf. K. Oberhuber, *Parmigianino und Seine Kreis*, Vienne, Albertina, 25 février au 7 avril 1963, n° 164, fig.
- 13 R. Bacou, *Dessins de l'École de Parme*, XXXIII Exposition du Cabinet des Dessins, Paris 1964, n° 79, planche xx.
- 14 1958, p. 40. Nous devons ces indications iconographiques à O. Delenda, chargée de mission au Musée du Louvre (cf. sa contribution iconographique à l'étude des tableaux de Zurbarán du Musée de Grenoble dans le catalogue de l'exposition *Zurbarán*, New York-Paris, 1987-1988, n° 26, surtout; cf., aussi, O. Delenda, *L'Art au service du dogme. Contribution de l'école sévillane et de Zurbarán: l'iconographie de l'Immaculée Conception*, dans *Gazette de Beaux-Arts*, avril 1988, p. 243).
- 15 P. Rossi, *L'opera completa del Parmigianino*, Milan 1980, n° 97; la Vierge est elle-même agenouillée devant une colonne d'ordre colossal.
- 16 P. Rossi, *op. cit.*, n° 2.
- 17 P. Rossi, *op. cit.*, n° 38 et n° 33.
- 18 Souligné par M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, pp. 182-183.
- 19 M. Henrion, *Histoire des Ordres religieux*, Paris 1831, pp. 157-165.
- 20 Giorgio Vasari, *Le Vite...*, ed. Milanese, v, pp. 217-238. La croix, sur le vase, n'est mentionnée que dans la seconde édition de 1568. La précision est sans doute due à Girolamo Mazzola Bedoli qui rencontra Vasari à Parme en 1566 (Vasari, *op. cit.*, VI, p. 487).
- 21 La croix apparaît également sur la gravure de Francesco Petrucci et de F.A. Lorenzini. Selon Freedberg (*op. cit.*, p. 187) elle fut probablement ajoutée en raison de la mention de Vasari. M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 176, cite et reproduit (figg. 107-108) une gravure de Belswerce, d'une composition différente de Parmigianino, où apparaît aussi la croix.
- 22 M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 176, mentionne une copie partielle (Venise, Photothèque Cini) et une copie du tableau entier (Florence, dépôt du Palazzo Pitti, n° 230), toutes deux portant la croix.
- 23 G. Firestone, *The Sleeping Christchild in Italian Renaissance Representation of the Madonna*, dans *Mursyas*, II, 1942, pp. 43-62, et M. Meiss, *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, dans *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, n° 5, octobre 1966, p. 96.
- 24 M. Henrion, *op. cit.*, p. 163.
- 25 M. Henrion, *op. cit.*, pp. 162-163.
- 26 Le merveilleux tableau de Piero di Cosimo (Florence, Offices) en est un exemple très remarquable. Saint François avait laissé à Parme des disciples dès 1220 (rappelé par M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 173, note 35).
- 27 P. Humphrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, n° 119, pl. 61, et L. Menegazzi, *Cima da Conegliano*, Treviso 1981, p. 120, fig. 114.
- 28 Pour le problème du commanditaire cf. Humphrey, *op. cit.*, p. 11.
- 29 Jugé à tort comme un motif décoratif: «fra le rovine d'un tempio le cui architettura sono un motivo decorativo non un ricordo archeologico» (P. Humphrey, *op. cit.*, p. 120).
- 30 Les grandes dimensions du tableau de Cima (H 1,94; L 1,34) rendaient son image plus suggestive pour la *Madone au long cou* (H 2,16; L 1,32) que la petite *Madone* de Corrége (H 0,33; L 0,25). Rappelons que la *Madone* Seilern mesure 0,63 sur 0,50.
- 31 G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Rome 1945, p. 56, à propos d'une comparaison entre la pala de Biagio Pupini à la Galleria Comunale de Fabriano et la *Vision de Saint Jérôme* de Parmigianino (Londres, National Gallery). Je suis très attachée à ce livre, que Giuliano me donna en 1947 et qui me fit découvrir l'univers merveilleux du maniérisme.
- 32 Très finement observé par S.J. Freedberg, *op. cit.*, pp. 91 et 144, note 23.

EN 1984 Diane Degrazia a organisé à la National Gallery de Washington puis au Palais de la Pilotta, à Parme, une très belle exposition sur la fortune du Corrége dans les dessins émiliens du XVII^e siècle. Le thème ne se prêtait pas à des développements aussi évidents que celui de la fortune du Parmesan, abordé dans un livre de Lily Fröhlich-Bum il y a plus de soixante ans. On sait que Le Corrége a eu peu de suiveurs immédiats. Avant qu'il n'ait été redécouvert par les Carrache, son action a été supplantée rapidement par Le Parmesan. Diane Degrazia a néanmoins réussi à reconstituer le fil ténu des copies occasionnelles d'après ses œuvres et même à déceler tout au long du siècle des traces de son influence sur l'art émilien.

L'exposition offrait surtout une occasion unique de voir les dessins en couleur. Le fait de croire qu'il est moins nécessaire que pour les peintures de voir les originaux est évidemment erroné, et la bévue est d'autant plus grande quand il s'agit de l'école émilienne, particulièrement sensible aux coloris, tant dans le recours à la sanguine et l'emploi de feuilles préparées à l'aquarelle que dans l'importance accordée au *sfumato*.

À côté de l'extraordinaire figure bondissante du Los Angeles County Museum, préparatoire à l'un des génies du Palais Poggi, la section consacrée à Pellegrino Tibaldi comprenait un grand *Baptême du Christ* du Teylers Museum, à Haarlem, exécuté à la plume et à l'aquarelle et rehaussé de blanc sur papier préparé en rose saumon (fig. 1).¹ Dans la notice, l'auteur précisait cependant, en accord avec la ligne érudite du catalogue, que l'attribution n'avait pas été acceptée à l'unanimité. En même temps qu'un autre *Baptême du Christ* conservé également au Teylers Museum, la feuille a été publiée en 1955 par Regteren Altena. Dans les deux dessins il voyait deux stades préparatoires du tableau d'autel peint par Tibaldi pour l'église de Sant'Agostino à Ancône. Exécuté au cours du séjour que l'artiste y effectua en 1558-1561, il est conservé aujourd'hui dans l'église de San Francesco alle Scale de la même ville.² Comme l'a noté Gaudio,³ la deuxième feuille n'est qu'une copie, qui pourrait dériver d'un projet destiné au *Baptême du Christ* perdu exécuté par Pellegrino en 1559 pour la basilique de

Lorette. Quant au premier, il offre plus d'affinités avec le tableau d'autel de la chapelle Poggi dans l'église de San Giacomo Maggiore, à Bologne. Daté 1561 et signé Prospero Fontana, celui-ci aurait peut-être été commencé par Pellegrino Tibaldi, dont l'influence y apparaît évidente.

Encouragé sans doute par l'hypothèse de l'intervention des deux peintres dans le tableau et entrevoyant que pour le projet le nom de Pellegrino ne convenait pas tout à fait, dans une annotation sur le passe-partout Jürgen Winkelmann a rendu le dessin à Prospero Fontana, et c'est avec cette attribution que Bert Meijer l'a republié.⁴ Prudemment ce dernier la présente comme une simple proposition, dont il n'hésite pas à souligner le caractère provisoire et qu'il justifie avant tout par le refus du nom de Tibaldi. Quand Diane Degrazia est revenue à cette hypothèse, elle a d'ailleurs éprouvé le besoin de justifier sa position, tout en se confinant dans le domaine de la technique: la staticité et la minutie du *Baptême du Christ* s'expliqueraient par la destination de la feuille, un dessin de présentation.

Plus récemment Winkelmann a abandonné sa première impression pour se rallier à la thèse Tibaldi, tout en considérant cependant que le projet devait être destiné au *Baptême du Christ* de Lorette.⁵ Sans doute la démarche qui consiste à rattacher le dessin à un moment mal connu de la production du maître laisse-t-elle entrevoir une ultime réticence à établir un rapport avec les versions connues du *Baptême du Christ*. Il est vrai que la relation n'est pas directe, même sans s'arrêter sur le détail, curieusement ignoré jusqu'ici, du saint Jean qui s'appête à verser l'eau de la main gauche. La composition est manifestement inversée, sans doute parce qu'elle était destinée à la gravure.

Une telle oscillation dans l'attribution est typique d'un cas où aucun des deux noms avancés ne convient et où pour résoudre le problème il s'agit de l'aborder par un autre biais.

En 1986, à l'occasion de l'exposition sur l'époque du Corrége et des Carrache présentée à Bologne puis aux États-Unis, dans la section réservée à Pellegrino Tibaldi on pouvait admirer une petite toile

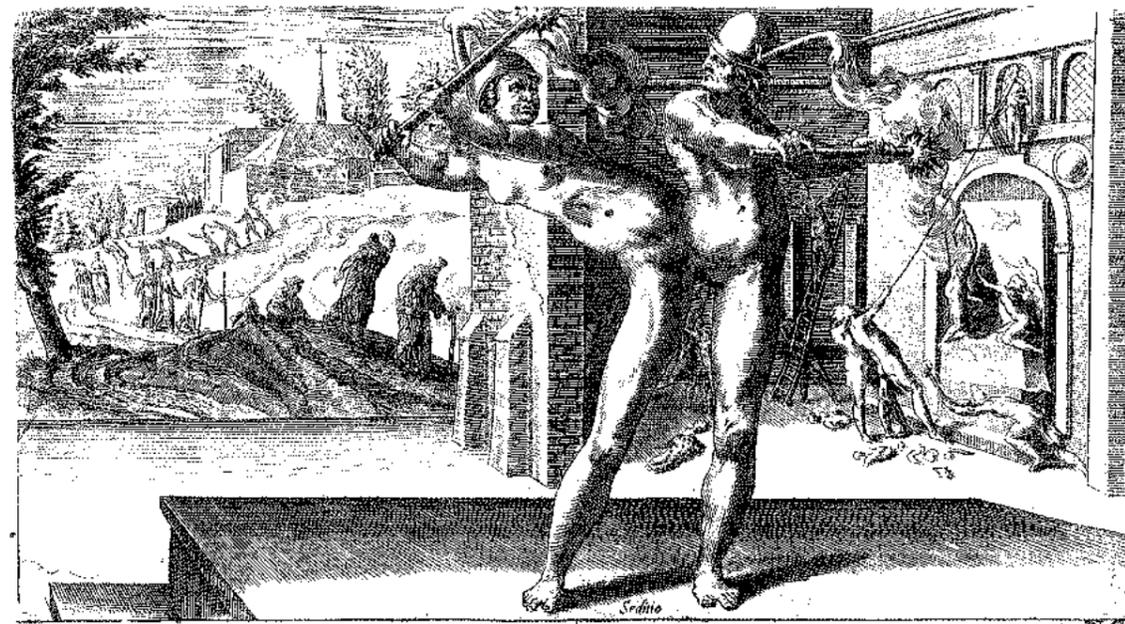
1. Rendu ici à Adriaen De Weerdt, *Baptême du Christ*. Dessin. Haarlem, Teylers Museum

2. *Seditio*. Gravure de D.V. Coornhert d'après Adriaen De Weerdt. Leyde, Prentenkabinet der Rijksuniversiteit

A droite:

3. Rendu ici à Adriaen De Weerdt, *Visitation*. Huile sur toile. Amsterdam, Rijksmuseum

4. Adriaen De Weerdt, *Présentation au temple*. Dessin. Jadis dans le commerce d'art



*Seditiosa facis operantes turba fugare,
Teplich volik vtiacche mautik-en en popos.*

12. *Multiplicat parat hic ordines et monachos.
Dont le muson eucbasie maine et prestre.*

NG



du Rijksmuseum (fig. 3).⁶ A l'avant-plan un jeune homme y fait l'aumône à un vieillard; plus loin, on reconnaît la scène de la *Visitation* traitée selon une iconographie inusitée, en présence de nombreuses figures parmi lesquelles saint Joseph, saint Jérôme et un saint revêtu d'une bure blanche et tenant en main un livre.

Acquis en 1955 comme Pellegrino Tibaldi, c'est sous ce nom, avancé cependant avec des réserves, que le tableau est mentionné dans le catalogue général du musée.⁷ Lorsqu'il a fallu en rédiger la notice pour l'organisation de Bologne, Vittoria Romani a préféré classer le tableau de même que la *Sainte Famille avec Saint Jean-Baptiste* d'Indianapolis, sous la rubrique plus prudente «Attribué à Pellegrino Tibaldi». Tout en y relevant l'influence évidente du peintre de Valsolda – et plus que celle des histoires d'Ulysse, l'action des fresques de la chapelle Poggi, à San Giacomo Maggiore – elle note cependant que la référence à Michel-Ange n'y est pas aussi déterminante que chez Pellegrino, dont elle rechigne à prononcer le nom. Dans le groupe du jeune homme et du vieillard elle reconnaît l'influence de Prospero Fontana et dans la structure architecturale et les types physiologiques décèle surtout celle de Bagnacavallo le Jeune. C'est à ce dernier que Vera Fortunati a proposé de rendre la toile, sans minimiser pour autant l'importance, qui y est évidente, de la culture de Pellegrino.⁸ Mais la palette un peu plus crue et une certaine maladresse dans l'agencement des figures l'empêchent de se rallier à une telle attribution.

Si le tableau a fait l'objet d'une analyse attentive, une fois de plus le désaccord sur son auteur indique que le mystère n'est pas percé. Comme dans le cas du dessin de Haarlem, il faut emprunter une autre voie.

Il est un point que l'on n'a pas encore relevé. Dans le dessin de Haarlem comme dans le tableau d'Amsterdam les légères défaillances trahissent une approximation dans la maîtrise de la culture italienne. Or celle-ci est presque toujours le fait des étrangers qui s'efforcent de l'assimiler. Dans les deux cas les intonations émiliennes ne dissimulent pas tout à fait les séquelles d'un autre accent. Le *Baptême du Christ* ne révèle pas seulement une certaine dureté, visible dans la raideur des tissus et la gaucherie un peu mécanique des attitudes; il relève d'une autre vision. L'artiste ne subordonne pas les figures au décor, comme l'auraient fait Tibaldi ou Fontana. Le cadre naturel paraît avoir à ses yeux une importance égale à celle des protagonistes. Epiderme ou fourrure, corps ou mouvement, tout

est rendu avec une pareille attention, qui pourrait bien être d'origine flamande.

La *Visitation* semble relever non seulement de la même vision, mais aussi de la même main. Avec ses contours nets et sa carrure massive, l'anatomie du saint Jérôme est comparable à celle du Christ du *Baptême*. Dans le tableau, le cadre architectural sommaire révèle en outre un goût systématique pour la symétrie, qui se note aussi dans la position du personnage au premier plan, la tête située exactement dans l'axe central. Une exigence semblable se note dans la partie supérieure du *Baptême*, avec les anges et la colombe.

Si de telles défaillances peuvent s'expliquer plus aisément par la situation inconfortable d'un artiste qui s'efforce d'assimiler une culture étrangère que par les limites de son talent, pour juger de son originalité il faut attendre la maturation de la greffe. Alors que le dessin reflète assez fidèlement la culture de Pellegrino Tibaldi, le tableau laisse déjà entrevoir quelques traits personnels de son auteur. Les couleurs, vives, sont dominées par les différentes nuances de rouge vermillon, vert olive, jaune et gris. Même si les coups de pinceau ne manquent pas de hardiesse, ils trahissent un manque de souplesse qui se retrouve dans le dessin. Par surcroît, mains et jambes sont articulées comme celles d'un pantin et les visages ont des expressions rudes, aisément reconnaissables aux profils incisifs, aux oreilles bien découpées, aux nez osseux, aux traits vigoureux et comme taillés à la hache.

Le tableau du Rijksmuseum a été rapproché d'une fresque en forme de lunette, conservée aujourd'hui à la Pinacothèque Nationale de Bologne, qui se trouvait à l'origine dans le réfectoire de San Michele in Bosco et montre *Les Pharisiens qui demandent à Jésus pourquoi les disciples ne se lavent pas avant le repas* (fig. 5). La fresque a été donnée à Pellegrino Tibaldi par Lamo et repropoosée récemment sous ce nom, avancé toutefois avec un point d'interrogation.⁹ En dépit de son mauvais état de conservation, les éléments qui la caractérisent coïncident de toute évidence avec ceux de la *Visitation*, jusque dans la coupe de l'architecture: ils viennent par conséquent poser une nouvelle fois le problème de son attribution.

Dans un tout autre contexte, Carlo Volpe a publié comme Pellegrino Tibaldi deux petits panneaux sur bois apparus sur le marché il y a quelques années.¹⁰ Reprenant récemment leur examen dans un brillant article, Daniele Benati a résolu le problème de leur iconographie et a proposé une solution pour celui de leur provenance.¹¹ Les tableaux illustrent deux histoires de la vie de saint



5. Rendu ici à Adriaen De Weerd, *Les Pharisiens demandent à Jésus pourquoi les disciples ne se lavent pas avant le repas*. Fresque. Bologne, Pinacoteca Nazionale

6. Adriaen De Weerd, *Résurrection de Lazare*. Dessin. Amsterdam, Rijksmuseum



7. Adriaen De Weerdt, *Orpha quitte Ruth et Noëmi*. Dessin. Vienne, Albertine



8. Rendu ici à Adriaen De Weerdt (sur dessin de Nicolò dell'Abate), *Hercule et le lion de Némée*. Fresque. Bologne, Palazzo Poggi, Bibliothèque Universitaire



9. Rendu ici à Adriaen De Weerdt (sur dessin de Nicolò dell'Abate), *Hercule et Cerbère*. Fresque. Bologne, Palazzo Poggi, Bibliothèque Universitaire

Paul, celle de la fausse prophétesse exorcisée par le saint et celle du devin Agabo qui en prédit la mort. Ils auraient appartenu à une série de huit panneaux d'armoires exécutés dans les années 1560 par plusieurs artistes pour la sacristie de San Michele in Bosco. Sans se référer à la fresque du réfectoire, Benati les a rapprochés de la *Visitation* du Rijksmuseum, qui reflète effectivement une culture assez proche. Néanmoins les figures n'ont pas la même ampleur et les architectures relèvent d'une vision plus classiciste: les deux tableaux semblent se greffer sur un moment plus tardif de la production de Tibaldi. En outre, la raideur des draperies, la précision des profils, la gamme plus froide des couleurs et la lisseur de la matière picturale révèlent une main différente de celle de la *Visitation*.¹² Elles ne concernent donc pas notre propos, qui est celui de l'identification de son auteur.

Avant de pouvoir en proposer la solution, il faut cependant s'arrêter encore sur quelques autres œuvres.

A Bologne, au Palais Poggi, on observe les mêmes différences de culture quelques années auparavant entre les fresques autographes de Nicolò dell'Abate et celles illustrant les *Travaux d'Hercule* (fig. 8-9) qui, déjà de l'avis de Bassani, au XIX^e siècle, et plus récemment de Sylvie Béguin, manquent de brio et ont dû être exécutées par son atelier.¹³ Bien que la frise ait été reproduite avec les œuvres de Nicolò,¹⁴ elle n'est manifestement pas de sa main, mais suit fidèlement les dessins de l'artiste. Celui de Darmstadt pour *Hercule et Cerbère*¹⁵ permet de juger de l'interprétation donnée dans la fresque: le tronc nouveau a perdu de sa richesse picturale, les figures sont articulées de manière mécanique, l'architecture se signale par sa systématisme. Dans toute la frise l'artiste anonyme ne réussit pas à mener le récit avec la fougue de Nicolò et quelquefois trahit même de légères erreurs de syntaxe dans les figures.

Cette année vient d'apparaître sur le marché, sous l'étiquette «Ecole italo-flamande vers 1550», un dessin représentant des *Musiciens dans un intérieur* (fig. 10).¹⁶ Au premier coup d'œil la composition révèle le souvenir de la *Partie de tarots* et du *Concert* du Palais Poggi. Mais en représentant les figures en pied et en supprimant les festons de jasmin qui les encadraient, l'artiste anonyme s'est révélé insensible au ton souriant et mondain de Nicolò. Peut-être s'est-il exercé plutôt d'après l'un de ses dessins préparatoires, du genre de celui qui est conservé au Musée de Düsseldorf,¹⁷ réduisant le groupe à une scène de genre un peu terne.

La feuille révèle un goût prononcé pour la struc-

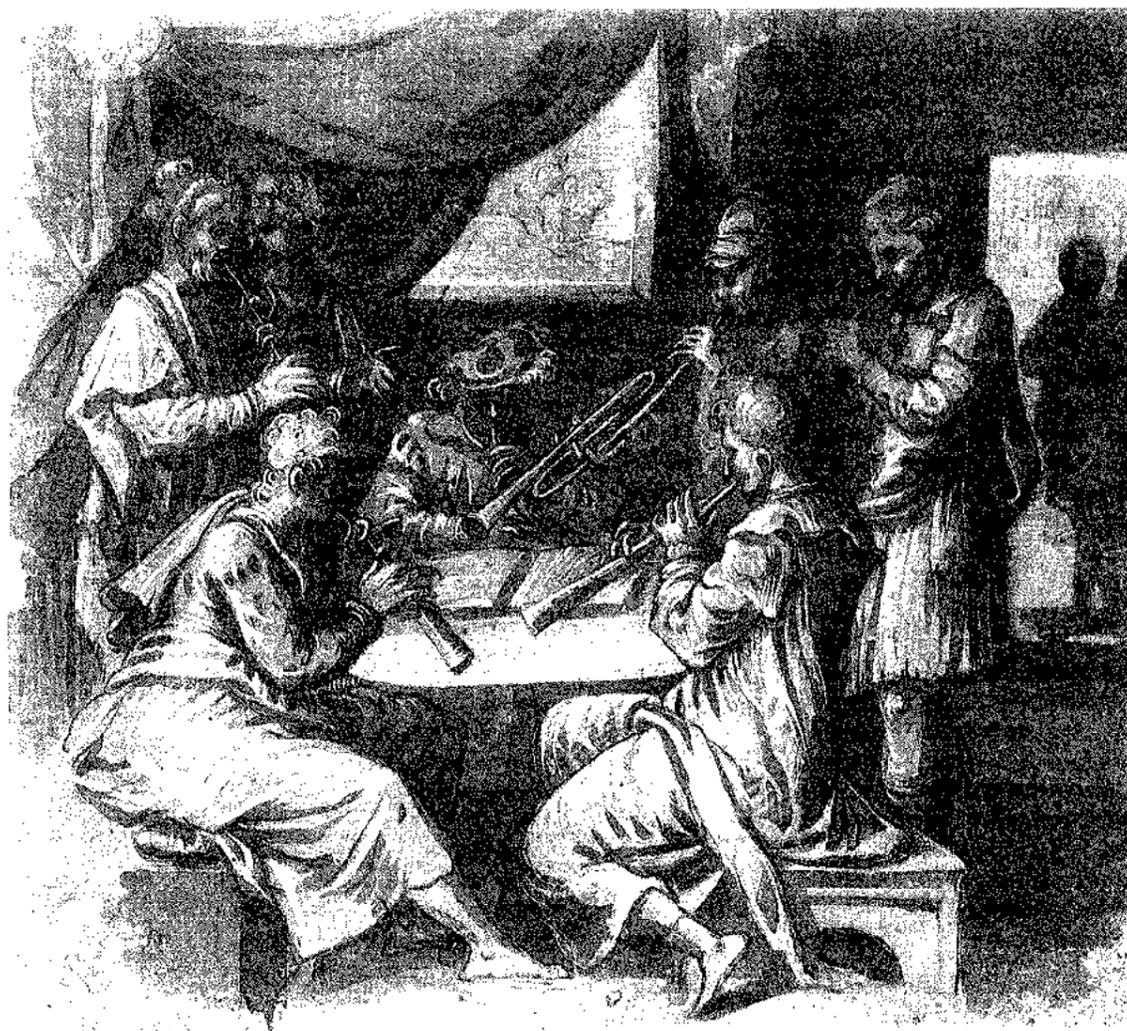
ture architecturale, autour de laquelle les figures sont organisées; dans le manque de souplesse des draperies et des attitudes comme dans les détails de l'écriture se retrouvent les éléments les plus caractéristiques des *Travaux d'Hercule*, de la lunette et des deux panneaux de San Michele in Bosco et enfin de la *Visitation* et du *Baptême du Christ*. Simultanément se laisse surprendre avec plus d'évidence l'origine flamande de ces œuvres, qui semble dériver de la culture académique d'un Lambert Lombard ou d'un Michel Coxcie.

La même écriture se retrouve également dans les *Paysages avec figures* d'une frise voisine du Palais Poggi, qui porte la même attribution traditionnelle à l'atelier de Nicolò (fig. 11).¹⁸

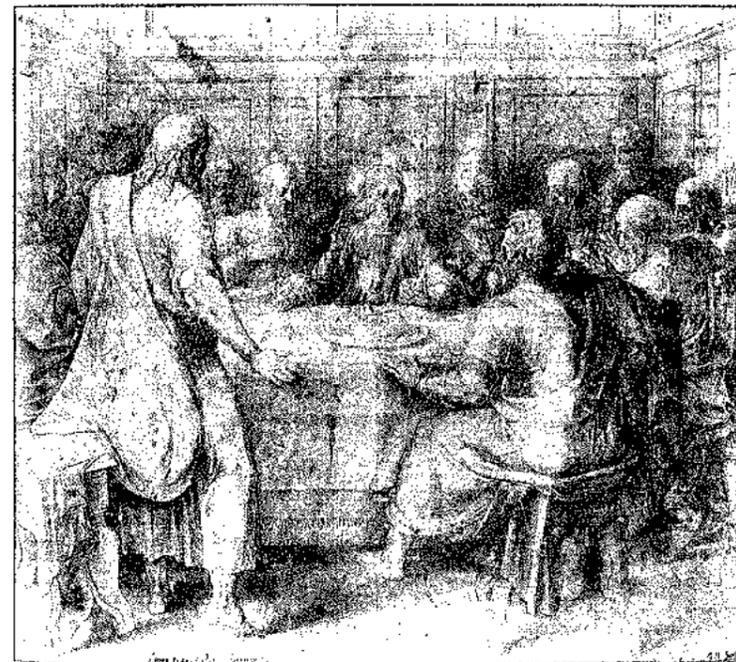
A un stade moins italianisé que celui des *Musiciens* on peut reconnaître encore la même main dans un dessin du Louvre illustrant la *Cène* (fig. 15). Donné jadis à Innocenzo da Imola, il a été situé ensuite dans le milieu de Mantoue, autour d'Ippolito Andreasi.¹⁹ La feuille révèle un artiste à ses premières armes, capable de tracer avec clarté la géométrie de l'architecture et de camper franchement les figures, sans réussir toutefois à masquer quelques hésitations.

Les œuvres réunies ici ne constituent qu'un noyau destiné à augmenter. Néanmoins, grâce aux rapprochements absolument convaincants que l'on peut établir avec des gravures flamandes des années 1570 et avec les dessins en relation avec celles-ci, leur auteur peut être identifié. Il s'agit d'Adriaen De Weerdt, auquel Carel van Mander a consacré quelques lignes de biographie,²⁰ reprises par des écrivains plus tardifs, dont Sandrart.²¹ D'après l'auteur du *Schilder-Boeck* il est né à Bruxelles et a reçu sa première formation à Anvers, chez Chrétien van de Queborn. Rentré dans sa ville natale, il y aurait peint des paysages dans le style de Frans Mostaert. A cette phase de son activité se rattache un dessin conservé au Rijksmuseum, portant le nom de l'artiste dans une écriture de la fin du XVI^e siècle, peut-être une signature (fig. 13).²² Devant un petit village dominé par un clocher, sur un sol vallonné, se dressent deux autels, sans doute ceux de Caïn et d'Abel. L'écriture se caractérise essentiellement par les courbes parallèles que dessinent les plis du terrain et que l'on peut confronter avec les stries concentriques dans l'eau du *Baptême du Christ*: dans cette composition l'artiste trahirait encore quelques bribes des premiers enseignements reçus.

Van Mander affirme que De Weerdt a fait le voyage d'Italie, mais il se limite à préciser qu'il y



10. Rendu ici à Adriaen De Weerdt, *Musiciens dans un intérieur*. Dessin. Jadis dans le commerce d'art



14. Adriaen De Weerdt, *Le Christ parmi les docteurs*. Dessin. Londres, British Museum

15. Rendu ici à Adriaen De Weerdt, *Cène*. Dessin. Paris, Musée du Louvre

A gauche:

11. Rendu ici à Adriaen De Weerdt, *Paysage avec figure*. Fresque. Bologne, Palais Poggi, Bibliothèque Universitaire. (Pour la femme drapée, confronter les figures 3 et 4)

12. Adriaen De Weerdt, *Paysage*. Dessin. Jadis dans le commerce d'art

13. Adriaen De Weerdt, *Paysage*. Dessin. Amsterdam, Rijksmuseum

aurait étudié Le Parmesan. Le fait que dans plusieurs biographies tardives de l'artiste soit mentionné le nom d'Adriano del Hoste ne doit pas laisser entendre que cette appellation apparaît dans des documents d'archives. Jusqu'ici on n'en a trouvé aucun et la forme italienne n'est que la traduction du nom «De Weerdt» telle que l'a fournie Baldinucci.²³

En 1566, peu après son retour à Bruxelles, le peintre aurait émigré à Cologne avec sa mère et aurait produit alors surtout des dessins destinés à la gravure. À en juger par le contenu de plusieurs de celles qui sont conservées, comme *Le Christ faisant venir à lui les petits enfants* ou *L'homme à la poursuite de la Vérité*, il apparaît évident que l'artiste dut embrasser la foi protestante et se joindre à la masse des convertis qui au moment des troubles les plus graves décidèrent de quitter leur patrie. Sur plusieurs des planches se lisent les dates 1573, 1575 et 1578. Sans doute De Weerdt est-il mort peu après.²⁴

Pour ces gravures sont conservés plusieurs dessins préparatoires: à l'Albertine, à Vienne, les quatre modèles de l'histoire de Ruth gravée par Philippe Galle (fig. 7);²⁵ au Rijksmuseum, à Amsterdam, celui de la *Résurrection de Lazare*, gravée par le bruxellois Isaac Duchemin (fig. 6);²⁶ il faut y ajouter les quatre grisailles sur papier préparé destinées à la suite de la *Vie de la Vierge*, passées dans le commerce d'art londonien en 1962.²⁷

L'ensemble de ces projets, auxquels les gravures sont extrêmement fidèles, trahissent un profond italianisme, mais l'influence du Parmesan, soulignée par Van Mander, en constitue à peine un élément. La connaissance en est évidente dans les quatre planches des *Évangélistes*,²⁸ avec leurs formes élancées, les faisceaux de rayons lumineux et les amas de nuages ainsi que les anglots qui plongent en raccourci. Mais le souvenir en est moins net dans les autres séries. On en vient à penser que Van Mander a peut-être projeté sa propre expérience sur De Weerdt, tout en suivant la mode qui allait marquer quelques années plus tard la plupart des Nordiques en Italie, de Van Winghe et Speckaert à Spranger et de Van Aachen à Heintz, pour se borner aux noms essentiels.

Dans les histoires de Ruth, l'ampleur des formes et l'étonnante rablure des corps, même féminins, révèlent l'action de Daniele da Volterra et de Pellegrino Tibaldi, qui est restée fondamentale pour l'artiste. C'est alors qu'il semble avoir trouvé sa voie, évidente également dans les séries des Allégories sacrées et dans celles des Vertus et des Vices, gravées par Coornhert et par Wierix. Typique est celle de *Seditio* (fig. 2), avec le monstre dont les

deux troncs s'opposent, faisant allusion aux luttes religieuses alors généralisées aux Pays-Bas. À l'arrière-plan se découvrent un paysage qui rappelle les premières œuvres de l'artiste et un fond d'architecture d'une géométrie impeccable, où l'on assiste à l'exode de la population et aux violences des iconoclastes. Mais du point de vue stylistique les rapports avec le *Baptême du Christ* sont tellement étroits que, si besoin en était, ils viendraient fournir une preuve irréfutable de l'attribution du dessin de Haarlem.

Adriaen De Weerdt serait descendu en Italie au terme de sa première activité de paysagiste, à laquelle il n'aurait jamais renoncé tout à fait. Dans l'atelier de Nicolò dell'Abate il a dû exécuter une frise (fig. 11) qui présente des rapports étonnants avec un dessin portant les initiales de l'artiste, passé chez Christie's en 1981 (fig. 12)²⁹ et qui doit dater de sa période colongaise.

Mais avant d'arriver à Bologne le Bruxellois a dû s'arrêter à Mantoue, dans le sillage d'Andrea, ainsi qu'en témoigne le dessin de la *Cène* (fig. 15). On n'a pas encore remarqué que de ce dernier peut être rapprochée la feuille avec *Le Christ parmi les docteurs* du British Museum (fig. 14), qui porte d'ailleurs une vieille attribution à De Weerdt, remontant au catalogue de la collection Sloane.³⁰ L'emploi du papier bleuté laisse supposer que le dessin a été exécuté en Italie, sans doute au début du séjour de l'artiste, quand les inflexions à la Lombard ou à la Coxcie n'avaient pas encore été supplantées par l'action des Emiliens. Les visages massés à l'arrière-plan révèlent déjà la manière typique du Flamand, comme on la voit notamment dans la *Résurrection de Lazare* (fig. 6), préparatoire à la gravure exécutée à Cologne.

C'est probablement pendant la même phase stylistique qu'il faut situer la feuille de la *Présentation au temple* (fig. 4), passée en vente chez Coinaghi en 1985, qui porte le nom de l'artiste dans une écriture ancienne.³¹ Alors que l'on ne dispose d'aucun élément chronologique pour la naissance d'Adriaen De Weerdt, située toujours de manière arbitraire, à en juger par la culture de ces dessins, l'étape mantouane pourrait se situer aux alentours de 1550.

De Weerdt serait entré dans l'atelier de Nicolò dell'Abate juste après et aurait continué à y travailler après le départ de celui-ci pour la France, en 1552. Au Palais Poggi, à Bologne, il aurait peint d'après ses modèles au moins la frise des *Travaux d'Hercule* (figg. 8-9) et celle de paysages (fig. 11); dans la feuille des *Musiciens dans un intérieur* (fig. 10) il se serait inspiré de sa manière.

Un peu plus tard De Weerdt se retrouve à Bolo-

gne dans l'atelier de Pellegrino Tibaldi. S'inspirant du tableau projeté par ce dernier et exécuté en 1561 par Prospero Fontana, il dessine un *Baptême du Christ* (fig. 1). Ensuite il peint la fresque du réfectoire de San Michele in Bosco (fig. 5). Sa personnalité se marque encore plus nettement dans le très beau tableau de la *Visitation* (fig. 3), qui révèle sa grande franchise picturale et l'originalité de son interprétation de Tibaldi, au terme de sa parabole italienne. On n'a malheureusement pas encore tiré au clair quelle était la destination première du tableau. La présence qu'on y décèle d'un saint en bure blanche, qui pourrait appartenir à l'ordre olivétain, pourrait laisser supposer une autre commande en rapport avec San Michele in Bosco.

À en croire Van Mander, De Weerdt était de retour à Bruxelles peu avant la vague d'iconoclasme du mois d'août 1566, quand il émigra à Cologne. Dans les dessins qu'il produit pour la gravure au cours de cette dernière période, les différentes facettes de sa culture italienne sont ramassées fina-

lement en un style cohérent et original, marqué d'une grande vigueur.

On ne possède pour le moment aucune peinture du Bruxellois qui soit postérieure à son retour aux Pays-Bas. Un panneau illustrant la *Visite de Nicodème au Christ*, passé en vente en 1929, portait, semble-t-il, le monogramme de l'artiste.³² On en a malheureusement perdu la trace. Quant à la *Vierge à l'Enfant* du Musée de Cassel, cataloguée jadis sous son nom, elle n'a rien à voir avec sa culture et est issue directement de l'atelier de Scorel.³³

C'est donc uniquement comme dessinateur qu'il est possible pour le moment d'étudier De Weerdt à son retour d'Italie. Sans même aborder le contenu de ses gravures dans le contexte des luttes religieuses de l'époque, il importerait de les soumettre à une analyse serrée du point de vue stylistique afin de pouvoir juger de l'ensemble de son œuvre. On se rendrait compte alors qu'avec ses accents qui annoncent quelquefois Bellange, De Weerdt a occupé dans l'art de la fin du xvi^e siècle une place qui est loin d'être négligeable.

- 1 Haarlem, Teylers Museum, Inv. n° K 1 77. Cf. *Correggio and His Legacy. Sixteenth-Century Emilian Drawings*, Washington, National Gallery of Art, 1984, catalogue de l'exposition par D. Degrazia, avec un essai d'E. Riccomini, n° 106, pp. 318-320; *Correggio e il suo lascito, disegni del Cinquecento emiliano*, Parme, Palazzo della Pilotta, 6 juin - 15 juillet 1984, catalogue de l'exposition par D. Degrazia, avec un essai introductif d'E. Riccomini et un appendice de L. Fornari Schianchi, n° 106, pp. 338-340.
- 2 I.Q. van Regteren Altena, dans *Le triomphe du maniérisme européen de Michel-Ange au Greco*, catalogue de l'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum, 1955, n° 259, pp. 145-146; *Idem, Les dessins italiens de la Reine Christine de Suède*, Stockholm 1966, catalogue de l'exposition, pp. 74-75 (*Analecia Reginensia*, n).
- 3 E. Caudioso, dans *Restauro nelle Marche. Testimonianze, acquisti e recuperi*, Urbino 1973, catalogue de l'exposition, p. 411, note 9.
- 4 B.W. Meijer, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milan 1984, n° 34.
- 5 J. Winkelmann, dans *Pittura bolognese del Cinquecento*, éd. V. Fortunati Pietrantonio, Bologne 1986, II, p. 489.
- 6 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. n° A 3955. Cf. V. Romani, dans *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, Bologne, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Museo Civico Archeologico, 10 septembre - 10 novembre 1986, n° 79, pp. 208-209; *Idem, dans The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Paintings of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, National Gallery of Art - New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986, n° 79, pp. 208-209.
- 7 A.A. VV., *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely Illustrated Catalogue*, Amsterdam 1976, p. 538.
- 8 Opinion référée par V. Romani (cf. note 6).
- 9 P. Lamo, *Graticola di Bologna*, éd. G. Giordani, Bologne 1844, p. 18.
- 10 C. Volpe, dans *Lloyd Arte. Prima selezione*, Milan, Finarte, 1984, p. 3. Les deux tableaux font partie aujourd'hui d'une collection privée bolognaise.
- 11 D. Benati, *Dipinti sconosciuti di Pellegrino Tibaldi: gli armadi «di bella noce» in San Michele in Bosco*, dans *Il Carrobbio*, 11, 1985, pp. 1-9. L'attribution a été acceptée par J. Winkelmann, cit., pp. 483-484.
- 12 Après avoir terminé cet article, je prends connaissance de celui de M. Cali, *Francesco da Urbino, Romolo Cincinnati e l'ambiente romano di Claudio Tolomei nei rapporti fra Italia e Spagna*, dans *Prospettiva*, 48, 1987, qui, de manière tout à fait convaincante, attribue les deux panneaux à Francesco da Urbino (pp. 12-16). Au dossier de l'influence exercée par Tibaldi, à côté du cas étudié ici, on peut maintenant verser celui d'un Italien en Espagne, curieusement parallèle et presque tout aussi étranger.
- 13 P. Bassani, *Guida agli amatori delle Belle Arti... per la città di Bologna*, t. 1, Bologne 1816, pp. 63-64; *Mostra di Nicolò dell'Abate*, Bologne 1^{re} septembre - 20 octobre 1969, catalogue critique de l'exposition par S. Béguin, p. 73 et p. 109 (qui proposait le nom du peintre Francesco Caccianemici).
- 14 W. Bergamini, dans *Pittura bolognese del Cinquecento*, cit., t. 1, p. 290 et reproduction, p. 326.
- 15 Reproduit dans *Mostra di Nicolò dell'Abate*, cit., fig. 51, et dans *Pittura bolognese del Cinquecento*, cit., t. 1, p. 327.
- 16 *Dessins italiens du XIV^e au XVII^e siècle. Collection Michel Gaud*, Sotheby's Monaco, 20 juin 1987, n° 86, p. 125.
- 17 Reproduit dans *Mostra di Nicolò dell'Abate*, cit., fig. 49.
- 18 Voir plus loin, figg. 12-13 et note 29.
- 19 Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. n° 10121. Cf. R. Harprath, *Ippolito Andreasi as a Draughtsman*, dans *Master Drawings*, 22, 1, 1984, fig. 6, p. 26, et pp. 27-28.
- 20 C. van Mander, *Le livre des peintres*, trad., notes et commentaires de H. Hymans, t. 1, Paris 1885, p. 269.
- 21 J. von Sandrart, *Academie der Bau- Bild- und Malererey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer*

- und Baumeister, éd. A.R. Peltzer, Munich 1925, p. 110.
- 22 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. n° 05112. Cf. K.G. Boon, *Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, La Haye 1978, n° 485, p. 179 et pl. 183.
- 23 F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno*, éd. F. Ranalli, n, Florence 1846, pp. 451-452.
- 24 L'article le plus récent sur l'artiste reste celui de E. Fétis, *Les artistes belges à l'étranger. Etudes biographiques, historiques et critiques*, n, Bruxelles 1865, pp. 393-409. En plus de Thieme-Becker, il faut consulter notamment les articles d'encyclopédies de F. Stappaerts, dans *Biographie Nationale de Belgique*, 5, 1876, coll. 903-905, et de Nagler, Wurzbach et Hollstein.
- 25 Vienne, Albertine, Inv. n° 7972-7975. Cf. O. Benesch, *Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Vienne 1928, n° 134-137, p. 19 (*Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*, II).
- 26 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. n° A 204. Cf. K.G. Boon, *op. cit.*, n° 484, pp. 178-179 et pl. 184.
- 27 Sotheby's, Londres, 13 décembre 1966, lot 108.
- 28 M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix...*, n, Bruxelles 1979, n° 848-851, p. 166 et pl. 122 (et non pl. 121, comme il est indiqué erronément à la suite d'une confusion avec les n° 856-859, *Evangelistes* d'après Martin De Vos).
- 29 Christie's, Amsterdam, 16 novembre 1981, n° 3 et fig., pl. 2.
- 30 Londres, British Museum, Inv. n° 5236-101. Cf. A.E. Popham, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, v, *Dutch and Flemish Drawings of the XV and XVI Centuries*, Londres 1932, pp. 193-194 et pl. LXXV.
- 31 Colnaghi, *Old Master Drawings*, Londres, 25 juin - 13 juillet 1985, n° 10.
- 32 Christie's, Gabriel Sale, Londres, 15 mars 1929, n° 135.
- 33 O. Eisenmann, *Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel*, Cassel 1888, n° 30, p. 29; Adriaen De Weerd (?!); *Vorratsverzeichnis*, Cassel 1886, n, n° 156, p. 168; atelier de Scorel; *Beschreibendes Verzeichnis...*, Cassel 1931, p. 644; atelier de Scorel.

Caro Giuliano,

consentimi di dedicarti questo insolito capriccio in minime, liberamente intrecciato con numerose fonti letterarie nonché con le loquace dello stesso protagonista e del suo modello, i cui nomi, del resto cifrati nel testo, vorrei tenerli in petto. Lo stesso pittore qui ti presenta un suo dimenticato dipinto.

Il tuo

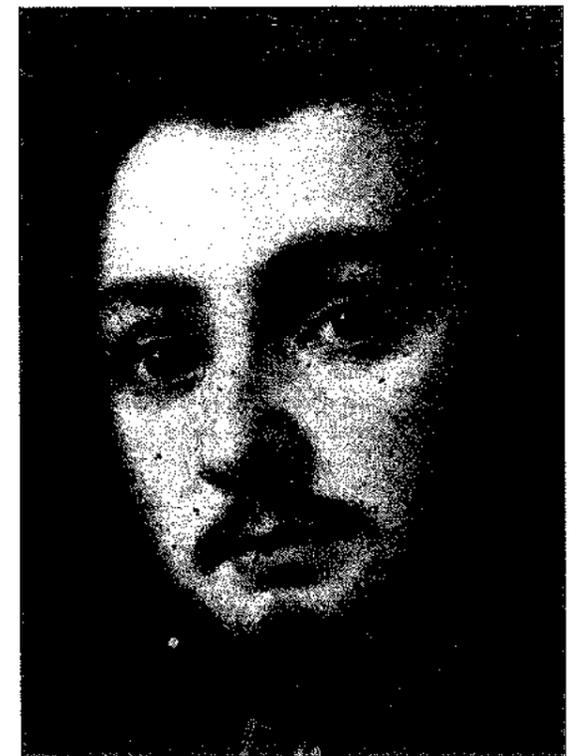
Eduard A. Safarik

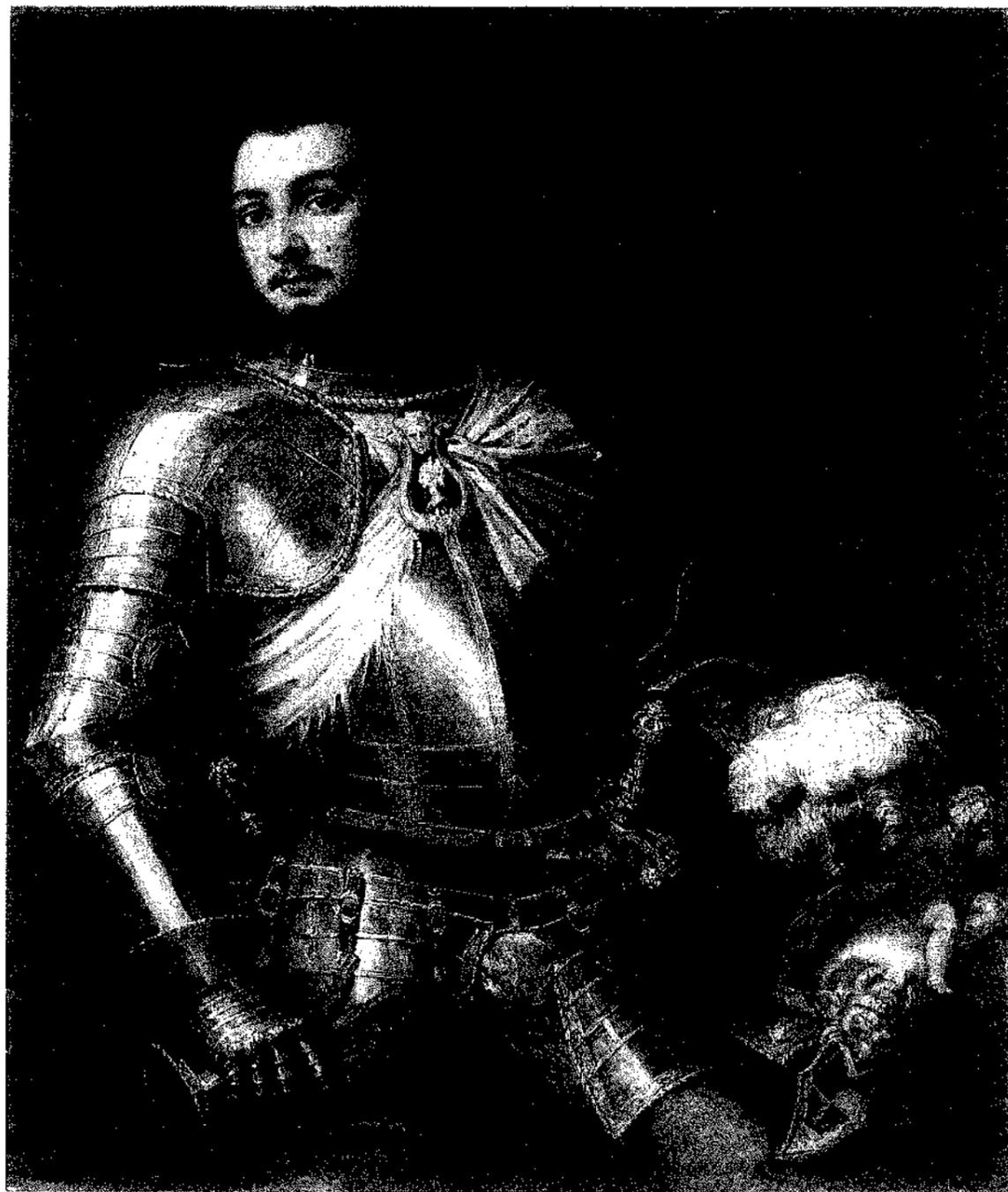
Questo è il mio vero ritratto

QUATTRO lustri e più ha già voltato il cielo sul mio cammino, quando venne da me - io depingo et fazzo delle figure - un gratioso e gentil cavaliero, accompagnato da sua damigella, un signor di vago, e dolce aspetto, giovane d'anni, e vecchio d'intelletto, di pelo biondo, e di vivo colore, di persona alto, e spazioso petto. Parmi composto non di carne, e d'anima, ma scorgovi quasi creatura formata di virtù, e di nobiltà. Questo aspro conte, dal così vago e mansueto aspetto, si tiene in disparte, il capo rivolto, come chi fugge, prima che provi, deviando il mio sguardo, che lo fissò una volta per sempre, come se gli fosse soverchia anche quella momentanea, bensì fugace persistenza.

Sua dama così mi parlò:

«Voi che in colori imitate e vincete la natura, formando questa e quell'altra figura, ritraggete il mio conte, del colle alto famoso, e siavi a mente qual è dentro ritrarlo, e qual è fore».





Ecco, avviene spesso che uno ricerca l'altro a fare copia di sé.

Pensando, in che modo questa virtù si potesse figurarla, in questa forma mi venne a mente di fare una figura a modo d'uno, il quale fosse armato. E da che egli per confidar troppo in me, parendoli

ch'io abbi un genio che si confà con il suo, mi diede il campo libero ch'io facessi una invenzione secondo il mio capriccio, perché l'animo mio non è altro che soddisfare l'animo di sì alto et onorato signore, l'ho armato tutto, con testa in fuori, volendo mostrare essere parato.

Su l'elmetto che tiene in mano ho fatta una maschera bruttissima, figurata per il Vizio, che cavando di bocca la lingua con la sua arme, così vi parla:

«So che tu non sei né freddo né caldo. Oh, fossi almeno freddo o caldo! Ma perché sei tiepido, io sto per vomitarti dalla mia bocca».

Ecco, signor mio, quello che ha saputo fare il mio pensiero e le mie mani. Chi vi vede con gli occhi che vi veggio io, sappia che nel vostro petto l'anima mia è unita.



Nui pittori si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti et i matti. Io faccio le pitture con quella consideration che è conveniente e che 'l mio intellecto può capire, avendo obligo di seguir quel che hanno fatto li miei maggiori, che in tutte le lor figure pare havervi ritratto al naturale, et in quelle si vede li atti e li modi del loro fattore, la cui voce così mi risuona:

«La maggior parte de' volti somigliano al loro maestro, e se 'l maestro è divotto, il simile paiano le figure, e s'egli è pazzo, nelle sue istorie si dimostra largamente, e così seguono ciascun accidente in pittura il proprio accidente del pittore. Et è di tanta potentia questo tal giuditio, ch'egli move le braccia al pittore e fa gli replicare se medesimo, parendo a essa anima, che quello sia il vero modo di figurare l'homo, e chi non fa come lei, faccia errore. E s'ella trova alcuno, che simigli al suo corpo, ch'ella ha composta, ella l'ama e s'innamora spesso di quello, perché l'anima, maestra del tuo corpo, è quella, ch'è il tuo proprio giuditio; e volentieri si diletta nelle opere simili a quella, ch'ella ho però nel comporre del tuo corpo».



Io mi voltai per vedere la voce che mi parlava e appena voltato, vidi uno che mi rassomigliava, vestito di una lunga veste, un giovinetto indugiato del passato come me, un adolescente che si accinge al partire accettando il patto di non rivolgersi indietro fin tanto che non fosse uscito fuor della valle infernale, altrimenti la grazia era vana.

Ne flectat retro sua lumina!

Nel proposito nostro, simbolo vorrà dire una o più figure insieme, o adunanza di varie altre cose, che, oltre quella somiglianza esteriore che rappresenta, significa ancora un altro concetto più alto e sensato, appartenente alla vita nostra.

Le nostre fugaci apparizioni, imperturbabile conte, si trasformano in partenze, l'indugiamento potrebbe condurre all'impassibilità, ma le colonne mantengono l'equilibrio dopo il ponte del cambiamento. La man ritta piglierà un fazzoletto per nascondere il tremito, prima di uscire per non vedere il martirio di quell'indole angelica, da noi stessi messo in atto.

La intangibile visione in quel leggiadro stil è ancora qui davanti a me, ma sparisce presto e noi restiamo qui, le figure di fuori del luogo, solo in apparenza visibili, le due vive, due fidate scorte, non partecipi.

Vi imploro, conte, perché tardate tanto a venir per darle la morte, perché non accompagnate almeno con un sospiro la schiera immensa de' sospiri suoi? Rivolgete talor pietoso gli occhi da le vostre bellezze a le sue pene, sì che quanta alterezza indi vi viene, tanta quindi pietate il cor vi tocchi. Vedrete qual martir indi le fiocchi. E forse la pietà del suo tormento vi moverà, dov'or ne gite altero, non lo vedendo voi, qual io lo sento: così penosa ella si mena, e men voi fiero ritornerete.





Ma forse voi volete esser ritratto in sembiante leale e grazioso, quale sète in ogn'atto. Io vi porto impresso, qual vi provo in fatto, un pochetto inconstante e disdegnoso. Qual sète vivo e vero v'ho scolpito nel pensiero: ne gli occhi esprimo acciamente ogni passione, ma ne la fronte il cor si legge. Il viso stesso, il proprio stesso fronte, il proprio ciglio umilmente altero, gli occhi stessi, le stesse grazie e le fattezze, conte; in questo il mio ritratto è dissimile. Ora, per far ch'anch'io pur v'abbia a voi simile, emendate anche meco un tal difetto.



Andate dicendo: «Io sono ricco, non mi manca nulla», ma non sapete di essere un infelice, un miserabile, un povero, cieco e nudo. Vi consiglio a comprar delle vesti bianche per rivestirvi, affinché la vergogna della vostra nudità non apparisca, e del collirio per ungere gli occhi, affinché possiate vedere.

Sarà dunque vestito di ermellino che sta per continenza et ha dretto alle spalle, per esser passata, una rovina di edifizii, figurata per il mutamento incessante tra l'arte e la natura. Oltra questo ho fatto la malcrba che avvolge essi ruderi pensandola in luogo dell'amicitia e sostegno reciproco: immagini, che poi tutti qual polve via portano i venti, che gli uomini a vicenda, per fortuna disdegnosa, a nostro danno, a ruina ultima accenda.

Vi bisogna aspettar tempo, che vi guidino a questo; et altra via non vi posso mostrar, se non quest'una.



Ora quando la pittura rassomiglia uno uomo certo e conosciuto, diletta molto di più di gran lunga, che non fa quando rassomiglia uomo incerto.

Dura è la stella mia, maggior durezza è quella del mio conte, egli mi fugge et infelice in questa, ne l'altra vita si cela, et avendo seco tant'armi vuol ch'io tenga lo stil, la bocca chiusa, come muto, o fanciul picciolo in cuna. Nel santo sembiante si appressa titubante al divino pargoletto che si agita tra le virginali braccia, ma lo sguardo dell'armato protettore non si rivolge a nessuno, gli occhi non esprimono nulla, né letizia, né afflizione, né trionfo, né pietà. Assiste, ma si astiene, partecipa ma non interviene, immerso in sé, incurante, nella corazza invulnerabile, pertanto né vero santo, né cavaliere, costui che è in più, amigo de tuti, amigo de nissun, è indi superfluo et inutile come se fosse assente o invisibile.





Non posso star col mio signor a prova, et è la sua bellezza unica e nuova pronta mai sempre a tante ingiurie farmi.

A che, signor, affaticar invano per titarvi o scoprirvi nei vostri ripari, voi non vi comovete mai, né prima di fronte alla morte, né ora al cospetto del giuoco innocente. Ma per ciò ch'amo voi, amo quel santo ideale delle virtù militari, cui Marte ha in guardia, ma un veder sol un viso, ove si mira un in esso affissarsi, è uno strano mal che unge e punge.

Mentre guardo con l'occhio interno agli atti suoi, ai modi, questo per dritta strada mi conduce ad un altro volontario inganno, quantunque immaginar mi posso ben che il ritratto per sé non è cosa né buona, né mala, ma indifferente.



Tardo di cuore, raggiunta l'età del Signore, apparve vicino a Lui, che hanno costretto a rimanere, dicendo:

«Resta con noi perché si fa sera e il giorno volge al declino».

Vi ho figurato là, ad Castellum, ugualmente sott'altro aspetto, come un forestiero non toccato dall'accaduto, che fa come se dovesse recarsi più lontano, ma, a dispari con l'Unto, patisce un negativo fato. Quando parte il sole, si introduce fra quell'illustre e nobile compagnia radunata alla mensa eucaristica, pur dimostrando sempre il contrario di quel ch'Egli è degno, come chi sprezza e non come chi ama: blasfemo valletto schernitore che in solitudine ai venti porta i cibi! Spetar e no vegnir, servir e no gradir, le xe dogie da morir!

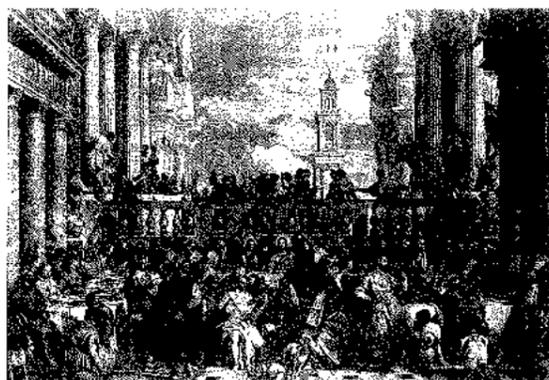
Vi ho messo là con ogni sorte di libertà al posto di un servitore che non serve, che non porta sazieta; fuori del luogo dove si fa la cena il vostro operato si dissolve tra le nubi, come se volesse smentire la realtà di quel componimento nel quale sète piovuto quasi di sproposito e senza pur scintilla di umanità, né di onore.

Ritraggio da voi, messer mio, pensieri e voglie, o i miei? Ma questo mal non può ne sarà mai! Non che io sia infetto di eresia!



Ho osservato tutto ciò: tutto è soffio di vento, tutto va e vien, e gnente se mantien.





Quando gli anni spuntano, un lustro o più di là, faccio io la festa, ma non me la godo. Tutti, a tavola, servono prima il vino buono, e poi, quando si è brilli, quello più scadente, ma l'ultimo goto l'è quello che imbriga.

Voi mi dicevate che nessun sa me' di me come si figura un re, come una martire spalanca le mani, come una gentildonna si ammanta, come prega e come si china, come un cavaliere impugna la spada e come un boia, come un pargolo gioca e come il servo alza la coppa, come si benedice e come si ciba. Voi mi dicevate che niuno è più di me padrone di giusta misura e che di questa nelle mie pitture si dimostra ad usura.

Morti li morti, e i vivi parean vivi: non vide me' di me chi vide il vero.

Mi domandai:

«Tendi a imitare quello che è l'essere quale veramente è, o quella che ne è l'apparenza così appunto come appare? Quale fine si propone la pittura? È dunque imitazione di un'apparenza o della verità?»

«Di un'apparenza!»

Fallace vision, Paolo la persegui.

«Temo del vero.»

Tal la sua sorte a ognun nascendo viene.

Che c'è tra me e te? Dime chi son, ma no me dir chi gera.

Et ora, appartato tra i banchettanti, con la pezuola del rimpianto in mano, con poco soggetto io mi resto e non so che mi dire se non a vivificar quanto ho per memoria:



Il ritratto armato fatto da me.

Working from Life in the Accademia dei Desiderosi

BELLORI's account of Annibale Carracci is notoriously one-sided, conditioned as it was by his own theoretical prejudices and the role assigned to Annibale in his exposition. Nowhere is this more evident than in the pictures he omits from his discussion of those crucial years in Bologna that mark the beginnings of the Carracci reform of painting. Annibale's two earliest altarpieces, the *Crucifixion* from San Nicolò of 1583 and the *Baptism* in San Gregorio of 1585, on which so much of our understanding of Annibale's origins turns and which, according to Malvasia, were severely criticized by contemporaries for their naturalism and their «modo triviale troppo», are mentioned only in passing.¹ The Palazzo Fava frescoes, to which Malvasia devotes several laudatory pages, are dealt with in a few lines. As for pictures like the *Butchers' Shop* at Oxford or the *Bean Eater* in the Galleria Colonna, they might never have been painted. In itself, these omissions are not surprising. Bellori cast Annibale in opposition to the Cavaliere d'Arpino and Caravaggio as the rehabilitator of art to its past glories, and it would have served no purpose to acknowledge that in his youth he had created some of the most radical and innovative statements of naturalistic painting works that are closer in spirit to Caravaggio's early pictures or those of the Bamboccianti than to the ceiling of the Palazzo Farnese.² Interestingly, several of these pictures were in well-known Roman collections in the seventeenth century and must have been familiar to Bellori. The *Bean Eater* is described in a 1678 inventory of the Pallavicini collection as «Un Villano che mangia fagioli [...] mezza figura al naturale di Annibale Carracci»;³ the *Boy Drinking* at Hamble, Southampton is listed in a 1693 inventory of the Borghese collection;⁴ and the *Dead Christ* now at Stuttgart (fig. 1), which may have been among the effects in Annibale's house at his death, was owned by Cardinal Flavio Chigi.⁵ Nothing in Caravaggio's early output can compare with the power of observation and sheer technical virtuosity with which the play of light on various surfaces is transcribed in these works. Indeed, compared to the *Bean Eater*, with its peasant shown in a believable setting, bathed in natural

light and his action miraculously arrested, Caravaggio's *Boy with a Basket of Fruit* seems both contrived and stilted; only after 1595 does Caravaggio attain a like mastery, though he never shared the interest in purely visual phenomena that Annibale evinces in these works.

Bellori's inclusion of these paintings would have required admission that the imitation of nature did not automatically condemn an artist to insignificance. More importantly, insofar as these paintings evidence no dependence on the example of Correggio, Veronese, Titian or Tintoretto – those artists who stand at the root of Bellori's understanding of Annibale's development prior to his arrival in Rome – the critic would have been forced to provide both an alternative account for Annibale's origins as well as an explanation for the shift in direction that becomes evident in his work about 1585. Even today, these are not simple matters. However, Malvasia provides hints of an answer to both problems in his account of a discussion among Agostino, Ludovico, and Annibale.⁶ The topic was the naturalistic basis of their art – a recurring theme of the Carracci's marginal comments in their copy of Vasari's *Vite*. The imagined discussion – for we are dealing with historical fiction, not fact – took place after the unveiling of Annibale's *Crucifixion* of 1583 and the *Baptism* of 1585 (Malvasia believed both to have been painted in 1578, when Annibale was eighteen years old), and upon completion of the cycles of Jason and Aeneas in the Palazzo Fava (at about 1585, according to Malvasia's account); after, that is, those works most strongly criticized by the Bolognese art establishment for their dependence on posed models

(ben poteva, nudato un facchino, o postogli un panno indosso, copiarlo di peso sul quadro, e presso a poco intendenti farsi un grand'onore con poco capitale d'ingegno; esser quello uno stile da praticarsi nell'accademia del nudo, non da servirsene in un quadro d'altare,

it was said of Annibale's first two altarpieces, while even of the Sala dell'Eneide it was maintained

che ancorché Ludovico attaccato anch'egli troppo stasse a quel

che presenzialmente vedea, non facendo ben giuocare l'immaginativa e l'idea, ad ogni modo negar no si poteva che non fosse quello ancora un bel modo di fare; più amoroso poi e compito di quello ragazzaccio – così chiamavano Annibale – che poneva giù di peso, senza rispetto, polizia e decoro, facchinacci vestiti, poveracci nudati).⁷

At this critical juncture, the three artists are reported to have taken stock of their position, and Agostino, who had travelled more widely and copied a greater variety of works by the great sixteenth century masters than either Ludovico or Annibale, is made to exclaim, «Dio voglia che in questo nostro modo di dipingere, stando così attaccati all'originale, non prendiamo granchi». The upshot of this crisis was, according to Malvasia, the founding of the Accademia dei Desiderosi (in fact likely inaugurated about 1582), with its emphasis not only on life drawing, but on the study of casts of ancient sculpture, drawings by famous masters of the past, anatomy, perspective, architecture – in short, the apparatus of a more learned art with a grounding in tradition:⁸ not surprisingly, among the works Malvasia cites immediately after his account of the academy are Ludovico's *Madonna Bargellini*, with its close study of Venetian prototypes, and Annibale's *Pietà* in Parma, with its direct dependence on Correggio.

One need not accept the details of Malvasia's narrative to appreciate the fact that the Accademia dei Desiderosi was the galvanizing force of the Carracci reform, temporarily uniting the styles of three highly individual artists in opposition to the prevailing art establishment. Nor can one deny the implication that, initially at least, life drawing was the foundation of their reform. Yet, it was not the fact that such studies were made that was novel (previously the Carracci had drawn from models in the academy of Bernardino Baldi), but the use to which these studies were put. For the *Butcher's Shop* at Oxford, for example, there exists a well-known study at Windsor Castle for the figure weighing out a cut of meat, with an alternative solution for the right forearm. That the drawing was done from life is demonstrated both by its vivacity and by the shadow cast by the figure (the angle of the shadow was altered in the picture to conform to a unified source of light). Such drawings were then translated in a remarkably free and direct manner onto a primed canvas. However, the really innovative feature of a picture like the *Butcher's Shop* derives not only from this use of life drawings, but rather from a technique of painting employing broken brushwork and impasto highlights («suo modo impaziente e poco pulito», to quote the remarks Malvasia put into the mouths of An-

nibale's critics) to transcribe the impressions of an initial visual experience (fig. 2). To achieve this, Annibale unquestionably employed oil sketches done from life. Only in this way could he have studied the interaction of light and color or the play of light on texture that informs such details as the metal scales held by the butcher, the carcass of beef, or the folds of the green sleeve of the figure at the right, and evolved a technique capable of recording them. These remarkably observed effects of light are even more acutely transcribed in the *Bean Eater*, which employs an almost proto-impressionist brushwork to describe the straw hat of the peasant and the reflections of light on the goblet of wine.

Thanks to the recovery of one of these oil sketches showing a boy drinking (fig. 10), purchased by a New York collector and exhibited in *The Age of Correggio and the Carracci*, we are now in a position to appreciate the precise nature of this type of work.⁹

In the *Boy Drinking*, a model has been posed against a neutral background and supplied with the objects of a straightforward action. Posner has remarked that

the components of the image, involving extreme foreshortenings, and transparent and reflective forms, would seem to have been chosen precisely in order to allow the artist to practise his skills in dealing with challenging problems of pictorial representation,

and there can be little doubt that the painting is a carefully contrived exercise. There is, in the first place, the carafe of amber-colored wine supported by a strongly foreshortened hand, the finger tips of which are reflected in its glass surface while the palm is visible through the transparent base. The carafe has been positioned so that it presses against the picture plane, its curved body and elongated neck overlapping the principal contours of the boy's jaw, neck, and shirt so as to permit a careful study of the distorting properties of glass (the broken contour of the jaw and shirt collar), of a variety of reflections (the window that provides the source of light – reflected both in the carafe and on the surface of the wine – and the shirt collar reflected around the curved area below the neck of the carafe), and of refraction (the pool of amber-colored light on the boy's shirt and on his finger tips). Similarly, the head has been tilted back audaciously so that its chief features are viewed through a glass goblet. The excuse for the boy's action and gaze is provided by a drop of wine coursing down the inside of the goblet. Not surprisingly, the highlights on the fingers of the left hand, the shadow



1. Annibale Carracci, *Dead Christ*. Stuttgart, Staatsgalerie

2. Annibale Carracci, *The Butcher's Shop* (detail). Oxford, Christ Church

cast onto the palm, the contrast between the sun-reddened hand and wrist and the pale forearm, the brilliant treatment of the crumpled folds of the sleeve, and the ruffs of the collar interested Annibale more than the detailed physiognomic description of the sitter, whose identity was inconsequential. It is in the emphasis on the factors of visual experience and the creation of a technique responsive to it that the picture differs decisively from the work of any earlier master, including Passerotti, whose pictures, nonetheless, established a loose premise for Annibale's genre paintings. The results obtained – impressive enough to have inspired the somewhat lame, enlarged replica at Christ Church, Oxford – were the basis of the more highly finished and complex picture of the *Bean Eater*, the conception of which goes well beyond the bounds of a pictorial exercise.¹⁰

The relationship of the informal *Boy Drinking* to the more programmatic *Bean Eater* also unites the modest sized, thinly painted *Butcher's Shop* at the Kimbell Art Museum (fig. 3), with its astonishingly *plein-air* quality and such remarkably observed details as the shadows cast by the meat hooks onto the beams or the flesh of the slaughtered animals, and the monumental picture at Oxford, with its more formal composition and emphasis on the figurative rather than purely pictorial components. The Kimbell painting can in no sense be considered a study for the Oxford *Butcher's Shop*, but without it the pictorial technique and the quality of observation in the larger work would not have been possible. Works such as these – informal, but hardly casual in character – constituted a fundamental contribution to the creative process of the Carracci.

At this stage in Annibale's career, around 1582-1584, the principal problem that confronted him was how to adapt the results of these innovative experiments to the demands of ecclesiastical painting. Perhaps the earliest attempt at a solution was the *Dead Christ* at Stuttgart (fig. 1), the appearance of which was conditioned less by the presumed knowledge of Mantegna's picture in the Brera, than by Annibale's fascination with the properties of vision and their emotive potential.¹¹ The fact that the picture seems to have been retained by Annibale testifies its deeply personal significance. The conditions of its creation can be reconstructed on the basis of a drawing by Ludovico at the Ashmolean Museum, Oxford, showing a sleeping nude youth viewed in steep foreshortening with the light directed from a low source at the left.¹² Such drawings must have been common in the academy (one by Faccini is also in the Ashmolean),¹³ but it

is worth underscoring the intersection of interests by Annibale and Ludovico at this time. Malvasia records that Ludovico, Agostino, and Annibale «usavano farsi modello fra di loro», and Bellori actually states that Ludovico was so struck by Annibale's use of color that he abandoned his first style, based on Camillo Procaccini, for that of his cousin. The essential correctness of Bellori's assertion is in the occasional difficulty that exists in distinguishing the work of the two cousins at this time. Nowhere is the matter more revealing than when they based their work on posed models studied from near but necessarily slightly different viewing points. The most obvious example of this practice occurs not among the Carraccis' surviving drawings, but in two paintings that incorporate lost studies. The first is in Annibale's scene of the *Construction of the Argo* from the Jason cycle of the Palazzo Fava.¹⁴ In the right foreground of this fresco is shown a young man, kneeling, binding up a coil of ropes which he holds down with his right hand and foot (fig. 4). The figure has been loosely compared to the torturer in Ludovico's *Flagellation of Christ* at Douai who bends over to bind a scourge of twigs (fig. 5).¹⁵ Yet, the relationship of these two figures is neither casual nor coincidental, for in both the action is described in identical terms with the relative position of the limbs replicated. Even the lighting – the shadow that the right leg casts across the middle of the right arm, the diagonal accent on the left leg, the pool of light on the left shoulder – is the same. The only difference, aside from the hat, stockings, and skirt that Annibale has added to accommodate his figure to the scene, is in the point of view from which the model has been studied. Ludovico shows the model head on; Annibale views him from somewhat to the right. There could be no more poignant proof of the two cousins' unity of purpose at this moment, nor of the validity of the accusation that Annibale introduced «facchini» in his altarpieces (though in this case Ludovico rather than Annibale was guilty of this breach of decorum). The appearance of this model in Ludovico's picture may also serve as a fair indication of the date of the altarpiece – about 1584-1585 – since it is unlikely that he would have utilized a life study of this sort several years after its execution, when his ideas had taken a substantially different turn.¹⁶

It is not only the shared use of a model that unites Ludovico's altarpiece with Annibale's fresco, it is also the technique of the *Flagellation*, which takes up Annibale's «modo impaziente e poco pulito [...] più dello schizzo e forma di primo sbozzo, che di veri quadri aggiustati e compiti».¹⁷



3. Annibale Carracci, *The Butcher's Shop*. Fort Worth, The Kimbell Art Museum

4. Annibale Carracci, *Construction of the Argo* (detail). Bologna, Palazzo Fava

5. Ludovico Carracci, *The Flagellation* (detail). Douai, Musée de la Chartreuse

Opposite:

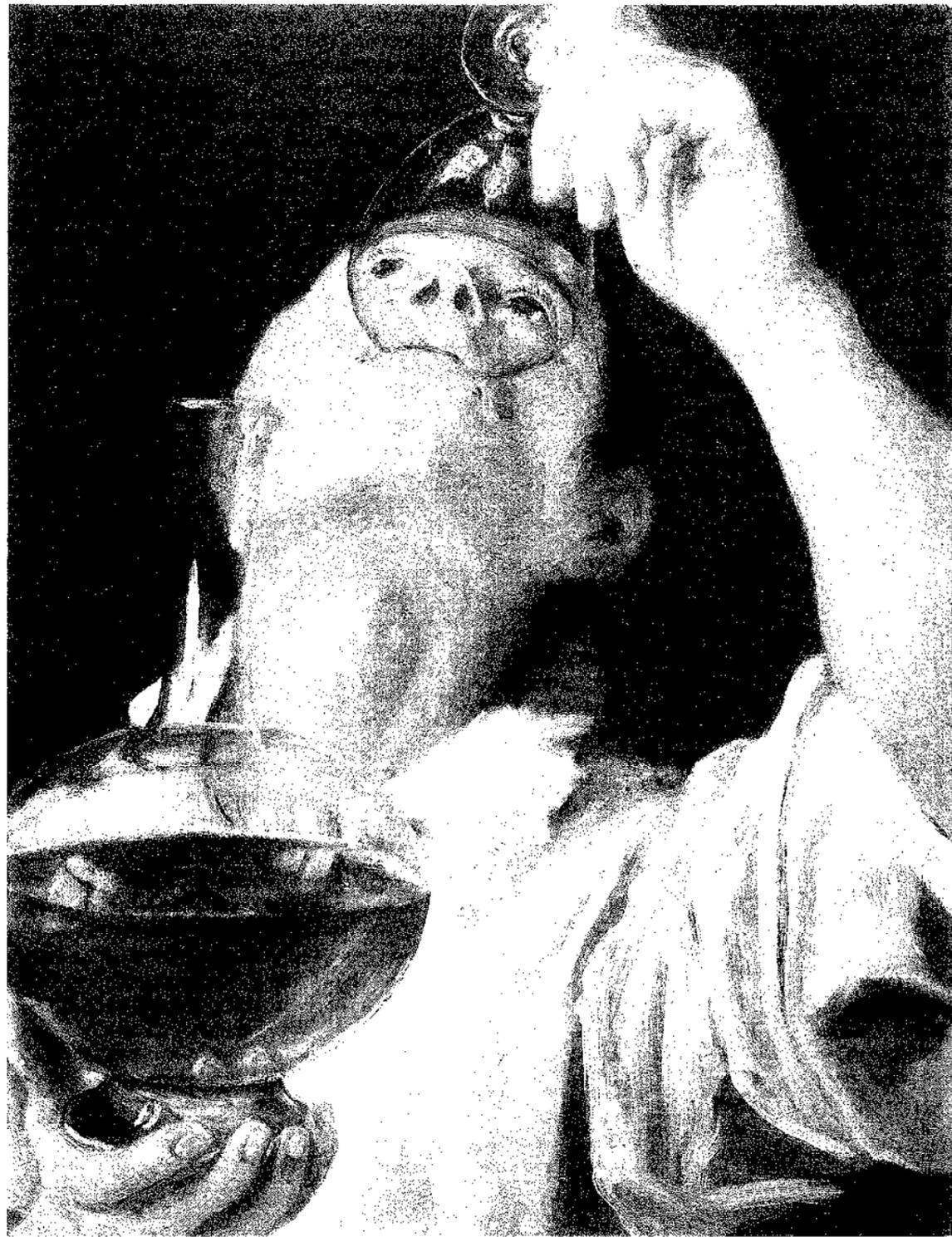
6. Ludovico Carracci, *The Flagellation* (detail). Douai, Musée de la Chartreuse

7. Annibale Carracci, *The Crucifixion* (detail). Bologna, Santa Maria della Carità

8. Ludovico Carracci, *The Flagellation* (detail). Douai, Musée de la Chartreuse

9. Annibale Carracci, *The Crucifixion* (detail). Bologna, Santa Maria della Carità

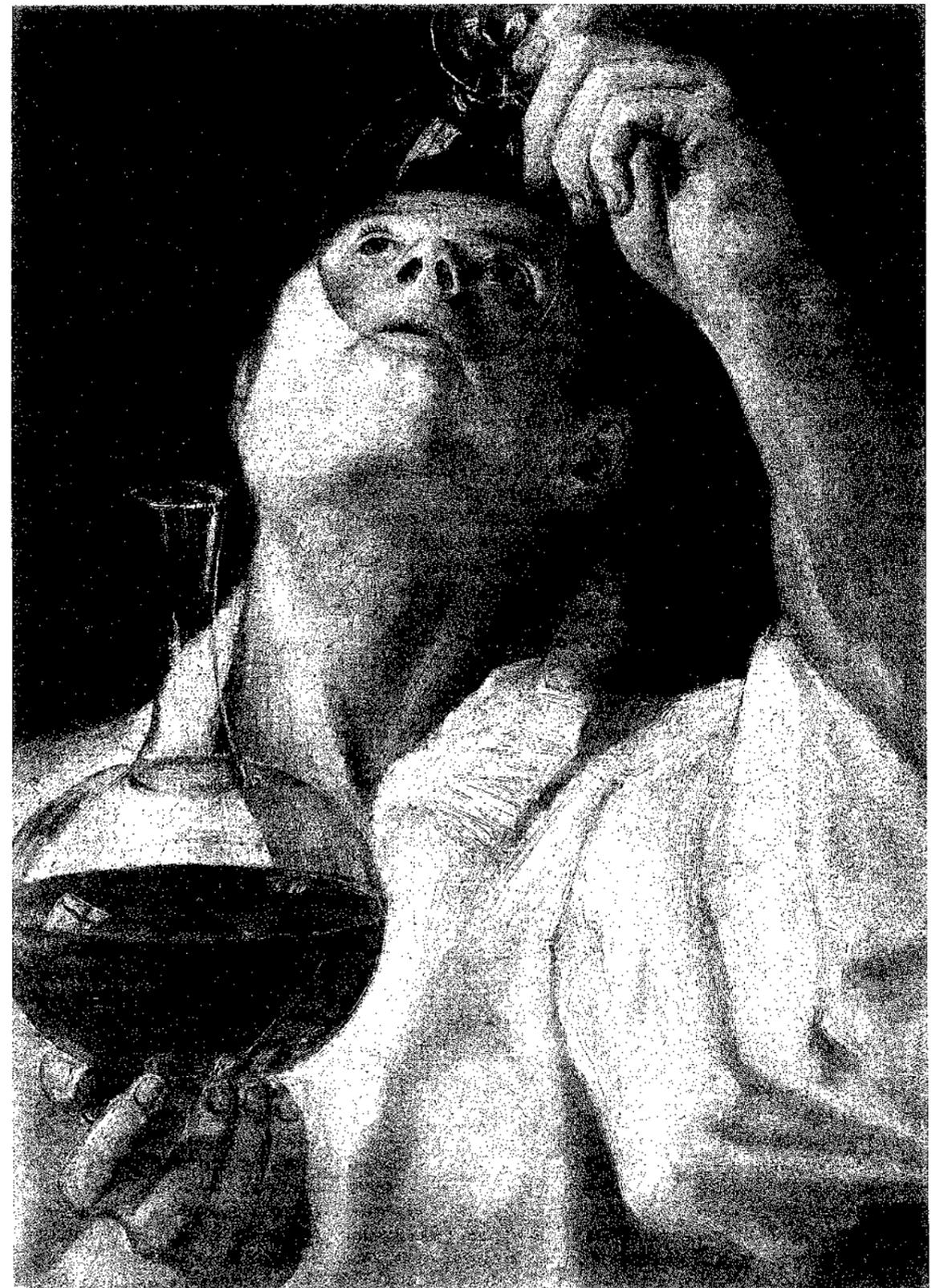




10. Annibale Carracci, *Boy Drinking*. New York, Peter Sharp

Opposite:

11. Ludovico Carracci (?), *Boy Drinking*. Zurich, Dr. Peter Nathan



This similarity of technique was, understandably, the source of an initial confusion over the attribution of the picture to Ludovico or Annibale, though the composition and general conception of the picture could scarcely be due to anyone other than the eldest of the Carracci. The principal difference between Ludovico's manner of execution here and that of Annibale in a work like the *Crucifixion* of 1583 is, on the one hand, in a more densely applied paint, and, on the other, in a somewhat less accentuated emphasis on broken brushwork and a *pastoso* medium dragged along the crests of highlights. A comparison of passages such as the loincloth of Christ in both pictures is, in this sense, instructive (figs. 6-9).

The shared interests manifest in the *Flagellation* and the *Construction of the Argo* may, in turn, shed surprising light on an otherwise puzzling picture. This is a version of the *Boy Drinking* now owned by Dr. Peter Nathan in Zurich which, like the related picture in New York, was exhibited in *The Age of Correggio and the Carracci* (fig. 11).¹⁸ In the relevant catalogue entry for that exhibition, a case was made that the Nathan picture

is a corrected and revised replica of an original, more spontaneous, if less artful, image. [...] In making it, Annibale clarified the forms of the face and shirt, redesigned the figure's right hand, and repositioned the carafe to allow an uninterrupted view of the contour of the head and neck of the figure.

Superficially, this analysis has much to commend it. Nonetheless, it is worth questioning the premise on which it is based: that the relationship of the two pictures is that of a more highly finished replica to a less carefully worked out prototype. A number of the changes are, in fact, not easily accounted for by this explanation. In the New York sketch the viewing point is approximately at the middle of the picture: the base of the carafe is shown from above, while the top is viewed from below. In the Nathan painting, by contrast, the carafe is shown from above, and the boy's head is accordingly less strongly foreshortened. Moreover, in both pictures the collar of the shirt overlaps the hair at the back of the neck in slightly different positions, suggesting a vantage point both higher and more to the right in the Nathan painting. This altered viewing point would also explain the different position of the carafe in the Nathan painting. (This can be demonstrated quite simply by replicating the pose in real life and assuming head-on and slightly oblique vantage points.) In other words, it is conceivable that the relationship of the two pictures – so different in their facture and effect – is their dependance on the same, posed model seen from two adjacent points. The only detail not ac-

counted for in this analysis is the position of the right hand in the Nathan painting, with the fingers shown parallel to the picture plane. And yet, one may legitimately wonder whether this less convincing and less ambitious solution is not the indication of a more conservative artist, reluctant to show a hand so drastically foreshortened, just as he reduces the over-all scale of the carafe so that it does not press so insistently against the picture plane. In this sense, the different points of view – isolating the individual forms in one painting, and purposefully overlapping them in the other – are no less significant of the mind of their creator than the differences of technique and the quality of observation: the more densely modelled forms in the one (very closely related to what is found in the Douai *Flagellation*) and the astonishingly free brushwork in the other. It is, perhaps, worth recalling that in the Hamble *Boy Drinking*, Annibale shows the same concern for overlapping forms and acutely rendered effects of light found in the New York picture, and that whereas the «facchino» in Ludovico's *Flagellation* is viewed straight on, so that the figure is contained in a relatively simple contour with a minimum of overlapping forms, Annibale chose to view the same model from a point that emphasized a broken contour and placed the forms one in front of the other. In other words, it seems possible that these two pictures of a boy drinking, so far from being variants by the same artist, offer a rare glimpse of the individual predilections of two cousins working, so to speak, side by side at that moment when they sought, together, to remake painting anew by reasserting its basis in nature. For both cousins, the experience was crucial, for it is unlikely that Ludovico could have achieved the dramatic lighting of the Cento altarpiece without such prior experiments, while those touches of observed details that enliven a work like Annibale's *San Ludovico* altarpiece (the reflection of the pearls of Saint Louis' mitre and the knees of Saint Alexis in the marble podium, or the shadow cast by the Madonna and Child onto Saint Francis' face) would otherwise be inconceivable.

After 1585 the paths of both artists diverged: Ludovico evolved an ever more personal and highly subjective style; Annibale one that aimed at incorporating the premise of his great forebears, first in northern Italy and then in Rome. Late in his life, Annibale is reported to have said, when pressed for an opinion, that he found a *Judith and Holofernes* by Caravaggio «troppo naturale», which serves as a reminder of the degree to which his views on art changed over the next two decades. But whether we attribute this shift to maturity, expanded

horizons, or the resolution of the crisis described by Malvasia is less important than the recognition of the importance of the joint activity of the two

cousins in the academy, as they stood before the same posed model.

Summer 1987

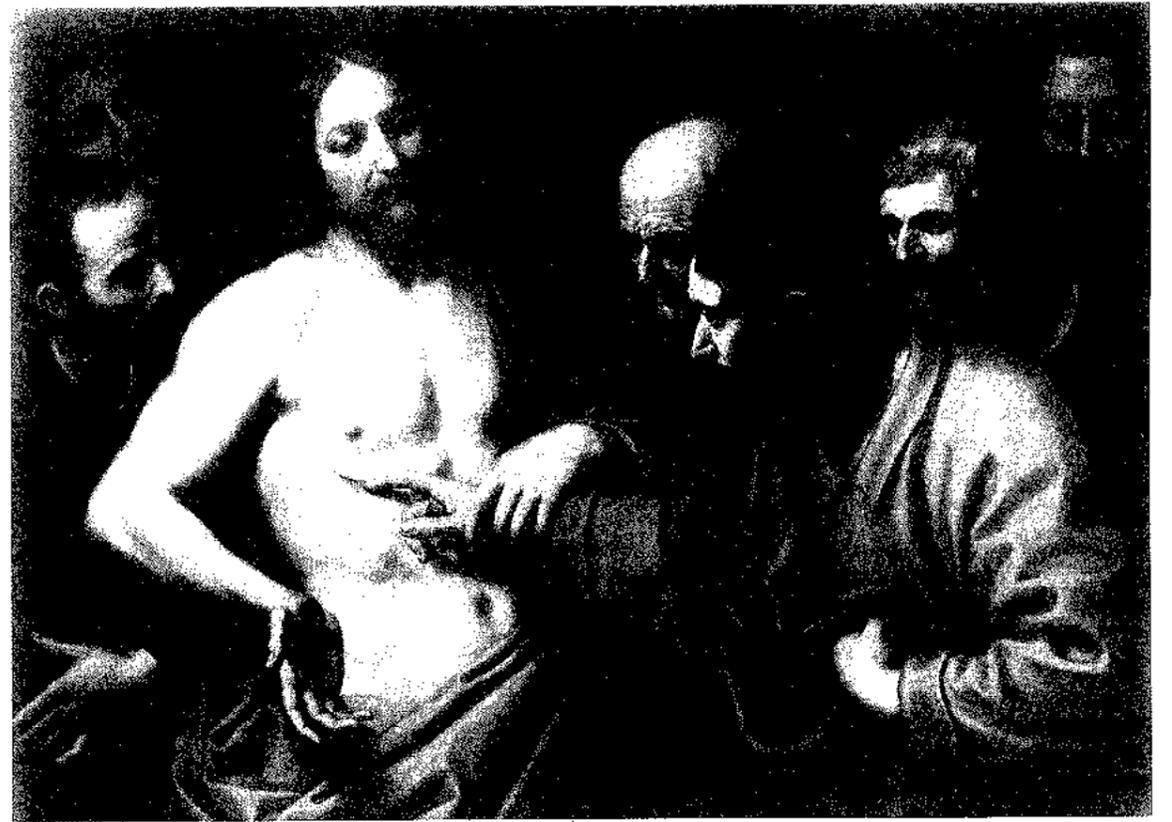
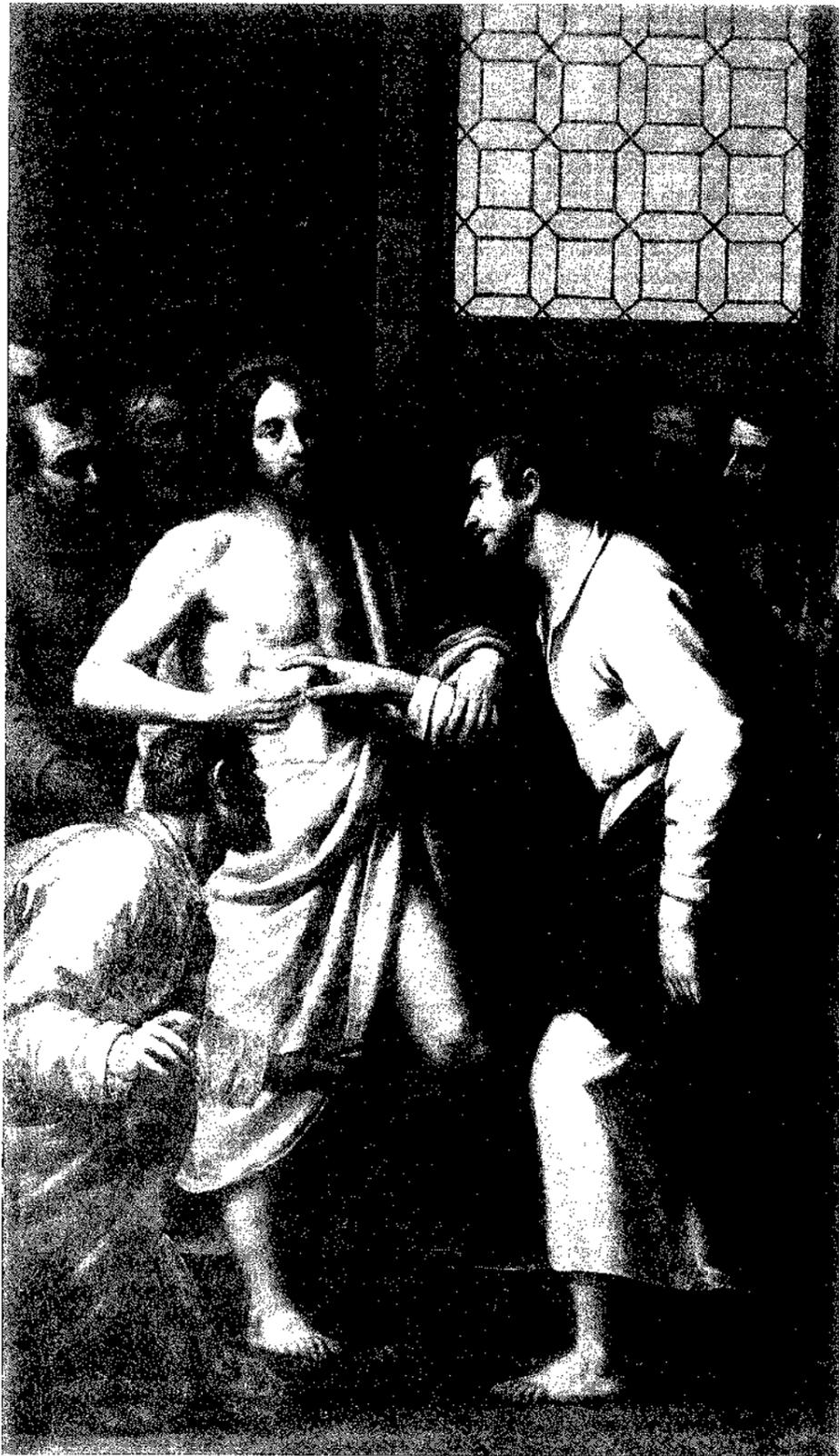
- 1 See G.P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rome 1672 (ed. E. Borea, 1976), p. 22, and C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 363.
- 2 In his introduction outlining the theoretical basis of the *Idea*, Bellori notes that «la natura... è tanto inferiore all'arte», and he specifies that, among contemporary artists, «Michel Angelo da Caravaggio fu troppo naturale... e 'l Bamboccio i peggiori» (p. 5).
- 3 F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Florence 1959, p. 296, n. 163.
- 4 P. Della Pergola, *L'Inventario Borghese del 1693*, in *Arte antica e moderna*, 26-28, 1964-1965, p. 455, n. 260.
- 5 The inventory drawn up after Annibale's death mentions «un altro quadro di un Cristo morto in scorcio fatto per il sig. cardinale di Nazareth»: see R. Zapperi, *L'Inventario di Annibale Carracci*, in *Antologia di Belle Arti*, 9-12, 1979, pp. 62-65. It is the mention of a «Cardinale di Nazareth» that poses the difficulty of identification, since the picture at Stuttgart cannot date from after 1606, as Zapperi suggests. For the Chigi inventory, see D. Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1974, II, p. 3.
- 6 C.C. Malvasia, *op. cit.*, pp. 376-377.
- 7 *Ibid.*, pp. 363, 375.
- 8 See the essay by G.P. Cammarota, *I Carracci e le Accademie*, in *Bologna 1584* (exhibition catalogue), Bologna 1984, pp. 293-326, and its comprehensive bibliographic notes.
- 9 For the provenance, see D. Posner in *The Age of Correggio and the Carracci* (exhibition catalogue), Bologna-Washington-New York 1986-1987, pp. 264-266. Posner noted that the picture «has very much the look of an informal studio exercise»; the technique argues that the picture is, in fact, a sketch. His notion that the painting is a mirror image is difficult to reconcile with the foreshortened pose of the head. In the Hamble picture the boy again holds the carafe

- in his right hand and drinks with his left. This is quite natural, since the boy would have poured the wine with his right hand.
- 10 *The Bean Eater*, like the *Butcher Shop* at Oxford, belongs to a type of «comic» painting: see B. Wind, *Pittura Ridicola: Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings*, in *Storia dell'arte*, 20, 1974, pp. 25-35; and B.W. Meijer, *Esempi del comico figurativo nel Rinascimento lombardo*, in *Arte lombarda*, 16, 1971, pp. 259-266.
- 11 See A. Emiliani, in *Bologna 1584*, *cit.*, pp. 72-73, and C. Dempsey in *The Age of Caravaggio* (exhibition catalogue), New York-Naples 1985, pp. 109-111 for a discussion of visual sources.
- 12 See D. Degrazia, *Correggio and His Legacy* (exhibition catalogue), Washington 1984, pp. 351-352.
- 13 *Ibid.*, p. 378, note 3.
- 14 For the attribution to Annibale, now generally accepted, see D. Posner, *Annibale Carracci...*, *cit.*, pp. 7-9, cat. 15, and A. Emiliani, *op. cit.*, pp. 105-106.
- 15 A.W. Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*, The Hague 1974, II, p. 190, note 5.
- 16 The picture has been dated to either 1585 (Volpe) or to 1589-1591 (Mahon, Freedberg, Emiliani): a full account is in F. Balligand, *De Carrache à Guardi* (exhibition catalogue), Dunkerque-Douai-Lille-Calais-Paris 1985-1986, pp. 63-65.
- 17 C.C. Malvasia, *op. cit.*, p. 373.
- 18 D. Posner, in *The Age of Correggio...*, *cit.*, p. 266. I should like to take this opportunity to note that the picture was examined by the Conservation Department of the Metropolitan Museum. Under magnification the rim of the goblet below the boy's lower lip – uncovered, according to the owner, during a past cleaning – proved to be a later addition. The pigment in this area was clearly different from that employed on the rest of the rim.

Brevi aggiunte al catalogo di Domenico Cresti detto il Passignano

Nel dedicare queste brevi note a Domenico Cresti* prenderò in considerazione soltanto alcuni dipinti meno noti dell'artista toscano attivo a Roma per più di un decennio, dal 1602-1603 al 1616.¹ Il caso più interessante a questo proposito riguarda una delle ultime opere eseguite dal Passignano ormai vecchio nella «città eterna», la sola pala superstite delle tre commissionate al pittore dalla Reverenda Fabbrica di San Pietro. La prima, forse la più famosa, era stata quella *Crocifissione di San Pietro* documentata da pagamenti ed eseguita tra il 1603 e il 1605,² nota nella sua interezza soltanto attraverso l'incisione di Jacques Callot. Della grande pala, destinata a uno degli altari della Cappella Clementina, si conservano tre frammenti piuttosto malconci.³ Il grande dipinto su lavagna (cm 700×487) era già guasto nel 1624, tanto che l'artista stesso veniva chiamato a Roma per restaurarlo.⁴ In quella occasione gli veniva commissionata una nuova pala per San Pietro raffigurante l'*Incredulità di San Tommaso*.⁵ Tra il 1624 e il 1627 il Cresti eseguiva diligentemente il quadro a Firenze e lo portava con sé a Roma nel '27 quando riceveva anche la terza e ultima commissione per la Basilica: la *Presentazione della Vergine al Tempio*. Questo dipinto su muro, presto deteriorato e sostituito da una tela dello stesso soggetto di Giovan Francesco Romanelli, è ora perduto.⁶ Del lungo e direi sfortunato rapporto del Passignano con la Reverenda Fabbrica resta dunque a sempiterna memoria la sola *Incredulità di San Tommaso* (fig. 1 e tav. a colori) che, compiuta tra il 1624 e il 1627, è per gli studiosi prezioso documento dell'attività tarda di questo artista, ma anche ulteriore testimonianza della compresenza a Roma, in quel terzo decennio del Seicento, di linguaggi certamente diversi. Potevano, ancora per pochi anni, convivere, accanto a un testo moderno come le *Storie di Santa Bibiana* del giovane Cortona, le tele tardocaravaggesche del Vouet a San Lorenzo in Lucina e lacerti della riforma toscana aggiornata come questa pala petrina. L'opera, poco nota e conservata nella Sala Capitolare di San Pietro accanto alle grandi tele di Sacchi e Spadarino, non era stata mai fotografata in maniera adeguata⁷ ed è dunque interessante a mio avviso presentarla qui accanto a un'altra dello stesso soggetto

ma di diverso formato (fig. 2) passata circa vent'anni fa sul mercato antiquario romano con un'attribuzione, allora piuttosto audace, al Cresti.⁸ Ritengo che l'accostamento delle due tele del medesimo tema, e di altre riferite al Passignano accanto a quella documentata, permetta un esame adeguato di tali proposte attributive nate, come in questo caso, in anni in cui il nome dell'artista era certo meno conosciuto. Se l'*Incredulità di San Tommaso* del Vaticano appartiene alla produzione più tarda del toscano e, seppure corretta nella composizione, lo mostra ormai attardato su modelli creati almeno vent'anni prima, l'altra tela dello stesso soggetto fu eseguita, a mio avviso, tra il primo e il secondo decennio del secolo. In quegli anni il Passignano, attivo a Roma e nelle immediate vicinanze per i Barberini,⁹ i Borghese,¹⁰ gli Aldobrandini e altri,¹¹ aveva certamente conosciuto – se non compreso fino in fondo – le opere dipinte nella città da Caravaggio. È vero che la pittura toscana nata dalla «riforma» di Santi di Tito poco aveva in comune con il «cammino verso il realismo» intrapreso dal Merisi, ma è anche vero che la rivoluzione caravaggesca non era passata inosservata neppure ad artisti che percorrevano strade diverse. Molti pittori, e Reni è certamente il caso più eclatante in tal senso, avevano subito in quel primo decennio del Seicento una indubbia sterzata in direzione caravaggesca. Spesso poi le novità introdotte dal maestro lombardo erano comprese e adottate solo nella loro forma più esteriore, legata a volte alla semplice scelta di un taglio compositivo o di un soggetto. E accanto a tali esempi si può, a mio avviso, collocare un caso come questo: l'*Incredulità di San Tommaso* del mercato antiquario si può leggere proprio come un omaggio del toscano al più noto e ammirato artista di quegli anni o – nella peggiore delle ipotesi – come un malriuscito tentativo di emulazione. Dal punto di vista compositivo, se si prescinde dal taglio a tre quarti delle figure, questa *Incredulità* è molto simile a quella vaticana: simile il gesto di Tommaso che qui introduce, nel senso letterale della parola, il dito nella piaga, laddove nella pala petrina lo accosta con un certo malcelato riserbo, trattenuto più che spinto, sembra, dalla mano del Maestro. Nella estrema destra forse un au-



2. *Incredulità di San Tommaso*. Già Roma, mercato antiquario

A fronte:

1. *Incredulità di San Tommaso*. Roma, San Pietro, Sala Capitolare

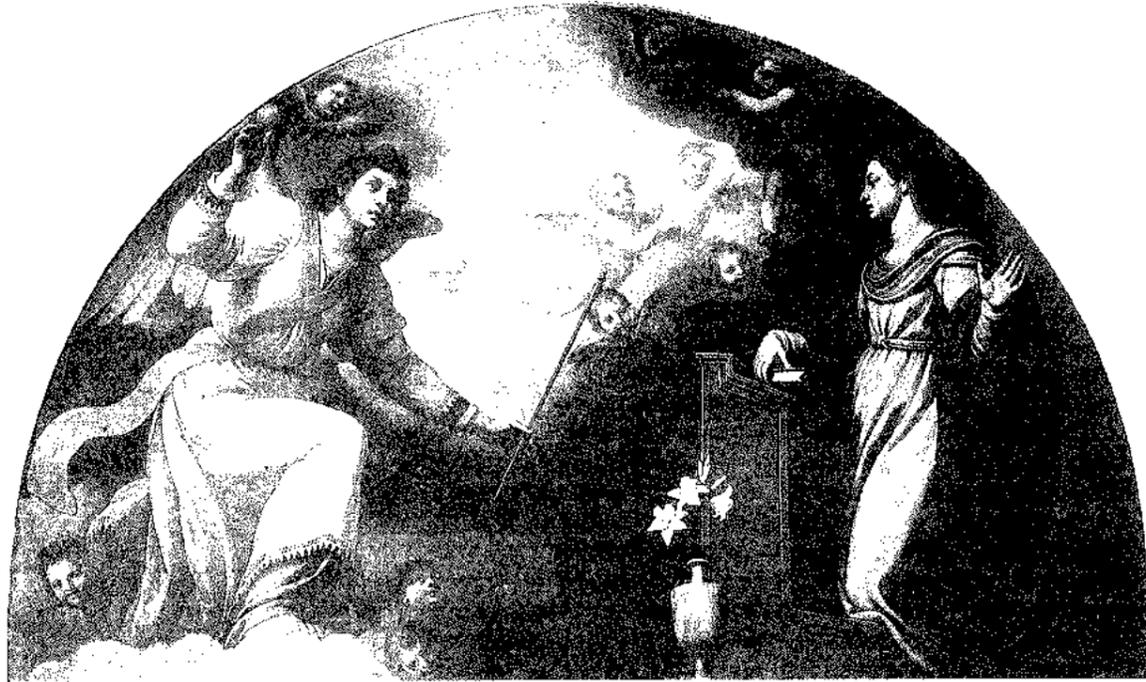
3. *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*. Firenze, collezione Corsini



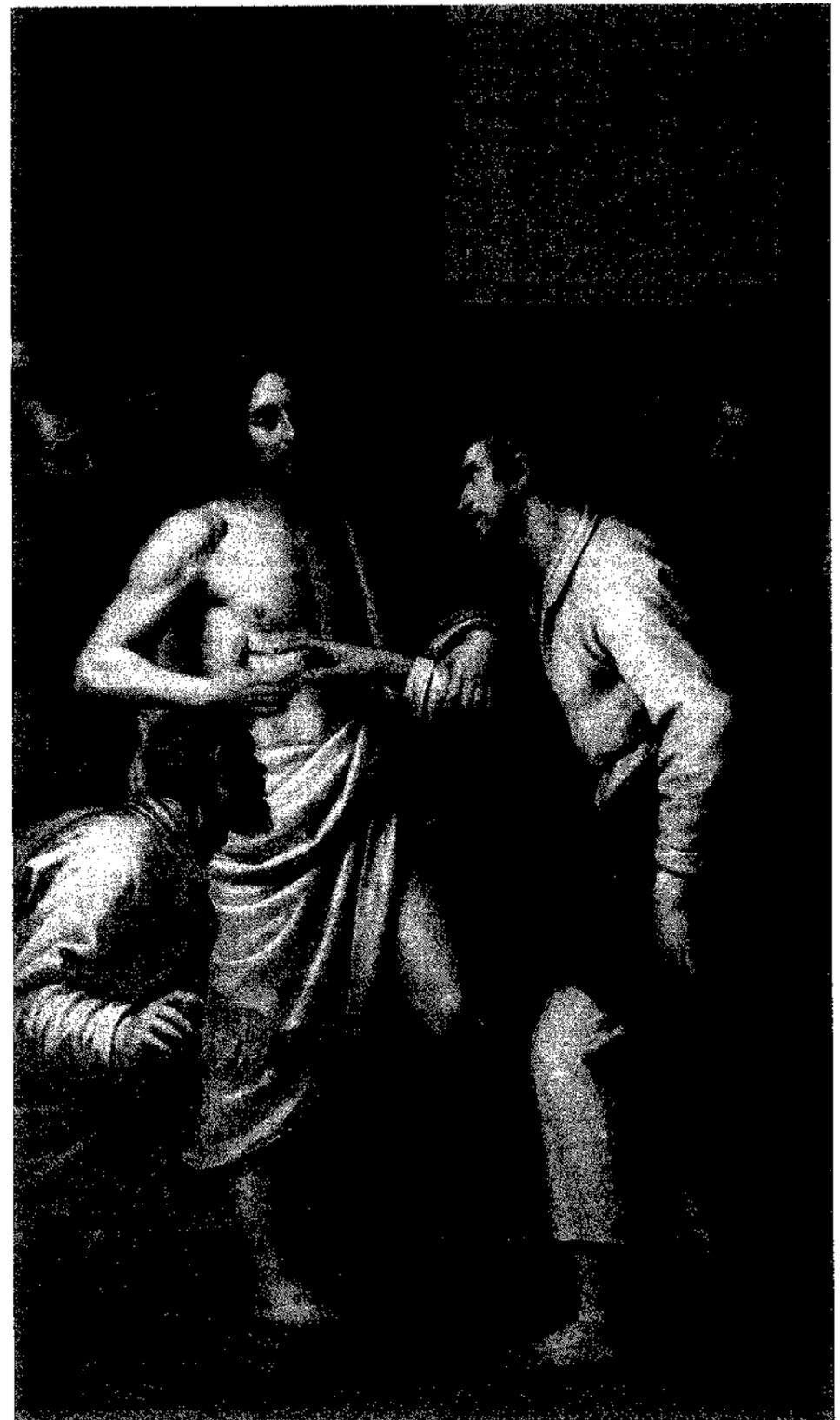
4. *Deposizione di Cristo nel sepolcro*. Roma, Galleria Borghese (in deposito a Castel Sant'Angelo)



5. *Combattimento di Rinaldo e Armida* (affresco nel soffitto). Roma, Palazzo già Borghese ora Rospigliosi Pallavicini, Casino dell'Aurora



6. *Annunciazione*. Roma, Sant'Andrea della Valle, Cappella Barberini
7. *Assunzione* (pala d'altare). Roma, Sant'Andrea della Valle, Cappella Barberini



Domenico Cresti detto il Passignano, *Incredulità di San Tommaso*
Roma, San Pietro, Sala Capitolare



7a. *Annunciazione*. Roma, Cassa Depositi e Prestiti

7b. *Annunciazione*. Roma, Galleria Borghese

8. *Annunciazione*. Reggio Emilia, Duomo, Cappella Toschi

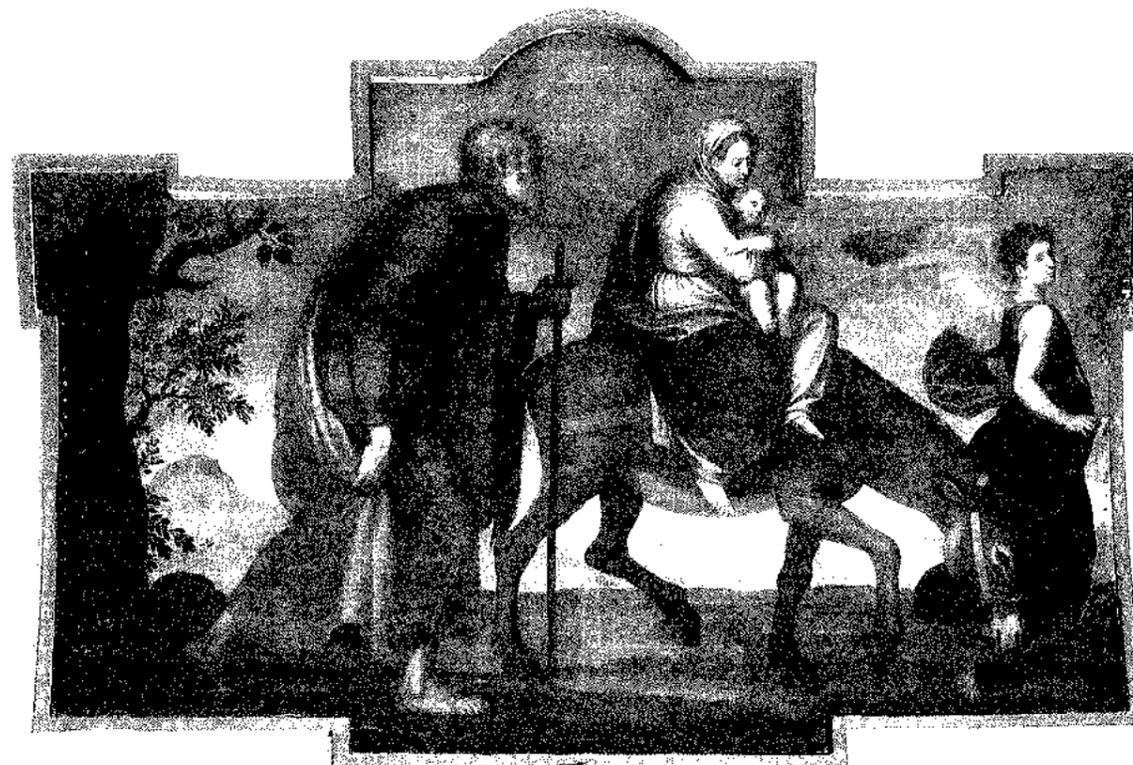


9. *Assunzione*. Reggio Emilia, Duomo, Cappella Toschi

A fronte:

10. *Fuga in Egitto*. Reggio Emilia, Duomo, Cappella Toschi

11. Pietro Sorri, *Adorazione dei pastori* (o *Natività di Cristo*). Reggio Emilia, Duomo, Cappella Toschi



toritratto del pittore, sui cinquant'anni, dallo sguardo rivolto allo spettatore. Un omaggio o un'emulazione se vogliamo un po' goffi e incerti che mostrano come non fosse sufficiente imitare una maniera nuova, un taglio compositivo o un modello per far parlare di «realità». Un altro piccolo saggio del suo interesse per il Merisi Passignano lo dava in quegli anni nell'affresco con il *Combattimento di Rinaldo e Armida* dipinto nel 1613-1614 per Scipione Borghese nel Casino dell'Aurora accanto al «divino Guido» (fig. 5).¹² Quei corpi stesi drammaticamente a terra sono debitori, come scrive la Nissman, del San Paolo colpito dalla luce divina nella *Conversione di Santa Maria del Popolo*.¹³ Non possiamo poi dimenticare che tra il 1604 e il 1606 Domenico Cresti aveva partecipato con Cigoli e Caravaggio a quel fantomatico concorso per un *Ecce Homo* indetto da Monsignor Massimi.¹⁴ Le fonti riferiscono inoltre di rapporti diretti, seppure non certo amichevoli, tra il Passignano e il pittore lombardo: Baldinucci narra che il Merisi, trovandosi in San Pietro di fronte alla già citata *Crocifissione* del Cresti, sfoderasse la spada e facesse «un solennissimo sdrucio» sulla tenda che lo ricopriva e, come se non bastasse, dopo aver osservato attentamente l'opera ne dicesse «tutto quel male che seppe uscir dall'organo d'un suo pari». E se il biografo-partigiano fu senza alcun dubbio esagerato, è certo comunque che di fronte alla *Crocifissione di San Pietro* strettamente osservante della rigida regola della maniera toscano-romana, l'autore della *Vocazione di San Matteo* non poteva che ridersela apertamente.¹⁵ Secondo il racconto del Baldinucci il Passignano, a suo dire, superiore a queste piccolezze, non se la prese, ma forse noi ora possiamo aggiungere che si guardò intorno e cercò di aggiornare il suo linguaggio. È vero comunque che le opere successive, soprattutto quelle degli anni romani, risentirono della diversa committenza e soprattutto del nuovo corso della pittura aperto a Roma dai pittori bolognesi e dal Merisi.

Negli stessi anni in cui iniziava la decorazione della Cappella Barberini in Sant'Andrea della Valle (figg. 6-7),¹⁶ tra il 1604 e il 1606, il Passignano partecipava insieme al suo allievo e genero, il senese Pietro Sorri (1556-1622), alla decorazione della cappella del cardinal Domenico Toschi nel Duomo di Reggio Emilia.¹⁷ I documenti relativi alla commissione sono stati recentemente pubblicati da Ezio Monducci ma con una piccola inesattezza riguardo all'attribuzione di una delle tele al Cresti.¹⁸ Grazie a Massimo Pironcini che mi ha gentilmente procurato il materiale fotografico ho potuto riesaminare il problema. Ne parlo qui perché questa commissione è in qualche modo legata

all'ambiente romano. Il cardinale Domenico Toschi, insigne giurista reggiano, si servì infatti per la decorazione della cappella di famiglia di artisti romani, se non di nascita, almeno di adozione: l'architetto romano Girolamo Rainaldi ne fu l'ideatore, il milanese Ambrogio Bonvicino, attivo lungamente per la città pontificia, fu lo scultore, mentre per lo più operanti a Roma erano i pittori, il Cavalier d'Arpino, Cristoforo Roncalli e il Cresti, qui accompagnato dal Sorri. Se è ormai chiara la parte giocata dal Cesari e dal Pomarancio, meno definito è stato finora il ruolo sostenuto dai due «parenti» toscani. Il Cresti eseguì infatti l'*Annunciazione* (fig. 8), posta sopra la bella pala del D'Arpino, la *Fuga in Egitto* (fig. 10) sotto la volta a destra e l'*Assunzione* sulla parete destra (fig. 9), mentre è di mano del Sorri l'*Adorazione dei pastori* (fig. 11) sotto la volta a sinistra. La presenza del pittore senese, ignorata dai documenti, è stata resa nota dal manoscritto scicentesco della Biblioteca Comunale di Siena che elenca puntualmente i lavori eseguiti dal genere del Cresti dal 1593 al 1610. Grazie alla pubblicazione del manoscritto da parte di Laura Martini veniamo a sapere che nel 1605 il Sorri «a Reggio di Lombardia mandò due quadri uno del Passignano, l'altro suo al Signor Cardinale Tosco di prezzo di scudi 50 l'uno».¹⁹ La Martini stessa riferisce tale notizia alla *Nascita di Gesù* che crede già attribuita al Pomarancio; si tratta invece di due scene distinte, raffiguranti il tema della nascita: la *Natività della Vergine* sulla parete sinistra di fronte all'*Assunzione* del Passignano spetta al Roncalli, mentre quella di Gesù (o *Adorazione dei pastori*) è appunto del Sorri.²⁰

A conclusione di queste poche righe relative al periodo romano del Cresti ritengo interessante pubblicare una nuova opera del pittore toscano, una *Madonna col Bambino che porge la corona a Santo Stefano* (fig. 12), esposta recentemente a una bella mostra antiquaria fiorentina.²¹ Il dipinto, di notevole interesse, è firmato dall'artista e, per i precisi riferimenti a una tipologia strettamente sartesca, sembrerebbe eseguito negli anni immediatamente precedenti il lungo e formativo soggiorno romano. Il pittore infatti, non del tutto esente da tangenze con la pittura veneziana di Alvise del Friso e di Palma il Giovane conosciuti nel periodo veneziano (1581-1588), non dimentica qui le sue radici fiorentine evidenti nel delicato e regolare ovale della Vergine incorniciato dal velo squadrato e nel «profilo perduto» del giovane martire di ascendenza appunto sartesca.²² Un esempio questo, e certamente significativo, della parlata toscana del Cresti precedentemente la *full immersion* nel caotico ma vivificante mondo romano all'aprirsi del nuovo secolo.



12. *Madonna col Bambino che porge la corona a Santo Stefano* (firmata sul sasso «Opus Dominici Passignani»). Firenze, Giovanni Pratesi

6 Entrando per la prima volta, una decina di anni fa, insieme a Giuliano Briganti, nella chiesa di Santa Maria di Impruneta rimasi particolarmente colpita da una pala d'altare, la *Natività della Vergine*, dipinta dal Passignano nel 1602. Mi trovavo nella condizione di incertezza, comune ai più, nella scelta dell'argomento della tesi di laurea. Nacque così la decisione di studiare l'attività del pittore toscano. Giuliano mi ha insegnato, a partire da quegli anni, un metodo tra i tanti possibili per affrontare l'esame dell'opera di un artista. Credo dunque giusto dedicare a lui queste brevi note sul Cresti, il primo passo per me nello studio della storia dell'arte.

1 Evidentemente la mia scelta dell'argomento della tesi di laurea non era stata originale. Nel 1980, mentre mi stavo laureando, giungeva infatti in Italia la tesi di PhD presso la Columbia University di New York (1979) di Joan Nissman relativa al Passignano. Da quel momento la bibliografia concernente l'artista si è piuttosto allungata soprattutto in occasione delle ultime frequenti esposizioni dedicate al Seicento fiorentino. Ritengo dunque inutile elencare qui tutte le pubblicazioni relative al pittore, citerò soltanto quelle più esaustive riguardanti il periodo romano del quale qui mi occupo. Non citerò poi, per brevità, tutta la bibliografia anteriore allo studio della Nissman e contenuta nel suo volume, molto utile ma purtroppo illustrato in Italia solo attraverso illeggibili fotocopie.

J.L. Nissman, *Domenico Cresti (Il Passignano) 1559-1638. A Tuscan Painter in Florence and Rome*, diss. Columbia University, New York, ed. Ann Arbor (Michigan) 1979; Idem, in *Disegni dei Toscani a Roma (1580-1620)*, catalogo della mostra, Firenze 1979, pp. 83-108; *Quadri romani tra '500 e '600. Opere restaurate e da restaurare*, catalogo della mostra, a cura di C. Strinati, Roma 1979; L. Laureati, *Domenico Cresti detto il Passignano*, tesi di laurea presso l'Università La Sapienza, Roma 1980; AA. VV., *Villa e Paese. Dimore nobili del Tuscolo e Marino*, catalogo della mostra, scheda a cura di A. Negro, Roma 1980; AA. VV., *Il Primato del Disegno*, catalogo della mostra, Firenze 1980; C. Monbeig Goguel-F. Viatte, *Dessins baroques florentins du Musée du Louvre*, catalogo della mostra, Paris 1981; *Un'antologia di restauri: 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, catalogo della mostra, Roma 1982; G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983; L. Martini, in *Itinerario di Pietro Sorri (1556-1622)*, Genova 1983; *Roma 1300-1875. L'arte degli Anni Santi*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1984; L. Laureati, in *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, catalogo della mostra, Bologna 1985; *L'arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio*, catalogo della mostra, Modena 1986, scheda a cura di M.G. Trenti Antonelli; J.L. Nissman, in *Il Seicento fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze 1986; L. Laureati, in *Pitture fiorentine del Seicento*, catalogo della mostra, Firenze presso Giovanni Pratesi antiquario, Firenze 1987; G. De Marchi, *Mostre di quadri di San Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987, ad indicem; *Seicento. Le Siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra, Paris 1988; A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII^e siècle*, Paris 1988.

2 Per Pintera vicenda della commissione Clementina v. M.L. Chappel, W. Chandler Kirwin, *A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clemente VIII*, in *Storia dell'Arte*, 1974, 21, pp. 120-170; J.L. Nissman, *Domenico Cresti...*, cit., pp. 119-133 e 298-301, n. 52; Idem, *Disegni dei Toscani...*, cit., pp. 91-93, n. 56, e 137-140, n. 89. Tramiti per la commissione della pala per San

Pietro erano stati il cardinal Pompeo Arrigoni e monsignor Paolucci. Il primo rappresenterà più tardi una parte importante nella vita del Cresti: alla morte del Cigoli (1613) infatti il Passignano proseguiva la decorazione della villa dell'illustre monsignore (ora Villa Mui) a Frascati. Non è stata ancora del tutto chiarita la parte spettante al Cresti. Concorde con Angela Negro (in *Villa e Paese...*, cit., pp. 181-189) che riferisce al pittore i seguenti affreschi: *Tobia che restituisce la vista al padre*, il *Sogno di Giacobbe*, la *Creazione di Eva* e i due ovali marcatamente domenichianiani con l'*Immortalità* e l'*Eternità*; mentre non sembra eseguito dal medesimo artista il *Sacrificio di Isacco* restituito al Ciampelli secondo una proposta attribuitiva dell'Andrews sulla base del ritrovamento di un disegno preparatorio a lui riferito, a Edimburgo (K. Andrews, *National Gallery of Scotland, catalogue of Italian Drawings*, Cambridge 1968, I, pp. 39-40, n. D156). Più ardua mi sembra l'attribuzione al Passignano del *Mosè sul Monte Sinai* che in effetti, come notava già la Negro, nella parte centrale appare decisamente cortonesco. La decorazione fu infatti terminata, almeno per quanto riguarda questa fase dei lavori, dal giovanissimo Cortona che, come scrive Briganti, eseguì, appena giunto a Roma nel 1616, i tre affreschi con la *Caduta della Manna*, *Daniele nella fossa dei leoni* e il *Passaggio del Mar Rosso* (G. Briganti, *Pietro da Cortona*, Firenze 1982, pp. 153-155, n. 1, fig. 1, p. 344, figg. 290-291). La Nissman (*Domenico Cresti...*, cit., pp. 333-335, n. 72) attribuisce invece al Cresti la *Creazione di Eva*, il *Sogno di Giacobbe*, *Mosè sul Monte Sinai* e l'*Immortalità*.

3 Per l'incisione di Callot pubblicata anche da Chappel-Kirwin, *A Petrine Triumph...*, cit., fig. 19, cfr. in particolare J. Lieure, *Jacques Callot. Catalogue de l'oeuvre gravé*, Paris 1924-1927, I, n. 39. Foto dei tre frammenti conservati ora in un deposito sotto la Basilica: AFV n. 31-18, 19, 22 e Anderson 20556. La Nissman (*Domenico Cresti...*, cit., pp. 300-301, figg. 89-91) pubblica i tre disegni relativi alla pala, uno conservato in collezione privata inglese e due agli Uffizi; per questi due ultimi, v. anche Idem, *Disegni dei Toscani...*, cit., pp. 91-93, figg. 66-68.

4 In una lettera del 19 marzo 1624 indirizzata ai cardinali della Reverenda Fabbrica si parla della pala dipinta vent'anni prima e allora in corso di restauro per essere stata rovinata da troppi lavaggi: «la Crocifissione di San Pietro [...] era tutta guasta per le commisure delle lavagne et perché era stata lavata molte volte che avevano portato via i colori» (O. Pollak, *Die Peterskirche in Rom*, Wien 1931, p. 293, nn. 936-938). Guidubaldo Abbatini viene pagato il 28 maggio 1644 per avere restaurato tra gli altri anche il quadro di Passignano (ibid., p. 615, n. 2472). Nel Settecento la pala, insieme alle altre cinque della stessa commissione, fu rimossa.

5 J.L. Nissman, *Domenico Cresti...*, cit., pp. 196-199 e 357-358, n. 94, fig. 171.

6 Ibid., pp. 361-362, n. 96. La pala del Romanelli si trova fin dal Settecento a Santa Maria degli Angeli e al suo posto in San Pietro è una copia in mosaico. Non conosciamo invece la composizione dell'opera del Cresti. Fin dal maggio 1627 il pittore aveva presentato alla Congregazione dei cardinali un disegno di un dipinto per una cappella vicino al coro di San Pietro. Solo quattro giorni più tardi venne affidata al Cresti la decorazione della cappella dedicata alla Presentazione della Vergine. Alla fine dell'anno - terminata l'opera - viene deciso un pagamento totale al pittore di mille scudi. Nel marzo 1638 Giovan Francesco Romanelli riceveva pagamenti per un dipinto dello stesso soggetto che sostituisce quello del Cresti (O. Pollak, *op. cit.*, passim).

7 Olio su tela, cm 300x200. Grazie al professor Pietrangeli e al fotografo Giuseppe Schiavinotto posso oggi riprodurre questa tela. Non ho trovato infatti né presso il Gabinetto

Fotografico Nazionale né presso l'Archivio Fotografico del Vaticano alcuna fotografia del dipinto. Data la collocazione piuttosto elevata del quadro, la riproduzione fotografica presentava effettivamente numerose difficoltà.

8 3^a Mostra Nazionale dell'Antiquariato, Roma, Palazzo Braschi, 1966, p. 13, tav. cxxxvii: olio su tela, cm 98x136.

9 Come risulta dai documenti pubblicati dalla Aronberg Lavin (*Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, ad indicem), molti sono i dipinti eseguiti dal Passignano per i Barberini a partire dal 1603, primo anno della sua presenza documentata a Roma. Unica tra le opere finora rintracciate, la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre*, ora a Firenze nella collezione Corsini (fig. 3) (J.L. Nissman, *Disegni dei Toscani...*, cit., p. 108, e G. Cantelli, *Repertorio...*, cit., p. 52).

10 Nella collezione Borghese erano citati fin dal Seicento i seguenti dipinti: *San Girolamo nel deserto* (non più rintracciato), *La Vergine che bacia i piedi a Gesù* (non più rintracciato), *La Pietà* (ora in deposito a Castel Sant'Angelo; fig. 4), *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso terrestre* (non più rintracciato). Si trovano invece nella Galleria Borghese un'*Annunciazione* (fig. 7b) (P. Della Pergola, *La Galleria Borghese. I dipinti*, I, 1955, p. 43, n. 59, fig. 58, respinto dalla Nissman, *Domenico Cresti...*, cit., p. 366, ma, a mio avviso, autografo seppure di qualità non molto alta) e un *San Sebastiano* probabilmente di scuola (Della Pergola, pp. 42-43, n. 58, fig. 59, respinto dalla Nissman, p. 366). Vicino all'*Annunciazione* della Borghese è un altro dipinto dello stesso soggetto (fig. 7a) nella Cassa Depositi e Prestiti di Roma, respinto dalla Nissman (p. 366), ma a mio parere autografo per evidente confronto stilistico con l'*Annunciazione*, certamente migliore ma della stessa mano, della cappella Toschi nel Duomo di Reggio Emilia (fig. 8).

Per tornare brevemente alle opere eseguite da Passignano per i Borghese non possiamo non accennare ai lavori portati a termine per Paolo V Borghese a Santa Maria Maggiore: tra il 1608 e il 1610 l'artista eseguiva la decorazione di diversi ambienti della Sacrestia Nuova con *Storie della Vergine*, mentre tra il 1611 e il 1612 otteneva la commissione anche per gli affreschi della Sacrestia della Cappella Paolina (Nissman, pp. 150-157 e 319-322 n. 63, pp. 157-161 e 324-326 n. 66; *La Basilica Romana di Santa Maria Maggiore*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1987, pp. 238-240 e 274-279).

11 Tra il 1614 e il 1616 Domenico Cresti e suo figlio Tommaso lavorano a Frascati nella villa del cardinal Pietro Aldobrandini; C. D'Onofrio, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Roma 1963, e J.L. Nissman, *Domenico Cresti...*, cit., pp. 172-175 e 337-338 n. 75.

Il cardinale possedeva inoltre un «San Pietro e San Paolo quando vanno al martirio di mano di Domenico Passignano» (inv. ...del cardinale Aldobrandini del 1603, in C. D'Onofrio, in *Palatino*, 1963, p. 209). Nel Museo di Nancy (inv.

29) si conserva un dipinto di Passignano di questo soggetto e un'altra versione è citata nella chiesa di Saint-Sulpice de Bailly (Brejon de Lavergnée-Volle, *op. cit.*, p. 256).

12 J.L. Nissman, *Domenico Cresti...*, cit., pp. 161-164 e 331-332 n. 71; Idem, *Disegni dei Toscani...*, cit., pp. 106-108; L. Laureati, in *Torquato Tasso...*, cit., p. 230-232 n. 69.

13 J.L. Nissman, *Domenico Cresti...*, cit., p. 163.

14 Ibid., pp. 134-136 e 302-304 n. 55.

15 F. Balducci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua (1681-1728)*, ed. a cura di F. Ranalli, Firenze 1845-1847, ed. anastatica a cura di P. Barocchi, Firenze 1974-1975, III, p. 447.

16 J.L. Nissman, *Domenico Cresti...*, cit., pp. 136-149 e 304-312 n. 56.

17 La Nissman (pp. 176-177 e 314 n. 58) attribuisce dubitativamente al Cresti l'*Annunciazione* (fig. 8), l'*Adorazione dei pastori* (fig. 11) e la *Fuga in Egitto* (fig. 10).

18 E. Monducci (*Le pitture della cappella Toschi nel Duomo di Reggio Emilia. Notizie inedite*, in *In Memoria di Leone Tondelli*, Reggio Emilia 1980, pp. 339-355) pubblica i documenti di pagamento e le fotografie dei dipinti, ma attribuisce al Cresti anche l'*Adorazione dei pastori*. Tra i pittori citati nei pagamenti non è effettivamente ricordato Pietro Sorri.

19 L. Martini, *Itinerario...*, cit., p. 18.

20 Ibid., p. 22, n. 39.

21 L. Laureati, *Pitture fiorentine...*, cit., p. 20, n. 2: olio su tela, cm 98x74. Una *Madonna col Bambino* del Cresti nella Cattedrale di Besançon molto vicina a questa tela è stata recentemente pubblicata nel catalogo della mostra parigina *Seicento...*, cit., pp. 57-58, fig. 16. Non appartiene invece al pittore la *Circoncisione* della chiesa di Donnemarie-Dontilly resa nota nello stesso catalogo (fig. 12).

22 L'amore e il rispetto verso il grande maestro fiorentino porteranno il Passignano ormai vecchio, nel 1626, a intervenire, come scrive il Balducci (*op. cit.*, III, p. 442), nel restauro tuttora chiaramente visibile di una delle *Storie di San Filippo Benizzi* dipinte da Andrea del Sarto nel chiostro dell'Annunziata danneggiata durante i lavori eseguiti nella muratura.

Tra le opere citate come autografe del Passignano nell'utilissimo volume del Cantelli (*Repertorio della pittura fiorentina...*, cit., pp. 50-52), le seguenti non appartengono a mio avviso al pittore: Firenze, Sant'Agata, *Martirio di Sant'Andrea*; Parma, Pinacoteca, *Purgatorio* (L. Martini, *Itinerario...*, cit., fig. 35: Pietro Sorri); Poppi, San Fedele, *San Giovanni Evangelista, Santa Caterina*; Roma, San Giovanni dei Fiorentini, *San Vincenzo Ferrer*; Roma, Galleria Doria Pamphilj, *Nascita del Redentore*; Sansepolcro, Pinacoteca, *Crocifissione*. Non è viceversa citata tra le opere dell'artista la giovanile *Crocifissione* dipinta intorno al 1560 per San Marziale a Venezia.

Saraceni: tre dipinti, qualche dato

Da anni inseguivo un dipinto, ma l'incontro continuava a sfuggirmi. Sei copie antiche molto fedeli rinviavano con certezza a una composizione di Carlo Saraceni, ma l'originale sembrava non essere più rintracciabile. Delle copie, tre erano state segnalate nel mio catalogo del 1968,¹ due individuate più tardi da Pierre Rosenberg (1971, 1978),² un'ultima era apparsa a un'asta recente all'hôtel Drouot di Parigi, presentata dalla Galleria Ader Picard Tajan (1986)³ (fig. 3). Se pure non ricordata da fonti e inventari, quella composizione del Saraceni con *La Vergine, il Bambino, Sant'Anna, un angelo* aveva goduto di una certa fortuna, essendo stata replicata più volte su tela (si conoscono quattro versioni: Ajaccio, Museo Fesch; Cava dei Tirreni, Badia della Trinità; Roma, Galleria Pallavicini; Varsavia, Museo Naradowe) e su rame (due versioni: già Parigi, Galleria Ader Picard Tajan [fig. 3]; già Roma, collezione A. Briganti).⁴

Come in una favola a lieto fine, l'incontro si è poi realizzato, materializzandosi in un piccolo rame (cm 29,2 x 36,8), indiscutibilmente del Saraceni (fig. 2 e tav. a colori). Non intendo dire che si tratti del solo prototipo. È anzi probabile che il pittore avesse personalmente eseguito della medesima composizione anche una versione più grande, su tela, come spesso gli accadeva di fare e come farebbero supporre le derivazioni su tela, di più grande formato, della Galleria Pallavicini e del Museo di Varsavia.

Nei confronti del rame dell'asta Drouot, il nuovo dipinto ha una larghezza maggiore di quasi due centimetri, così da reintegrare la composizione a sinistra, nei dettagli dell'ala e del manto dell'angelo. Sulla destra, è diverso il modo di raffigurare le pieghe della veste nello scollo di Sant'Anna e il bastone che lei stringe in mano. Ma non sono queste le differenze essenziali, perché il vero discriminante resta naturalmente la qualità che nel Saraceni vuole dire luminosità, trasparenza e grande morbidezza pittorica. Le copie, al confronto, ridisegnano una composizione indurita, dalla grafia meticolosa e insistente. Questo è evidente non solo nelle copie decisamente scadenti, ma anche in quelle di migliore livello (Varsavia, Museo Naradowe; Parigi, Galleria Ader Picard Tajan). Il confronto fra la versione

dell'asta parigina e l'originale ora ritrovato (entrambi dipinti su rame e di formato quasi identico; figg. 3, 2) consente di verificare come il copista tradisca ogni volta i passaggi più sfumati e pittorici, disegnando a uno a uno i capelli del bimbo o i riccioli scuri dell'angelo e marcando duramente le ombre. Mentre inattuabile è per lui l'intonazione misteriosa, notturna delle piume dell'ala, trascritte con molta pedanteria.

Quanto alla datazione, il nuovo dipinto cade all'inizio del secondo decennio del Seicento, anche se alcuni elementi spingono a ritrovare corrispondenze precise nelle opere precedenti: il volto dell'angelo così ragazzino ricorda i visi dei chierichetti-cantori del *Riposo in Egitto* (Frascati, Eremito dei Camaldolesi, chiesa di San Romualdo), sul quale è la data 1606; mentre la tipologia di Sant'Anna è ancora quella della vecchia che prega, al centro, nel *Diluvio universale*.⁵

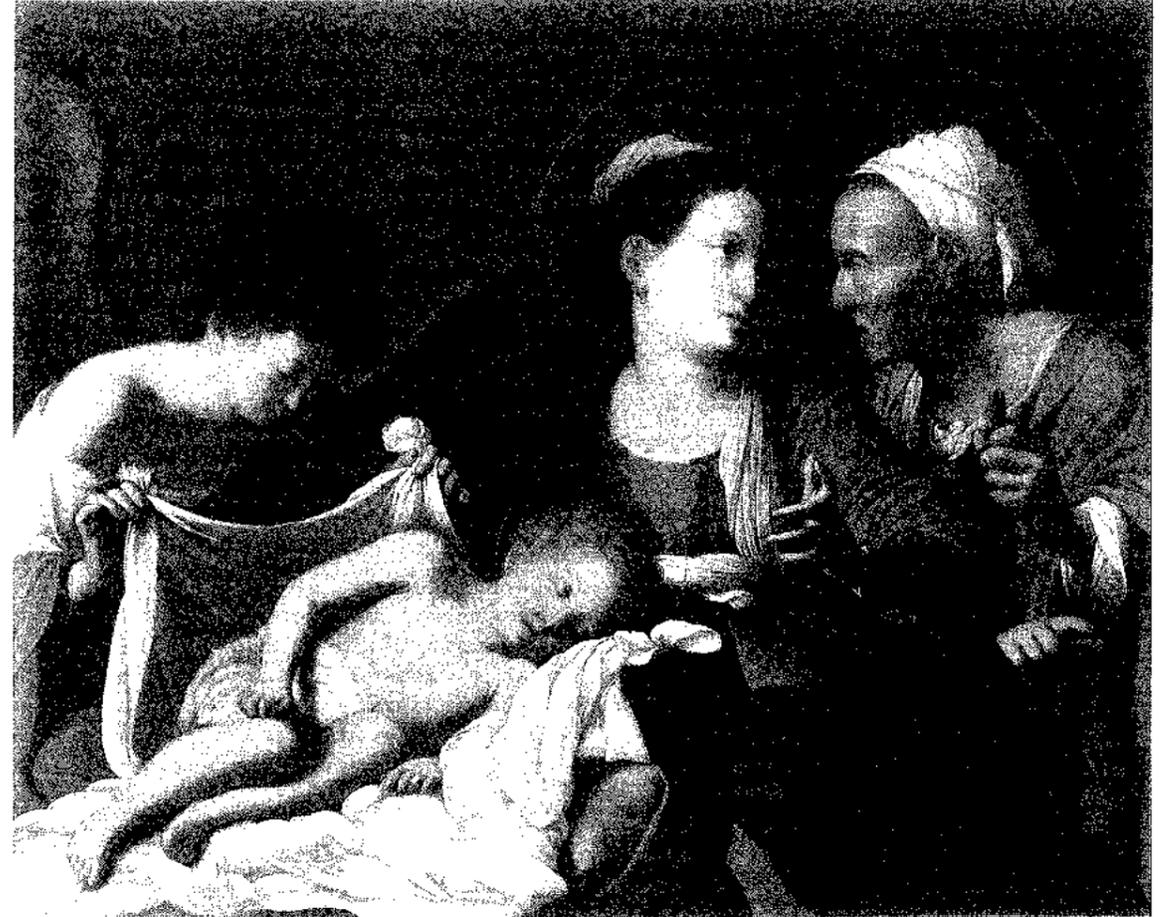
Secondo una prassi caravaggesca, anche il Saraceni infatti amava con fedeltà i suoi modelli, che per lui posarono a più riprese. Così Sant'Anna (di profilo, apprensiva, in mano ha lo stesso bastone) ritorna in un altro «ritratto di famiglia» noto per ora attraverso una copia (*La Vergine, il Bambino, Sant'Anna*, Teramo, Museo Civico, inv. n. 106; fig. 4). Ma al di là della persistenza delle tipologie, la composizione risulta più sapiente, più svolta (fig. 2). Le figure, non più giustapposte come ancora accadeva nel *Diluvio universale*, si legano secondo ritmi e cadenze che sono quelli della tela eseguita per la chiesa romana di San Simeone; la quale appartiene appunto al secondo decennio (*La Vergine, il Bambino, Sant'Anna*, oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma; fig. 5). Anche il colloquio fra le due donne ha uguali sfumature, e tenerezze.

A reintegrare invece gli anni più giovanili del Saraceni, prima che egli optasse per la grande dimensione della pala d'altare, un altro dipinto dà la misura della vocazione elegiaca, assai più che drammatica, del primo tempo di questo pittore.

Si tratta di una *Santa Bibiana* (Bologna, collezione privata; fig. 1),⁶ la scritta in oro, come l'aureola, a indicare per nome la giovane martire. Poiché il dipinto non risulta tagliato, non può



1. C. Saraceni, *Santa Bibiana*. Bologna, collezione privata



2. C. Saraceni, *La Vergine, il Bambino, Santi Anna, un angelo*. New York, collezione privata



3. C. Saraceni (copia da), *La Vergine, il Bambino, Sant'Anna, un angelo*. Già Parigi, Galleria Ader Picard Tajan
4. C. Saraceni (copia da), *La Vergine, il Bambino, Sant'Anna*. Teramo, Museo Civico
5. C. Saraceni, *La Vergine, il Bambino, Sant'Anna*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica



6. C. Saraceni, *Maddalena*. Roma, collezione Lemme

essere inteso come un frammento. Va dunque immaginato entro una serie omogenea di piccole tefele con vergini e martiri dove il motivo ricorrente della palma non si accompagna ad attributi specifici. È infatti soltanto la scritta *naïve* a consentire l'identificazione, priva com'è, l'iconografia della santa, degli strumenti della flagellazione (la colonna, le verghe) che erano i simboli del martirio crudele.

Da quell'epilogo sanguinoso, il timbro sentimentale del Saraceni ha preso però le distanze. La sua è una vena dolcemente elegiaca cui danno risalto le scelte cromatiche, terse, vibranti, quasi puriste: le righe blu sull'avorio del velo, strizzato a formare il turbante, sono invenzioni di grande futuro, amate ancora nell'Ottocento di Ingres. La datazione è dentro il primo decennio del secolo: lo prova l'analogia fra la *silhouette* della santa e quella di Rachele nel piccolo rame che apparteneva un tempo a Benedict Nicolson (*L'incontro fra Giacobbe e Labano*, Londra, National Gallery).⁷ Dove il volto, e più ancora l'attitudine, il gesto, risultano quasi sovrapponibili.

Per ritornare allo spunto iniziale, e dunque alle modalità di lavoro del Saraceni, un altro episodio incantevole consente di vederlo alla prova, di fronte alla stessa composizione, sul diverso supporto (e di conseguenza sul diverso formato) della tela e del rame. Questa *Maddalena* infatti (Roma, collezione Lemme, cm 23 x 18; fig. 6) è variante su rame, in scala ridotta, della ben nota composizione eseguita su tela (Venezia, Gallerie dell'Accademia).⁸ Entrambi gli originali risalgono all'ultima attività del pittore, approdato a Venezia nel 1619 (vi morirà il 13 giugno 1620): lo confermano ragioni stilistiche e documentarie. Le forme morbide e dilatate che

caratterizzano la maturità del pittore rivelano qui un'intonazione così giorgionesca, nel doppio registro sentimentale e cromatico, che solo il ritorno sulla Laguna poteva avere tanto felicemente esaltato. La fluidità del colore infatti consente straordinarie graduazioni e penombre nel bruno dei capelli di Maddalena (una Maddalena bruna e adolescente come già si era vista nei quadri del Caravaggio) e nel verde delle foglie trasparenti alla luce. Un risultato bellissimo «che in Padova, et in Vicenza da più pittori, et ad istanza di diversi Signori è stato copiato», come ricordava Girolamo Gualdo.⁹ Al quale è giusto dar credito: egli era infatti, a Vicenza, collezionista dal gusto sicuro e aveva conosciuto personalmente il pittore quando «in Roma, l'anno 1617 [Carlo Saraceni] era coppiere del Em. Cardinale [Matteo Priuli].¹⁰ Un rapporto che sarebbe interessante approfondire. Perché l'identità del Saraceni, anche se ben delineata grazie a un catalogo che si è fatto negli anni ricco e documentato, pone ancor oggi molti interrogativi circa i rapporti che realmente intercorsero con gli artisti che con lui abitarono o con coloro che con lui ebbero scambi di cultura, di stile e addirittura di modelli reali.¹¹ Penso soprattutto alla difficoltà di definire il ruolo storico di artisti documentati presso di lui e attivi a lungo al suo fianco (Jean Le Clerc, Giovan Battista Parentucci da Camerino, il veronese Antonio Giarola, Pietro Paolo Condivi da Ripa Tranzona¹² [Riparansone, Marche]).

E alla difficoltà anche maggiore di sciogliere l'interrogativo sul «Pensionante del Saraceni», che documenti ancora inediti indicano all'opera sicuramente entro il secondo decennio del secolo precisandone la committenza. Ma senza rivelarne per ora l'origine, e tanto meno l'identità.

esposta presso la Galleria Manzoni di Milano (n. 6 del catalogo *33 opere del Seicento*, Milano 1967, a cura di G. Testori). Una terza, di migliore qualità (tela, cm 106 x 96), era sul mercato antiquario di Basilea (1979).

6 Tela, cm 35 x 26.

7 Rame, cm 28,2 x 35,2. Riprodotto alla fig. 62 della monografia citata sul Saraceni (1968).

8 Tela, cm 97 x 63, inv. n. 662. Riprodotto alla fig. 94 della monografia citata sul Saraceni (1968).

9 G. Gualdo, «Giardino di Ca' Gualdo» cioè *Raccolta di pittori, scultori, architetti esistenti nella Galleria Gualdo di Vicenza*, Venezia, Biblioteca Marciana, ms. it. iv, 127, fasc. III, c. 90b, 1650 c.

10 *Ibid.*

11 Il caso più appariscente è quello del vecchio con la barba, modello prediletto del «Pensionante del Saraceni». Lo stesso vecchio dal volto scavato e dall'espressione concentrata e intensa posò certamente anche per Jean Le Clerc, se a lui appartiene il *Cristo fra i dottori* della Galleria Capitolina di Roma. Nel 1617-1618 la stessa persona posò anche per Carlo Saraceni, quando questi dipinse la pala per la chiesa tedesca di Santa Maria dell'Anima (*San Bennone estrae dalla bocca del pesce le chiavi della città di Meissen*).

12 La presenza di queste persone, presso l'abitazione del Saraceni, è documentata dagli *Stati d'Anime* della parrocchia di Santa Maria del Popolo, dove il Saraceni compare ininterrottamente dal 1612 al 1619 (in realtà manca la conferma per il 1618, poiché il registro di quell'anno è mutilo). Nel 1620, alla c. 26r., si leggono le righe seguenti, sbarrate più tardi a penna, essendo il pittore passato a Venezia: «Nella casa Valli Petrelli / Sign. Carlo Saraceni Venetiano Pittore / Sig.ra Gratta di una Napolitana sua moglie / Angela Napolitana vedova / Giambattista Parentucci da Camerino / Francesco fratello di Gratta di anni 7». Di questi dati, quelli successivi al 1616 sono conosciuti da tempo (cfr. A. Ottani Cavina, *op. cit.*, pp. 81-82). Altri, per gli anni 1612, 1613, 1614, sono stati resi noti da Jacques Bousquet (*Valentin et ses compagnons. Réflexions sur les caravagesques français à partir des archives paroissiales romaines*, in *Gazette des Beaux-Arts*, ottobre 1978, p. 105). Per l'anno 1615 debbo alle ricerche della dottoressa R. Morselli queste righe relative al Saraceni che si leggono alla c. 5v. degli *Stati d'Anime* di Santa Maria del Popolo: «Signor Carlo Saraceni Vinitiano pittore di anni 37 / Pietro Paolo Rimanti per suo servitore di anni 20 / Giambattista di Camerino servitore di anni 18 / Prudentia Biga da Chiusi di anni 43».

1 A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Milano 1968, p. 136, n. 129, figg. 151, 152. Della *Vergine, il Bambino, Sant'Anna, un angelo* segnalavo allora le seguenti copie: la prima, su rame (collezione A. Briganti), era stata esposta a Roma nel 1945 (*Mostra di pittura barocca*, Studio d'Arte Palma, Roma 1945); la seconda è conservata nella Galleria Pallavicini di Roma (tela, cm 97,3 x 134,3; n. 450 del catalogo a cura di F. Zerri, fig. 152); la terza, al Museo Narodowe di Varsavia (tela, cm 92,5 x 127, inv. n. 158659).

2 P. Rosenberg, recensione a Anna Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, in *Revue de l'Art*, 1971, n. 3, p. 107. J.-P. Cuzin-P. Rosenberg, *Saraceni et la France*, in *La Revue du Louvre*, 1978, n. 3, p. 192, fig. 14. Nei due interventi, Rosenberg aggiungeva la versione su tela di Cava dei Tirreni (Badia della Trinità) e quella del Museo Fesch ad Ajaccio (tela, cm 28 x 35, inv. n. 852.1.921).

3 *Tableaux Anciens*, Galerie Ader Picard Tajan, Nouveau Drouot, Paris, 5 marzo 1986, n. 177 del catalogo di vendita. Il rame misura cm 30 x 36,5. Mentre questo scritto andava

in stampa, lo stesso rame è comparso a un'asta di Sotheby's (*Old Master Paintings*, Londra, 5 luglio 1989, n. 11). Ma se nel catalogo di vendita del 1986 a Parigi il rame era presentato come «Saraceni (Carlo, attribué à)», nel catalogo Sotheby's esso è riferito a Saraceni *tout court*. È sulla base dell'esame diretto del dipinto che non condivido tale riferimento. Ancora una copia dello stesso dipinto è stata pubblicata da A. Moir (*Caravaggio and His Copyists*, New York 1976, p. 28). Non se ne conosce l'ubicazione; potrebbe essere la stessa versione segnalata un tempo nella collezione Briganti.

4 Si veda alle note precedenti.

5 Anche di questo dipinto rimangono solo fedelissime copie, nonostante che il Longhi, nel lontano 1922, avesse considerato autografa la versione di Pommerfelden (n. 236 del catalogo della Galleria Schönborn, Castello di Pommerfelden). Cfr. *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommerfelden*, ristampato in *Scritti giovanili*, Firenze 1961, p. 482. Una seconda copia (tela, cm 118 x 93) è stata



Carlo Saraceni, *La Vergine, il Bambino, Sant'Anna, un angelo*
New York, collezione privata

Un nouveau La Tour

L'APPARITION d'un nouveau tableau de Georges de La Tour (1593-1652) n'est pas fréquente. Si la biographie de l'artiste, depuis la mémorable exposition monographique de l'Orangerie de 1972, s'enrichit chaque année de précisions biographiques parfois d'une grande importance,¹ si les documents concernant les tableaux de La Tour conservés au XVII^e siècle dans des collections particulières parisiennes se multiplient,² les tableaux originaux de l'artiste aujourd'hui connus sont toujours aussi peu nombreux: guère plus d'une quarantaine. En fait, depuis 1972, depuis la monographie de Jacques Thuillier (première éd. 1973), celles de Benedict Nicolson et Christopher Wright (1974) et la nôtre (1973, en collaboration avec François Macé de Lépinay), un seul tableau majeur a fait surface, les *Mangeurs de pois*, publié en son temps par Ferdinando Bologna (1975) et Erich Schleier (1976) et acquis par le musée de Berlin-Dahlem. C'est dire l'importance du *Joueur de vielle aveugle* reproduit ici pour la première fois (figg. 7-10 et pl. en couleurs).

On le sait, le thème a séduit La Tour. Il l'a traité à plusieurs reprises. La version la plus célèbre, fort différente de l'œuvre que nous publions ici, est conservée au musée de Nantes (fig. 1). Attribuée à l'école espagnole, à Murillo, à Zurbarán, à Mayno, à Velázquez, à Rizzi...,³ admirée par Mérimée, par Stendhal, elle fut rendue à La Tour par Hermann Voss en 1931. Le tableau de Bergues (figg. 2 et 11), ruiné mais très vraisemblablement original, nous montre lui aussi la figure entière d'un *Vielleur* accompagné de son chien, debout et de face, et non assis et de trois quarts. Plus disputées et plus discutées, plus proches aussi de notre tableau sont les compositions de Remiremont (figg. 3 et 4) – dont il existe une copie ancienne au Musée Lorrain de Nancy – et de Bruxelles (fig. 6). Au vu de la photographie, le *Vielleur* de Bruxelles ne paraît qu'une médiocre copie. La radiographie (fig. 5) permet de renverser le jugement. Coupé sur la gauche, entièrement repeint – le musicien était sans doute à l'origine aveugle – le fragment de Bruxelles est la partie droite d'une composition plus ambitieuse, ce que viennent confirmer les mains du joueur de violon et l'archet qui se distin-

guent nettement sur la gauche de la composition. Seule une restauration attentive et prudente permettra de juger de la qualité de la toile de Bruxelles. Le tableau de Remiremont, que nous n'avons pas revu récemment, est lui aussi fort endommagé: certains morceaux sont fort beaux et permettent raisonnablement de croire à un original.

Aucun doute par contre n'est permis sur le statut du tableau que nous sommes heureux d'offrir à Giuliano Briganti (figg. 7-10). Nous l'avons vu à Londres en 1986 et nous savons qu'il fait aujourd'hui partie d'une grande collection japonaise.

Le joueur de vielle est assis; il tourne de sa main droite la manivelle de sa vielle et de la gauche appuie les touches du bel instrument. Parfaitement de profil, il est vêtu d'un large manteau à collette. En virtuose consommé, La Tour insiste sur les rides de la peau, un épiderme usé par le temps, sur le crâne dégarni, sur la barbe en broussaille, les cheveux gris dont les mèches en désordre couvrent l'oreille, sur les longs sourcils qui accentuent le vide de l'orbite. Il décrit chaque détail avec une précision et un détachement qui font contraste avec le pathétique de la scène. La bouche entrouverte du vieil aveugle est observée avec ce mélange de vérisme impitoyable et d'émotion, de naturalisme brutal et d'indifférence qui caractérise les premières productions de La Tour. Et qui évoque – qu'on nous pardonne ce rapprochement – le Picasso de la période bleue. Mais ici ce sont les roses et les saumons, les gris et les ocres, les bruns et les crèmes qui dominent. La lumière frappe le crâne, découpe le visage qui se détache sur les obliques arbitraires du fond, éclaire les mains luisantes comme gercées du vieillard, accroche tel éclat de l'ongle, tel accent métallique de la roue, les clefs de la vielle. Elle fait ressortir le désordre des mèches, cisèle la collette blanche au liseré noir, les filaments de la barbe posés de la pointe du pinceau. Lumière du jour, lumière froide, étrange, irréaliste, abstraite.

On le sait, la chronologie de La Tour ne fait pas l'unanimité. Deux tableaux seulement sont datés de 1645 et de 1650. Mais l'on s'accorde aujourd'hui à placer les joueurs de vielle dans la première



1. Georges de La Tour, *Le vieillard à la mouche*. Nantes, Musée des Beaux-Arts
2. Georges de La Tour, *Le vieillard au chien*. Bergues, Musée



3. Georges de La Tour (?), *Le vieillard assis de profil*. Remiremont, Musée Charles-Friry
4. Georges de La Tour, *Le vieillard assis de profil* (détail). Remiremont, Musée Charles-Friry





5. Georges de La Tour (?), *Le vieillard à mi-corps* (radiographie). Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

A droite:

6. Georges de La Tour (?), *Le vieillard à mi-corps*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique



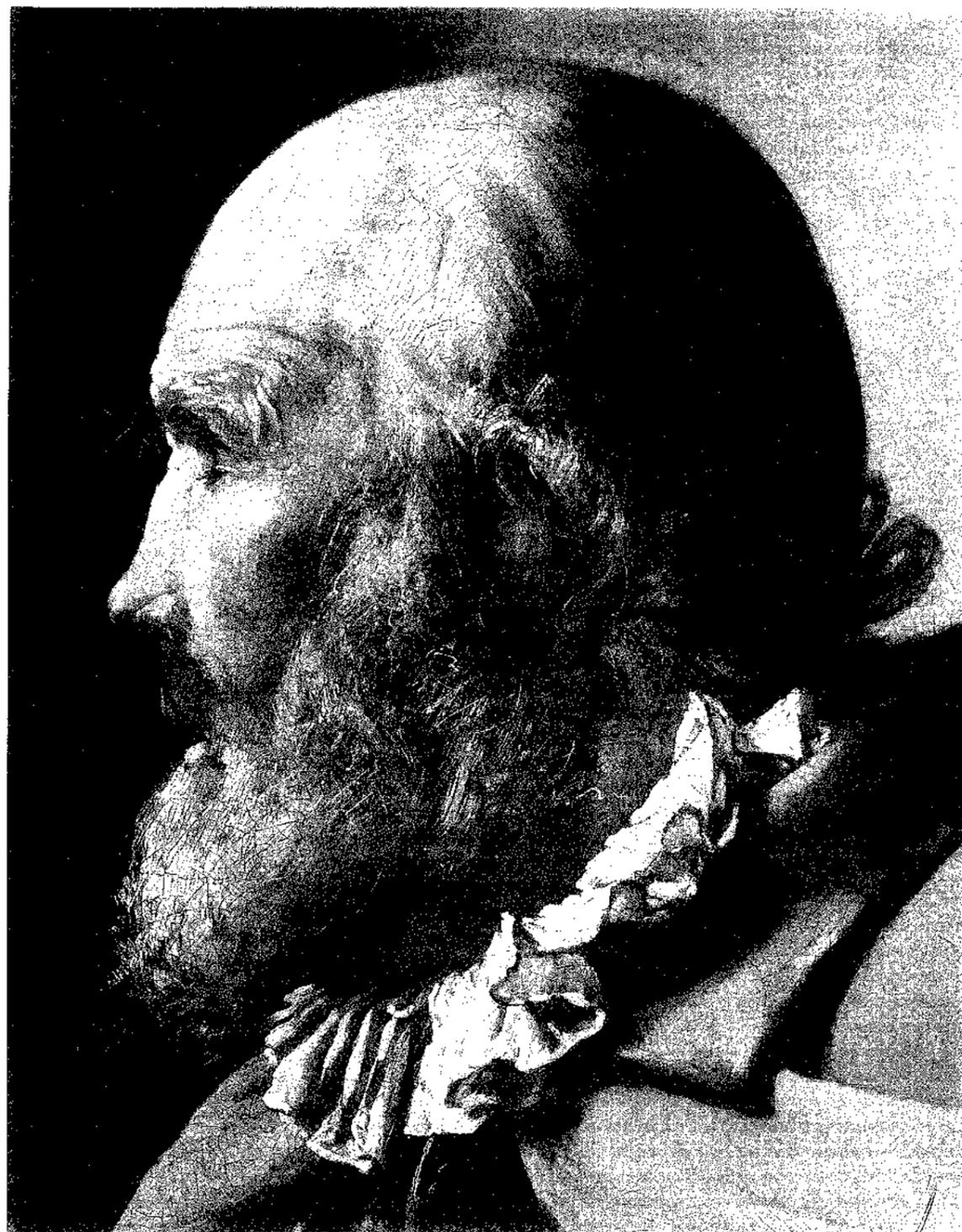


8. Georges de La Tour, *Le joueur de vielle aveugle* (détail). Japon, collection privée

9. Georges de La Tour, *Le joueur de vielle aveugle* (détail). Japon, collection privée

A gauche:

7. Georges de La Tour, *Le joueur de vielle aveugle*. Japon, collection privée



10. Georges de La Tour, *Le joueur de vielle aveugle* (détail). Japon, collection privée

A droite:

11. Georges de La Tour, *Le vieillard au chien* (détail). Bergues, Musée



période d'activité du peintre, entre 1620 et 1630. Le *Joueur de vielle aveugle* confirme cette hypothèse tant la technique de l'œuvre et son esprit sont voisins des *Apôtres* d'Albi et de la *Rixe de musiciens* du Musée Getty. Peut-on plus préciser la date? Nous ne le pensons pas. Comme nous ignorons l'ordre chronologique dans lequel les différents vieillards furent peints. Mais nous pouvons affirmer que le nouveau tableau est un des plus élaborés, un des plus parfaitement maîtrisés, un des plus audacieux. Il conclut la série plus qu'il ne l'ouvre.

Le *Joueur de vielle aveugle* mesure 84 cm de hauteur sur 61 cm de large. Était-ce son format primitif? Tout porte à en douter et le rapport du restaurateur du tableau, Robert Shepperd, confirme bien qu'il a été coupé dans une composition plus grande qui montrait très vraisemblablement l'entière figure du musicien. Mais nous ignorons les raisons et la date de la mutilation de la toile dont l'état de conservation est par ailleurs excellent.

1 Il ne nous a pas paru utile de multiplier les références bibliographiques. Pour celles-ci, on se reportera à la nouvelle édition mise à jour du *Georges de La Tour* de Jacques Thuillier, Paris, 1985. Citons, à titre d'exemple, deux récents articles qui apportent d'utiles compléments biographiques: Anne Reinbold, *Une disposition testamentaire inédite de Georges de La Tour*, dans *Le Pays lorrain*, 1985, n° 4, pp. 239-241, et Paulette Choné, *Georges de La Tour: à Lunéville (15 août 1641)*, *ibid.*, 1987, n° 1, pp. 32-33.
2 J. Thuillier (*op. cit.*, p. 99) en donne une première liste qu'on complètera utilement par les cinq tableaux de l'inventaire après décès de Jean-Baptiste de Bretagne (1650) publié par

Fréquents dans l'œuvre de La Tour, les *Joueurs de vielle* le sont dans l'art lorrain du XVII^e siècle. Depuis l'article d'Anthony Blunt paru en 1945,⁴ on sait l'importance du thème pour Bellange et pour Callot, pour nous limiter aux deux plus célèbres contemporains lorrains de La Tour. Pourquoi cette prédilection? Est-ce à Bellange que revient le mérite d'avoir mis le thème à la mode? Peut-on ne voir dans ces œuvres que de simples descriptions réalistes ou doit-on les lire comme autant de proverbes moralisateurs? Nous l'ignorons.

Il reste un chef d'œuvre sans équivalent dans la peinture européenne de la première moitié du XVII^e siècle. L'insistance à décrire chaque détail, le jeu du pinceau qui court sur la toile, une virtuosité clairement affichée ne doivent pas nous dissimuler l'essentiel: la cruauté du regard ne s'accompagne d'aucun mépris, d'aucune dérision. Déchu, isolé, le musicien aveugle a nom d'homme, que l'adversité ne saurait dégrader. Rarement la désolation aura été peinte avec autant de dignité.

Claude Mignot dans les *Archives de l'Art Français*, xxvi, 1984, pp. 71-87, et par le *Saint Jérôme* de l'inventaire après décès de Simon Cornu (1644) publié par Richard Beresford (*ibid.*, xxvii, 1985, pp. 107-134).
3 Citons, par pure pédanterie, un article consacré à ce tableau qui semble avoir échappé à ce jour aux dépouillements bibliographiques: Elias Tormo, *Le père Juan Ricci écrivain d'art et peintre de l'école de Madrid*, dans *Congrès d'histoire de l'art*, Paris 1921, compte rendu analytique, 1922, pp. 188-189.
4 Anthony Blunt, *The «Joueur de vielle» of Georges de La Tour*, dans *The Burlington Magazine*, cxxxvii, 1945, pp. 108-110.

Ludovica Trezzani

A come Assereto. Alcuni inediti del pittore genovese

A Giuliano
un frammento del sogno che a lungo abbiamo
coltivato insieme, nella speranza che non sia l'unico
a vedere la luce

INAUGURATI da Roberto Longhi nel 1926, gli studi sull'Assereto sono proseguiti fino a tempi recenti recando nuovi lumi, soprattutto grazie agli interventi del Castelnovi, circa la formazione del maestro genovese e i suoi rapporti con la cultura lombarda tra secondo e terzo decennio del secolo, e fornendo nuovi appigli per una cronologia dell'artista.

Perdute le opere di destinazione pubblica ricordate dal Soprani, tale cronologia si appoggia, come è noto, su due sole date certe: quella del 1626 iscritta sulla pala di Recco e quella frammentaria, ma probabilmente da sciogliere in «1636», del *San Francesco e angelo* presso la Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.¹ Le altre due opere databili con qualche certezza sono gli affreschi sulle navate minori dell'Annunziata del Vastato, probabilmente eseguiti intorno al 1630, dopo la morte di Giovan Battista Carlone e la partenza per Milano del fratello Giovanni, cui si deve l'insieme della decorazione,² e gli affreschi di Palazzo Ayrolo Negrone, portati a termine dall'Assereto alla morte di Raffaellino Bottalla, avvenuta nel 1644. Ben poca cosa, dunque, per un'attività svoltasi lungo tre decenni, dai probabili esordi intorno al 1618 all'anno della morte, che colse l'artista nel 1649.

Le numerose opere ascritte al catalogo dell'Assereto a seguito della magistrale apertura longhiana e in concomitanza col rinnovato interesse per la pittura genovese del Seicento vengono dunque a scalarsi, con relativa approssimazione, intorno a questi scarni punti di riferimento e, nonostante l'occasionale spostamento di questo o quel dipinto da parte di alcuni studiosi, secondo la traccia indicata dal Castelnovi.³ Non sembra dunque opportuno suggerire in maniera perentoria una precisa datazione dei dipinti che qui si presentano per la prima volta e che ci si limiterà ad accostare ad altre opere dell'Assereto.

Il periodo giovanile dell'artista, caratterizzato dalla «bizzarria de' moti e stravaganza delle attitu-

dini» cui fa cenno il Soprani, è ora meglio conosciuto grazie allo straordinario *Angelo custode* del Museo di Birmingham (fig. 1) reso noto dal Brigstocke:⁴ un dipinto databile ai primi anni '20 che, nelle forme ancora piegate alle sigle della Maniera e sostenute da incredibili riflessi marezzati, dà conto degli interessi «lombardi» del giovane Assereto, forse coltivati nel palazzo di Giovanni Carlo Doria, che nel 1614 faceva acquistare a Milano da Luciano Borzone dipinti per la sua raccolta e quattro anni dopo invitava a Genova Giulio Cesare Procaccini.

Di poco più tardo, ma situabile non oltre il '30 in relazione alla probabile data degli affreschi dell'Annunziata, è l'*Alessandro e Diogene* recentemente acquistato dal museo di Berlino e reso noto dalla Newcome;⁵ un'opera in cui le figure grifagne degli armigeri dalle ben lumeggiate corazze richiamano ancora il San Giorgio della pala di Recco, mentre il paggio in primo piano si inarca, esibendo i colori acerbi del costume a sbuffi, con la grazia manierosa dei personaggi che, sulla volta dell'Annunziata, assistono al miracolo di San Pietro.

Al periodo giovanile dell'artista appartiene anche la *Maddalena* della Galleria Nazionale di Trieste (fig. 2);⁶ la tela proviene dalla collezione Mentasti e fu resa nota nel 1953 da Giuliano Briganti insieme ad altre opere della stessa raccolta, in occasione di una piccola mostra sfuggita agli studiosi del pittore genovese.⁷ Una datazione piuttosto alta del dipinto è suggerita dal modulo quadrato, di ascendenza ansaldiana, in cui si iscrive il volto della santa in meditazione, sovrapponibile a quello della Vergine dell'*Incoronazione* di Taggia e a quello delle sante che in quel dipinto le fanno corona. Anche la capigliatura spartita in ciocche sottili e frazionata da insistenti lumeggiature rimanda all'opera giovanile dell'Assereto, benché in alcuni passaggi affiori l'impasto più fuso che caratterizzerà le opere mature dell'artista.

Di ben maggiore impegno e di qualità assai alta la tela del Museo di Marsiglia raffigurante Tobio che rende la vista al padre (fig. 3).⁸ Il tema non ha riscontro nelle opere note dell'Assereto né in quelle citate dalle fonti e ora smarrite, e anche per questo motivo si presenta di incerta collocazione cronolo-



2. Gioacchino Assereto,
Maddalena penitente. Trieste,
Galleria Nazionale d'Arte
Antica

3. Gioacchino Assereto,
*Tobiolo rende la vista al
padre*. Marsiglia, Musée des
Beaux-Arts

A fronte:

1. Gioacchino Assereto,
Angelo custode. Birmingham,
City Museum and Art Gallery





4. Gioacchino Assereto, *San Francesco con angelo musico*. Londra, collezione privata

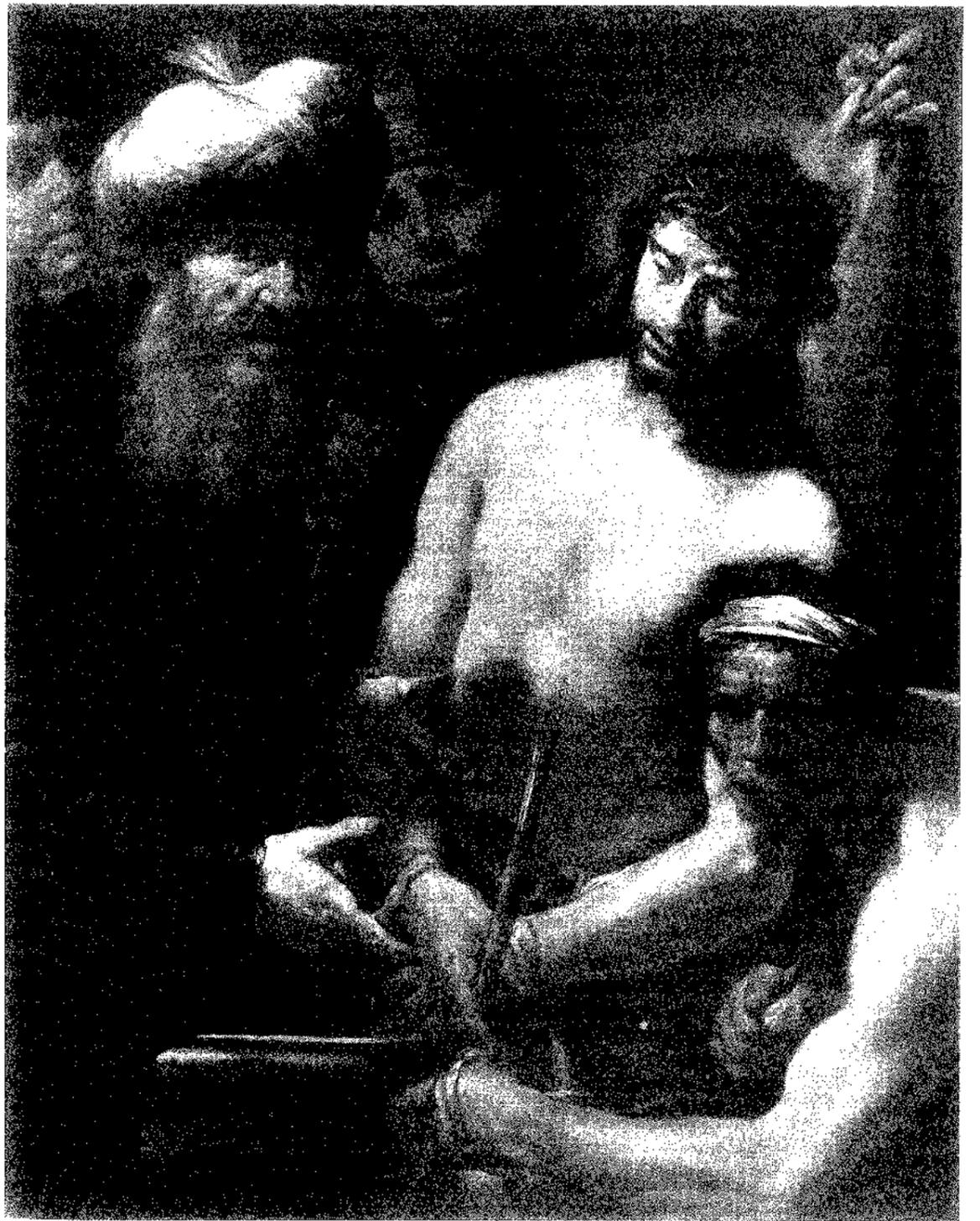


5. Gioacchino Assereto, *Adamo ed Eva piangono la morte di Abele*. Collezione privata

6. Gioacchino Assereto.
*Sant'Antonio da Padova con
Gesù Bambino e una santa
monaca.* Charlotte (North
Carolina), The Mint Museum
of Art



7. Orazio De Ferrari, *Ecce Homo.* Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia



8. Gioacchino Assereto, *Cristo deriso.* Londra, Heim Gallery

gica. Si può soltanto osservare, a questo proposito, come l'Assereto non abbia ancora adottato il formato a tre quarti di figura tipico delle composizioni di soggetto storico o biblico della maturità. L'accenno al paesaggio che si apre oltre la figura dell'angelo ricorda ancora opere giovanili dell'artista, quale la *Lapidazione di Santo Stefano* del Museo di Lucca, mentre la tensione drammatica affidata al concitato gioco di gesti e di sguardi annuncia invece la sua maturità.

Alla metà degli anni '30, in prossimità del *San Francesco* datato del '36 e del *Martirio di San Bartolomeo* dell'Accademia Ligustica, appartiene lo straordinario *San Francesco con angelo musicista* comparso sul mercato antiquario londinese (fig. 4).⁹ Benché la figura dell'angelo dalle ali iridate richiami opere relativamente giovanili dell'artista (si ritrova ad esempio nell'*Apparizione della Vergine a San Bernardo* a Genova presso le suore Bernardine), e la sottile tessitura luminosa del crocifisso e della manica destra del saio ricordino il giovanile entusiasmo per i «milanesi», il dipinto è caratterizzato dal pesante impasto cromatico che distingue le opere della prima maturità asseretiana e, soprattutto, da un impegno luministico che può in qualche modo definirsi caravaggesco. Se infatti l'Assereto predilige solitamente un'illuminazione frontale oppure proveniente dall'alto, tale da consentire ai suoi personaggi di emergere progressivamente dall'ombra, è piuttosto inconsueto l'uso di una fonte di luce in qualche modo interna al dipinto (in questo caso, il bagliore lunare che si intravede in alto a sinistra) e suscitante contrasti di lume così coerenti e accentuati da costituire, in qualche modo, la poetica del dipinto. Si osservi ad esempio la sottile cresta luminosa che profila il cappuccio del saio delimitando la macchia d'ombra in cui si ingolfa la testa del santo, vertice luminoso della composizione, o ancora la luce radente che ne sottolinea la mano piagata per poi effondersi, più distesa, sul teschio che, in primo piano, conclude la diagonale intorno a cui la composizione fa perno.

Ancora al quarto decennio appartiene il dipinto siglato apparso nel 1968 alla Finarte di Milano, raffigurante *Adamo ed Eva piangenti la morte di Abele* (fig. 5), accorato «secondo tempo» della tragedia che ha il suo culmine nell'*Uccisione di Abele* del Museo di Braunschweig.¹⁰ L'accostamento dei due dipinti, in cui compare sulla sinistra il medesimo altare, è solo parzialmente giustificato; le tele non nascono infatti come *pendants* perché di diversa misura e appartenenti, per giunta, a momenti diversi dall'Assereto. Il dipinto qui presentato si accosta infatti al *San Giovanni Battista* del Palazzo Reale di Genova, riferito dal Castelnovi al «perio-

do medio» dell'artista — intorno al 1630 —, mentre la tela di Braunschweig è invece più vicina al *Martirio di Palazzo Ayrolo*, di cui condivide il serrato impianto geometrico e la fitta tessitura cromatica. Il confronto tra le due opere consente tuttavia di osservare come l'Assereto modifichi la composizione del dipinto a seconda del suo formato: lo schema chiastico del più allungato dipinto di Braunschweig si scioglie, in questa tela quadrangolare, nel più disteso impianto a losanga che consente all'artista di far ruotare le membra dei personaggi, legate da linee sinuose oppure bruscamente interrotte, intorno alla mano di Eva emergente dall'ombra in gesto di compianto. Può essere interessante osservare come l'*Uccisione di Abele*, pur nella consapevolezza di motivi riconducibili all'ambito caravaggesco, tradisca in qualche modo il legame dell'artista genovese con i modelli figurativi della sua prima giovinezza: ha infatti un immediato precedente compositivo nella tela di uguale soggetto firmata da Giulio Cesare Procaccini e datata del 1623 (Torino, Accademia Albertina).¹¹

Non è lontano nel tempo il dipinto raffigurante *San Antonio da Padova, Gesù Bambino e una santa monaca* (Charlotte, The Mint Museum of Art), già segnalato negli studi asseretiani ma illustrato solo nel catalogo della vendita Relarte da cui proviene (fig. 6).¹² Il dipinto, in cui compaiono nuovamente le tipologie predilette dell'Assereto, costituisce uno dei rari esempi della sua produzione a carattere devozionale e di destinazione privata, e il suo soggetto non trova riscontro tra le opere perdute ricordate dalle fonti o da antichi inventari. Il suo carattere devoto e in qualche modo piegato alle istanze soprannaturali dell'incipiente Barocco è indubbiamente estraneo alla vena più autentica dell'Assereto, che si sforza tuttavia di conferire alla raffigurazione un tono dimesso e realistico.

Assai più alta la temperie espressiva del *Cristo deriso* comparso nel 1987 a una vendita di Christie's e attualmente a Londra presso Heim (fig. 8);¹³ un dipinto anch'esso situabile negli anni '30, accanto all'*Incoronazione di spine* di Palazzo Bianco. Si tratta indubbiamente di un'opera di grande rilievo nel percorso dell'Assereto, e non priva di conseguenze per la pittura genovese dal momento che, pur nella scelta di un linguaggio pittorico sostanzialmente antitetico a quello caravaggesco, essa denuncia con estrema chiarezza il legame con l'*Ecce Homo* del Merisi ora in Palazzo Rosso a Genova.

Tale legame si palesa nella figura dolente del Cristo, dalla testa lievemente inclinata, il busto offerto alla luce, i polsi incrociati e trattenuti da funi; nel personaggio che, alle sue spalle, si appresta a ri-

coprirlo col mantello, e ancora nel gesto con cui Pilato lo indica al popolo. È anzi interessante osservare come l'Assereto concentri ancora una volta l'attenzione dello spettatore sul gioco di mani straordinariamente espressivo in primo piano nella composizione. Non è possibile stabilire, e sarebbe vano avanzare supposizioni non suffragate da prove certe, in che modo l'artista genovese abbia avuto conoscenza del dipinto che, eseguito nel 1606 per monsignor Massimi, passò probabilmente subito dopo in Sicilia, e di cui non si ha notizia a Genova prima del 1921, anche se alcuni studiosi, constatando i suoi influssi sulla pittura genovese, hanno supposto che si trovasse in quella città fin dal XVII secolo. Né si può escludere, del resto, che la conoscenza dell'*Ecce Homo* del Caravaggio fosse piuttosto mediata da una sua copia antica, anche questa, verosimilmente, di provenienza meridionale.

È possibile tuttavia che uno dei canali di mediazione tra l'invenzione caravaggesca e i pittori genovesi fosse costituito dalla collezione di Marcantonio Doria, che nel 1610 aveva commissionato al Merisi il *Martirio di Sant'Orsola* spedito da Napoli a Genova nel maggio di quell'anno. Tale supposizione nasce dall'esame comparato degli inventari di Marcantonio Doria (1651) e del suo agente a Napoli Lanfranco Massa, il cui ruolo nella consegna e nella spedizione della *Sant'Orsola* è stato messo in luce dalle esemplari ricerche di Vincenzo Pacelli.¹⁴ Nell'inventario della sua raccolta (1630)¹⁵

compaiono infatti un certo numero di dipinti che, per il soggetto e l'autore cui sono riferiti, sembrano essere repliche o, più probabilmente, copie, di quelli che il Massa, da Napoli, acquistava per conto di Marcantonio Doria: tale, senza dubbio, la *Sant'Orsola* riferita al Caravaggio; tali, probabilmente, il *Cristo con la croce in collo* di Battistello e i quattro dipinti di Bernardino Azzolino. L'inventario di Marcantonio Doria elenca poi, in due esemplari, un *Ecce Homo* senza indicazione di autore, mentre in quello di Lanfranco Massa compare un dipinto di uguale soggetto riferito, chissà con quale fondamento, al Caravaggio stesso. Si tratta forse di una semplice coincidenza, ma non è impossibile pensare che, in entrambi i casi, si trattasse di una copia della composizione ora a Palazzo Rosso.¹⁶

È comunque nota la fortuna di questo tema presso i pittori genovesi attivi nel secondo quarto del secolo, forse ispirata anche dalla redazione del Van Dyck (e il riferimento è forse più pertinente sul piano linguistico), eseguita appunto a Genova nel 1625-1626 (Birmingham, Barber Institute of Fine Arts). Vorrei comunque sottolineare come il dipinto dell'Assereto si ponga quale immediato e specifico precedente dell'*Ecce Homo* di Orazio De Ferrari (Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia; fig. 7) databile intorno al 1639-1640.

Maggio 1988

1 F.R. Pesenti, *La Pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*, Genova 1986, pp. 371-372 e fig. 354.

2 Per la cronologia della decorazione dell'Annunziata del Vastato, non documentata da pagamenti, cfr. E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974, pp. 120-123 e 341, nota 113; alcuni studiosi datano invece gli affreschi dell'Assereto al 1639 circa in base a un'errata interpretazione del passo del Soprani (*Vite de' Pittori... genovesi*, Genova 1674, p. 170), che cita tale decorazione dopo aver ricordato il viaggio a Roma dell'Assereto nel 1639, ma senza implicare una sequenza cronologica tra i due eventi.

3 G.V. Castelnovi, *Intorno all'Assereto*, in *Emporium*, LXI, 1954, pp. 17-35; Idem, *Gioacchino Assereto*, in AA. VV., *La Pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1971, pp. 101-111 e 155-158; cfr. anche l'edizione aggiornata 1987, pp. 85-89 e 133-135.

4 Birmingham Museum and Art Gallery, n. 35/48; olio su tela, cm 228, 6 x 142,2. L'attribuzione all'Assereto è proposta nel catalogo del museo del 1960, p. 9, e riportata da C. Wright, *Old Master Paintings in England*, London 1976, p. 6. Il dipinto è stato pubblicato da H. Brigstocke, *G.C. Procaccini et D. Crespi: nouvelles découvertes*, in *Revue de l'Art*, 48, 1980, pp. 30-39, fig. 23.

5 M. Newcome, *An unknown early painting and some other works by Gioacchino Assereto*, in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1985, pp. 61-75.

6 Trieste, Galleria Nazionale d'Arte Antica; olio su tela, cm 65 x 75. Un dipinto raffigurante la Maddalena è citato da Castelnovi (*Gioacchino Assereto*, cit., p. 157); un altro, di dimensioni quasi uguali a quello in esame, si trova a New York, collezione Paul Ganz; fu esposto alla mostra *Genoese Painters Cambiano to Magnasco*, Finch College Museum of Art, catalogo a cura di R. Manning, New York 1964, n. 41, ma non vi è riprodotto. Dipinti di uguale soggetto, non identificati, sono citati nell'inventario di Nicolò Orero (1669) e in Palazzo Spinola alla Catena (*Descrizione della città di Genova* [1818], ed. a cura di E. e F. Poleggi, Genova 1969, p. 170).

7 *Catalogo della mostra di pittura italiana del Sei e del Settecento alla Galleria del Sole di Milano*, 19 dicembre 1953 - 15 gennaio 1954, n. 1.

8 Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. L 85.10; olio su tela, cm 147 x 203. Illustrato tra gli acquisti recenti del museo in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, xxxv, 1985, 5-6, p. 437 e fig. 10. Mentre questo testo era in bozza il dipinto è stato esposto alla mostra tenutasi a Marsiglia e poi a Napoli (*Escapes du Baroque*, Marsiglia ottobre 1988 - gennaio 1989; *Barocco Mediterraneo*, Napoli aprile - maggio 1989). Si veda la relativa scheda alle pp. 50-51 dell'edizione italiana del catalogo.

9 Olio su tela, cm 151 x 130. Altri dipinti di uguale soggetto ma di diversa composizione sono citati da Pesenti, *La Pittu-*

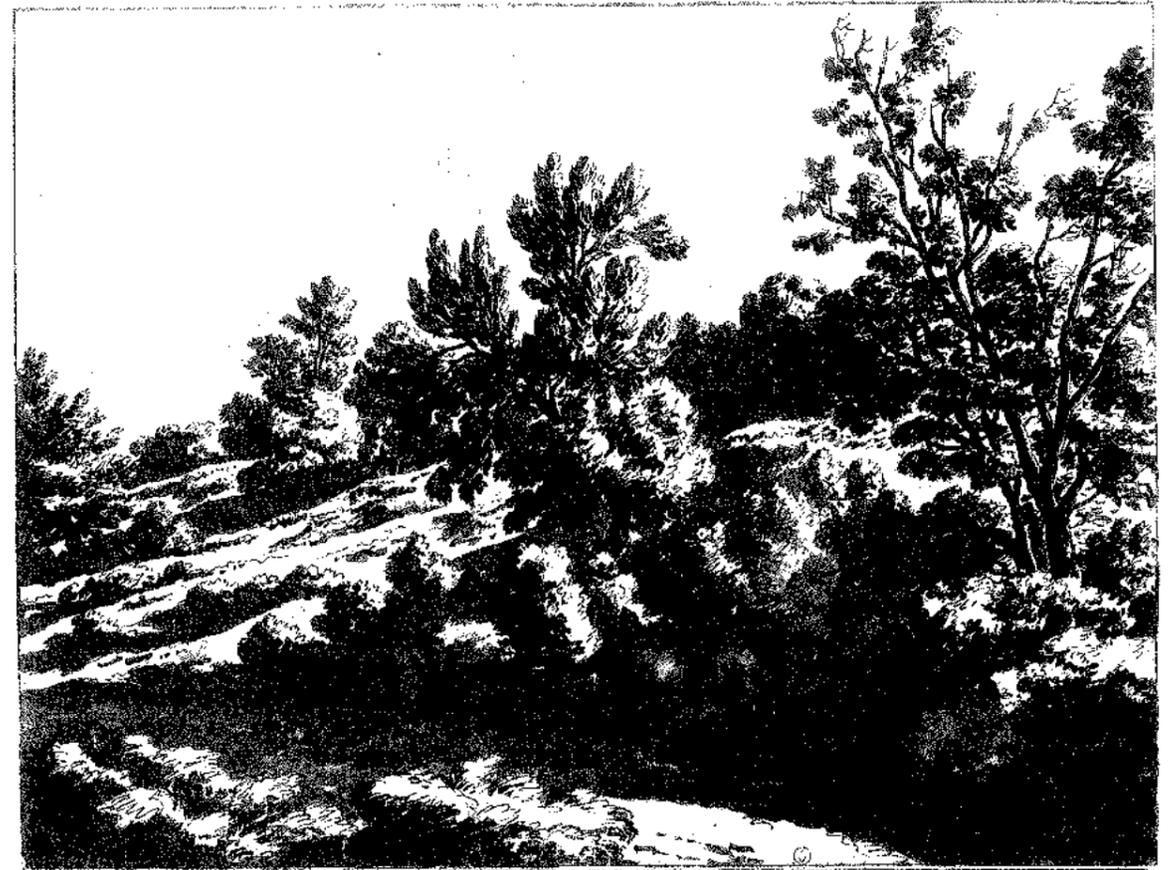
Due paesaggi dal vero: forse di Nicolas Poussin

- ra in Liguria...», cit., e da Castelnovi, *Gioacchino Assereto*, cit.; dipinti perduti raffiguranti il santo sono citati negli inventari di Nicolò Orero (1669) e di Giovan Bernardo Cevazo (1670).
- 10 Firenze, asta 42, Milano 1968, lotto 20 ill.; olio su tela, cm 143 x 133; siglato in basso a destra. Il dipinto è citato ma non illustrato da Castelnovi (*Gioacchino Assereto*, cit., p. 156) e da Pesenti (*La Pittura in Liguria...*, cit., p. 397, n. 23). Il soggetto non compare tra quelli delle opere perdute ricordate dalle fonti.
- 11 Cfr. H. Brigstocke, *G.C. Procaccini...*, cit., pp. 32-33, fig. 3; lo studioso ritiene che il dipinto del Procaccini sia stato eseguito a Torino.
- 12 Charlotte (North Carolina), The Mint Museum of Art, n. 66.29; olio su tela, cm 120 x 138. Illustrato nel catalogo *Relarte Maestri Italiani del Seicento e del Settecento*, Milano 25 ottobre - 15 novembre 1964, pp. 8-9, tav. 2. Il dipinto è citato da Castelnovi (*Gioacchino Assereto*, cit., p. 156) come già presso la Relarte; da B.B. Fredericksen-F. Zerl (*Census of Pre-Nineteenth Century Italian Paintings in North-American Public Collections*, Cambridge [Mass.] 1972, p. 13) presso il Mint Museum, senza indicazione di provenienza; di nuovo da Castelnovi (*Gioacchino Assereto*, ed. 1987, p. 135) nelle due ubicazioni, come se si trattasse di due opere distinte.
- 13 Olio su tela, cm 123 x 96; siglato «G.Ax.» sul pilastro a sinistra; già Christie's, Monaco 3 aprile 1987, n. 49. Due dipinti di uguale soggetto (Venezia, collezione privata; Voltaggio, Pinacoteca dei Cappuccini) sono citati dal Castelnovi (*Gioacchino Assereto*, cit., p. 157). Un *Cristo incoronato di spine* è citato dal Ratti (*Istruzione di quanto può vedersi... in Genova*, Genova 1780) in Palazzo Spinola di Strada Nuova.
- 14 V. Pacelli-F. Bologna, *Caravaggio 1610: la «Sant'Orsola confitta dal Tiranno» per Marcantonio Doria*, in *Prospettiva*, 23, 1980, pp. 24-45, e in particolare p. 44 per l'inventario.
- 15 A. Delfino, *Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600 e l'inventario dei beni lasciati da Lanfranco Masca...* in *Ricerche sul '600 napoletano*, iv, Milano 1985, pp. 89-97, e in particolare p. 95.
- 16 È da notare comunque che il Ratti (*Istruzione...*, cit., p. 121) ricorda nel palazzo del signor Pietro Gentile un «Cristo coronato di spine dai manigoldi, gran quadro del Caravaggio». Tale citazione, peraltro molto tarda, sembra attagliarsi piuttosto che all'*Ecce Homo* di Palazzo Rosso a una composizione del tipo dell'*Incoronazione di spine* già in collezione Cecconi (Prato, collezione Cassa di Risparmio), di cui Mina Gregori (in *The Burlington Magazine*, cxviii, 1986, pp. 670-680) suppone una provenienza genovese per averne visto una copia antica e di esecuzione genovese nella Certosa di Rivarolo.

L'OCCASIONE di riesaminare gran parte del materiale relativo agli anni giovanili di Nicolas Poussin nella mostra dedicata dal Kimbell Art Museum a questo argomento¹ - con la pubblicazione di quello che più che un catalogo è una vera monografia curata da K. Oberhuber² - dava la possibilità di ristudiare in stretta contiguità opere altrimenti sparse nelle sedi più diverse e comparabili solo a memoria. Tra queste, alcuni dei più bei disegni di paesaggio³ che sono certamente da mantenere nel catalogo del Poussin, nonostante i dubbi che in anni recenti ne hanno oscurata un po' la fama.⁴ Non vogliamo tuttavia ripercorrere tutta la vicenda critica di questi fogli specifici, cosa già fatta da Oberhuber nel catalogo: egli, quasi per la prima volta, ne ha proposto l'inserimento in ordine cronologico nella produzione dell'artista, senza estrapolarli da un contesto che ne chiarisce la genesi e ne offre le coordinate culturali. Nell'occasione del convegno che ha contrassegnato l'inaugurazione della mostra, abbiamo riproposto all'attenzione degli studiosi quattro disegni di paesaggio che ci sembrano direttamente connessi con l'attività di questo genere del Poussin: di essi, soprattutto due ci appaiono sempre di più proponibili quali opera del pittore e vogliamo qui illustrarli in omaggio a Giuliano Briganti, «decano» degli studi storico-artistici sul Seicento italiano, raggio nel quale ricade anche il Poussin.

Il primo disegno da prendere in esame è un foglio appartenente alle Gallerie dell'Accademia di Venezia discusso circa cinquant'anni fa da S. Ernst,⁵ che lo ha datato al 1635-1640 circa, e quindi da J. Shearman nel 1963⁶ che, rifiutandolo al Poussin, lo definiva «quite close to Poussin, but too weak to be by him»: noi non condividiamo quest'ultimo giudizio e riprendiamo in esame il foglio per discuterlo in rapporto alla produzione del pittore negli anni - quelli giovanili - in cui rivolgeva un'attenzione particolare alla realtà circostante, fabbricandosi un repertorio mentale di motivi che avrebbe poi seguito a utilizzare a memoria nel seguito della sua attività. Crediamo che lo Shearman sia stato indotto a rifiutare il disegno in base al fatto che sorte analoghe avevano subito alcuni dei più celebri

disegni dal vero, in seguito alle sue ricerche spostate sotto il nome del cognato del Poussin, Gaspard Dughet.⁷ Tuttavia nel disegno di Venezia lo studioso non riconosceva la mano di quest'ultimo, ma piuttosto di un «seguace [del Poussin] della sua [di Gaspard] generazione». Questa ammissione rinforza la nostra impressione che per questo disegno, tutt'altro che debole, si possa tornare al nome di Nicolas stesso. Il disegno rappresenta un gruppo di tronchi d'albero ai margini di un bosco, posti su un'altura in vista di una valletta chiusa da colline e monti all'orizzonte. La tecnica del disegno è caratterizzata dal solo uso della penna, senza aggiunta di acquerellatura: infatti quest'effetto potrebbe essere suggerito dallo scurimento e in parte dell'ossidazione dell'inchiostro là dove la penna ha insistito nel tratto per creare zone d'ombra. L'impostazione visuale dall'alto verso il vuoto di una valle che crea un profondo senso di spazio è tipica dei disegni dal vero del Poussin.⁸ In particolare questo foglio si avvicina al disegno ben noto - un vero capolavoro - della collezione Oppé⁹ caratterizzato da un motivo analogo di alberi il cui tronco e la cui chioma vengono tagliati dal margine superiore del foglio, quasi a sottolineare il valore plastico-architettonico dei tronchi: un tipo d'immagine che torna regolarmente nei disegni di questo periodo, anche in quelli come il foglio a Düsseldorf recentemente riconosciuti,¹⁰ dove la composizione si allarga orizzontalmente a rappresentare una radura in un bosco. Ci sembra che nonostante il *ductus* diverso impresso dalla tecnica diversa il disegno di Venezia risponda alla tipologia dei disegni più giovanili di paesaggio del Poussin, che ora Oberhuber data nel periodo iniziale del pittore a Roma.¹¹ Qui la penna gioca sugli stessi valori di resa luministica e spaziale del disegno Oppé - quello che a nostro avviso presenta i punti di contatto più stretti con quello di Venezia -, ma riesce anche a dare l'impressione della scabrosità della corteccia dei tronchi, della leggerezza delle foglie che vibrano nell'aria, del contrappasso spaziale nel divaricarsi e opporsi o corrispondersi delle forme vitali dei tronchi. Il senso atmosferico è restituito con altrettanta abilità: il graduarsi della luce sulle cose è raggiunto attraverso tratti paralleli o incrociati di penna, a



seconda dell'approfondirsi dell'ombra in una ricerca plastica e strutturale di straordinaria vitalità, mentre l'aprirsi luminoso della vallata nello sfondo è reso secondo una vibrante intuizione di luce meridiana raggiunta con l'uso, nel cielo e nei monti, di linee parallele più sottili che rendono più evidenti le zone di luce intensa raggiunta con il lasciare la carta bianca completamente scoperta. Questa tecnica non è eccezionale nel Poussin, anche se, a nostra conoscenza, è usata solo in questo caso di un paesaggio preso dal vero. La ritroviamo infatti in disegni per composizioni di figura, come ad esempio gli studi per il *Martirio di Sant'Erasmo* agli Uffizi e all'Ambrosiana.¹² Solo una stessa mano può aver concepito disegni di questo tipo, dove il tratto della penna sostituisce completamente le velature molto più pittoriche dell'acquerello. D'altra parte anche in disegni dove compare questa tecnica, ritroviamo accoppiata quella a penna, là dove la struttura dell'immagine richiede una forma particolarmente plastica (si vedano i disegni con *Acì e Galatea* e *Marte e Venere* a Chantilly).¹³ In conclusione, pensiamo che il disegno di Venezia debba essere riammesso nel novero dei disegni dal vero eseguiti da Nicolas Poussin nei primi anni del suo soggiorno romano.

Il secondo foglio, conservato nella Biblioteca Reale di Torino,¹⁴ non è stato finora studiato. Tradizionalmente attribuito a Gaspard Dughet, come tale è stato riprodotto da G.C. Sciolla nel suo catalogo dei disegni non italiani di quella collezione.¹⁵ È un disegno che rappresenta una proda ricca di vegetazione e di alberi che discende verso l'ansa di un fiume, sul quale si vede una barca con alcuni pescatori. Una forte luce proveniente da destra definisce in modo magistrale i passaggi luministici, le ombre e le penombre che si infittiscono nella zona dove lo scoscendimento si riflette nell'acqua del fiume. Le forme sono rapidamente definite con tratti nervosi di penna e dall'acquerello bruno che evoca le forme in controluce. Non conosciamo alcun disegno del Dughet che arrivi a questa forza evocativa della natura con un simile senso realistico: possiamo immaginare l'ora nella quale il disegno fu fatto, ed è facile riconoscere nel fiume un tratto del Tevere in aperta campagna. Nei disegni di Gaspard, anche in quelli più «poussiniani», non incontriamo mai la capacità strutturale di defini-

zione dei piani attraverso la luce che caratterizza questo foglio e che ritroviamo regolarmente nei disegni dal vero del Poussin. Lo stesso occhio infallibile nel definire i piani compositivi a seconda del graduarsi della luce e la stessa mano che coglie rapidamente il momento preciso di un'ora precisa del giorno hanno tracciato questo disegno e alcuni dei disegni più celebri di Nicolas, come i *Cinque alberi* (Louvre), l'*Ansa del Tevere* (Montpellier), lo *Studio di alberi* (Louvre):¹⁶ soprattutto questi due ultimi presentano affinità col disegno di Torino che non possono essere raggiunte da un imitatore, per abile che sia. Pur condotto quasi interamente a punta di pennello, l'*Ansa del Tevere* a Montpellier presenta la stessa ricchezza cromatica e luministica del disegno di Torino, la stessa idea dell'acqua in primo piano definita da una forte ombra che sorregge la veduta, lo stesso modo di macchiare il foglio con l'acquerello profondo; la penna guizzante segue e suggerisce ulteriormente le forme, definendo taluni particolari di ramoscelli e di foglie come accade nello *Studio di alberi* del Louvre: con quest'ultimo il disegno di Torino condivide il tono bruno della carta preparata che costituisce un fondo cromatico che sottintende un approfondimento pittorico del mezzo grafico. È grazie ad esso che Poussin raggiunge spesso un effetto sonoro, di luce riflessa, nella zona del cielo lasciato completamente vuoto, senza tracce di nuvole, esaltandone il valore di elemento meteorologico, di riflesso della calura estiva. Nessun disegno del Dughet è mai giunto a dare questa sensazione: nemmeno nei disegni più impegnati, come quelli in rapporto agli affreschi di San Martino ai Monti, Gaspard riesce a restituire non solo il senso ottico del colore e della luce che si fondono nell'atmosfera, ma anche il mirabile equilibrio formale che contraddistingue questi disegni del Poussin. L'intervento di elementi aggiunti nello studio rende i disegni di Gaspard più «manierati», meno aderenti alla realtà, più poveri di capacità descrittiva e introspettiva.¹⁷

Per concludere, ci sembra che questi due fogli di altissima qualità debbano rientrare nel *corpus* della produzione degli anni giovanili del Poussin quale ulteriore prova del suo scavo in profondità effettuato sulla realtà naturale attraverso il mezzo grafico: con essa egli stabilì una tradizione nel modo di vedere la Campagna romana che attraverso Claudio Lorenese giunse fino a Corot.

dri e disegni - secondo K. Oberhuber ricollegabile all'attività di Nicolas Poussin dal 1624 circa al 1630 circa

- 3 Tra i disegni esposti quelli di paesaggio erano il *Ponte Molle* dell'École des Beaux-Arts di Parigi, la *Radura nel bosco* del Kunstmuseum di Dusseldorf, lo *Studio di alberi e sottobosco* della collezione Oppé (Inghilterra), gli *Alberi nella campagna*, la *Velata di Roma da Monte Mario* e l'*Albero spezzato*, tutti dell'Albertina di Vienna.
- 4 Com'è noto, un gruppo di disegni dal vero tradizionalmente attribuiti al Poussin fin dai tempi di P.J. Mariette - che ne possedette una gran parte - fu trasferito da J. Shearman sotto il nome di Gaspard Dughet, cognato del Poussin (cfr. W. Friedländer-A. Blunt, *The Drawings of Nicolas Poussin*, iv, London 1963).
- 5 Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. n. 426. Penna e inchiostro, carta bianca leggermente ingiallita, mm 281 x 218. I.o Shearman, 1963, p. 58 (sotto il n. B40), lo dice acquerellato a seppia, ma questo non risulta alla visione diretta del foglio. Esso fu discusso, mantenendone l'attribuzione tradizionale al Poussin, da S. Ernst, *Les dessins de Poussin à*

l'Académie de Venise, in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1939, pp. 216-225 (p. 222).

- 6 W. Friedländer-A. Blunt, *op. cit.*, p. 58.
- 7 *Ibid.*, pp. 59-64.
- 8 Cfr. K. Oberhuber, *Poussin...*, cit., cat. nn. D60, D65, D90.
- 9 *Ibid.*, cat. D70.
- 10 *Ibid.*, cat. D68.
- 11 *Ibid.*, p. 100 sgg.
- 12 *Ibid.*, cat. D156-157.
- 13 *Ibid.*, cat. D146-147.
- 14 Torino, Biblioteca Reale, inv. n. 16310 (attr. a Gaspard Dughet). Penna e inchiostro bruno, acquerellato in bruno, carta marroncina, mm 289 x 378.
- 15 G.C. Sciolla, *I disegni di maestri stranieri della Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1974, p. 291, n. 433.
- 16 Se ne vedano le ottime riproduzioni in K. Oberhuber, *Poussin...*, cit., pp. 142, 168, 171.
- 17 Si veda il più noto di questi studi, giustamente attribuito al Dughet da J. Shearman, in K. Oberhuber, *Poussin...*, cit., p. 143.

1 Fort Worth, Kimbell Art Museum, *Poussin. The Early Years in Rome. The Origins of French Classicism*, 24 settembre - 29 novembre 1988.

2 Il volume, dello stesso titolo della mostra (v. nota 1), è stato pubblicato a New York, 1988. Esso è formato da undici capitoli e da un catalogo che copre l'intera produzione - qua-

Una veduta quasi reale di Gaspard Dughet

NESSUNO dei paesaggisti attivi a Roma nel Seicento ha saputo cogliere l'atmosfera, la luce, i colori della Campagna romana meglio, con più verità, di Gaspard Dughet, il cognato di Nicolas Poussin. I suoi paesaggi, specialmente quelli del periodo maturo e tardo, evocano la grandiosità spaziale della campagna, il carattere austero e spesso selvaggio della vegetazione, delle formazioni morfologiche. I paesaggi del Dughet sono i più «veri» di tutta la pittura seicentesca a Roma, ma ciò nonostante e malgrado l'affermazione del Baldinucci che in gioventù aveva soggiornato a Tivoli e «si era eletto [questo luogo] per poter dipingere belle vedute al naturale»,¹ egli non fu quasi mai un vedutista, nel senso di fedele descrittore di una determinata situazione topografica, come fu più tardi Gaspar van Wittel.²

Fra le quattrocento opere del Dughet, catalogate da Marie-Nicole Boisclair nella sua recente monografia,³ prevalgono di gran lunga i paesaggi compositi (*paysage composé*). Anche se il Dughet ha spesso inserito nei suoi paesaggi case, castelli, templi e ruderi dell'antichità, chiese, villaggi e città come elementi compositivi, essi sono raramente identificabili. Le poche importanti eccezioni sono le varie vedute di Tivoli, dove secondo le fonti aveva preso in affitto una casa nei suoi anni giovanili e che egli raffigurò piuttosto frequentemente, alcune rare rappresentazioni del lago di Nemi⁴ e alcuni paesaggi con chiese romane.⁵

Anche il paesaggio con l'acquedotto, già posseduto dai conti di Yarborough e più tardi nelle collezioni Bazley e Wildenstein, acquistato nel 1984 dalla Gemäldegalerie di Berlino-Dahlem (Stiftung Preussischer Kulturbesitz), fu generalmente ritenuto uno dei paesaggi compositi di carattere generico, topograficamente non identificabile (fig. 1).⁶ Ma non è così. Come mi ha fatto notare An Zwollo, la località raffigurata, una piccola città a cui conduce un acquedotto, situata su una collina di tufo, circondata da un lato, nella valle di destra, da un piccolo ruscello, è ispirata direttamente da Genazzano, anche se non si tratta di una veduta topograficamente fedele, «reale». Se ci basiamo su ciò che ci è rimasto oggi della produzione pittorica del Dughet e se lasciamo da parte la ben nota va-

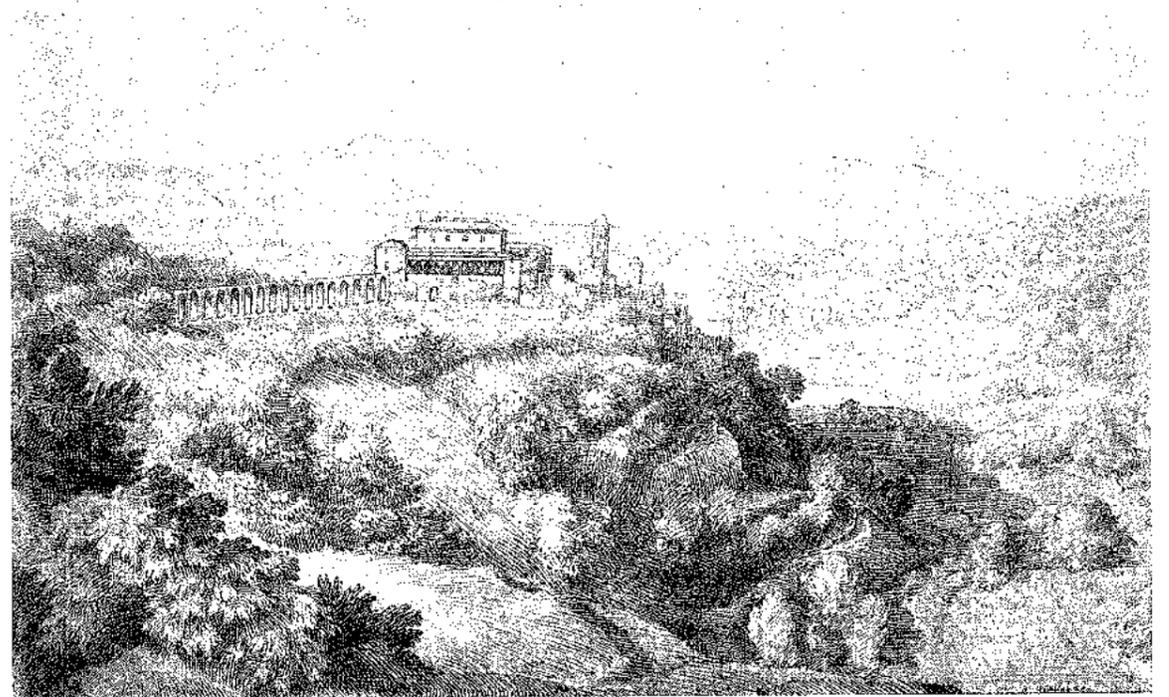
riante del dipinto berlinese nella collezione di William Proby a Peterborough,⁸ su cui torneremo dopo, il sito di Genazzano non sembra mai essere stato raffigurato in un altro dipinto del Dughet. Esiste un unico altro quadro del Seicento, già in una collezione privata a Venezia, in cui effettivamente è raffigurata questa città, ma vista da un altro angolo. Già attribuito al Dughet da A. Busiri Vici,⁹ fu poi restituito dalla Boisclair al suo allievo Crescenzo Onofri,¹⁰ che infatti dipinse i noti affreschi nel Palazzo Theodoli a San Vito, a soli sei chilometri di distanza da Genazzano. Il caso del quadro berlinese viene complicato, ma anche reso più interessante, dal fatto che esistono notevoli pentimenti che riguardano gli edifici al centro della composizione. Nel taglio della veduta panoramica, nell'impostazione e nella prospettiva, il quadro di Berlino corrisponde molto bene – a eccezione dei due grandi alberi che fiancheggiano la composizione – a un disegno nella collezione Van Regteren Altena ad Amsterdam (fig. 2). Esso reca infatti una vecchia iscrizione, «le Guaspere ft», ma fu attribuito nel 1973 ad A. Meyeringh da An Zwollo, che lo pubblicò insieme con altri due disegni, ovviamente della stessa mano, conservati agli Uffizi e ugualmente attribuiti al Dughet.¹¹ Anch'essi mostrano vedute di Genazzano, ma ognuna presa da un angolo differente. Uno di questi disegni corrisponde al già menzionato quadro, già in collezione privata a Venezia, che la Boisclair attribuisce all'Onofri (fig. 3).¹² An Zwollo mi informa¹³ che il nome dell'Onofri è stato avanzato da Marco Chiarini anche per i disegni.

Il disegno Van Regteren Altena mostra al centro il massiccio palazzo baronale dei Colonna, l'edificio più insigne e celebre di Genazzano, antico feudo della famiglia romana.

La veduta del disegno è presa da nord-ovest. Il Palazzo Colonna si presenta con la sua facciata settentrionale, che si estende frontalmente. L'acquedotto a sinistra, che conduce al palazzo, va in una direzione lievemente spostata dall'asse nord-sud, cioè da nord-est a sud-ovest, e la città si estende in cima alla collina nella stessa direzione. Nel disegno la città è in gran parte nascosta dietro la collina, solo i campanili di due chiese sono visibili.

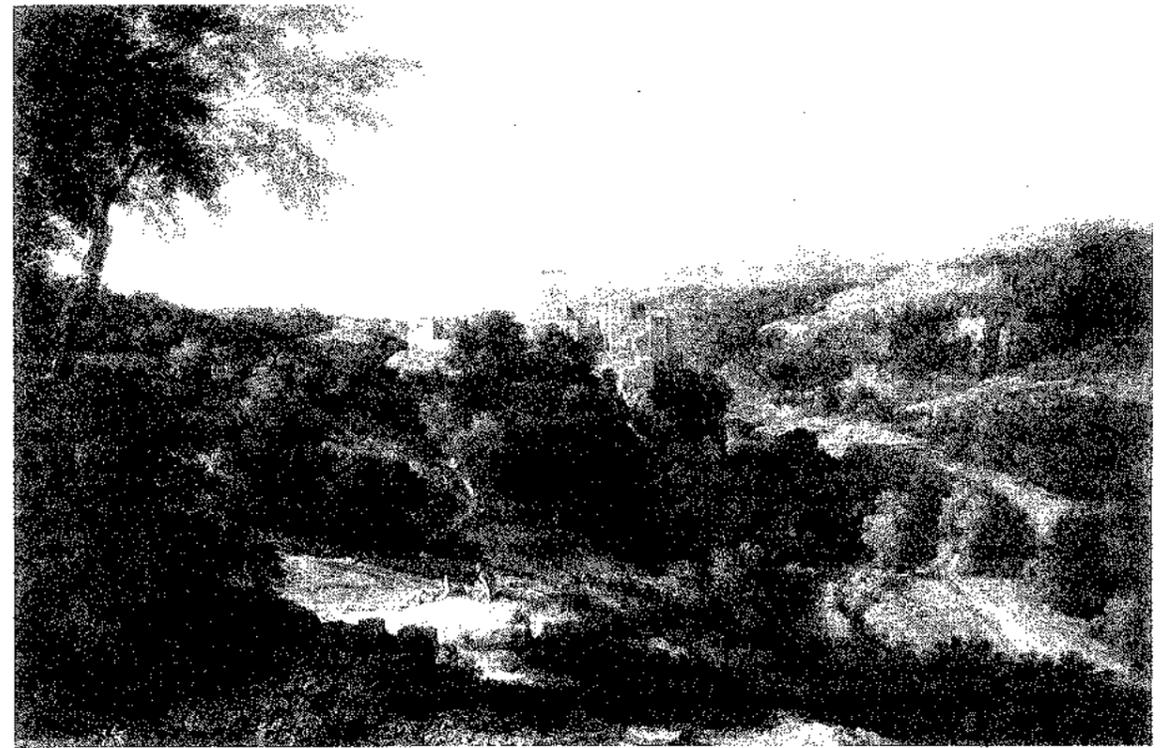
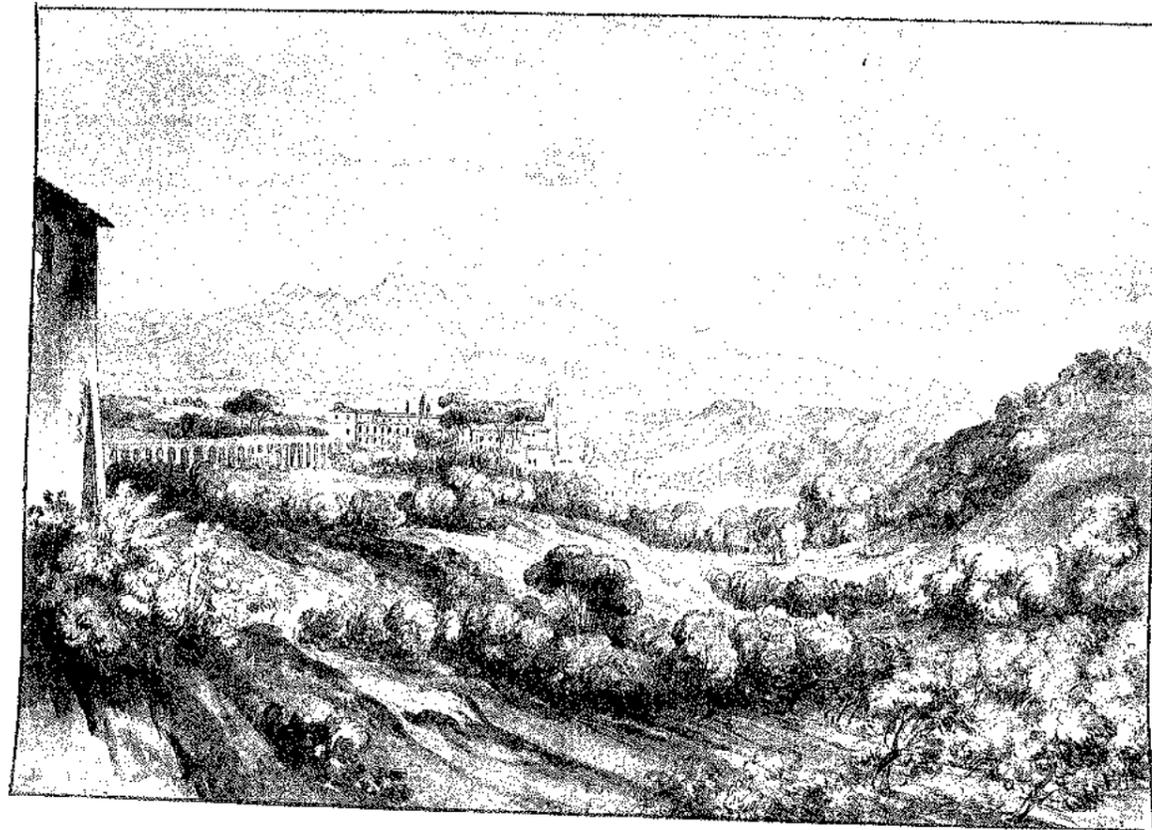
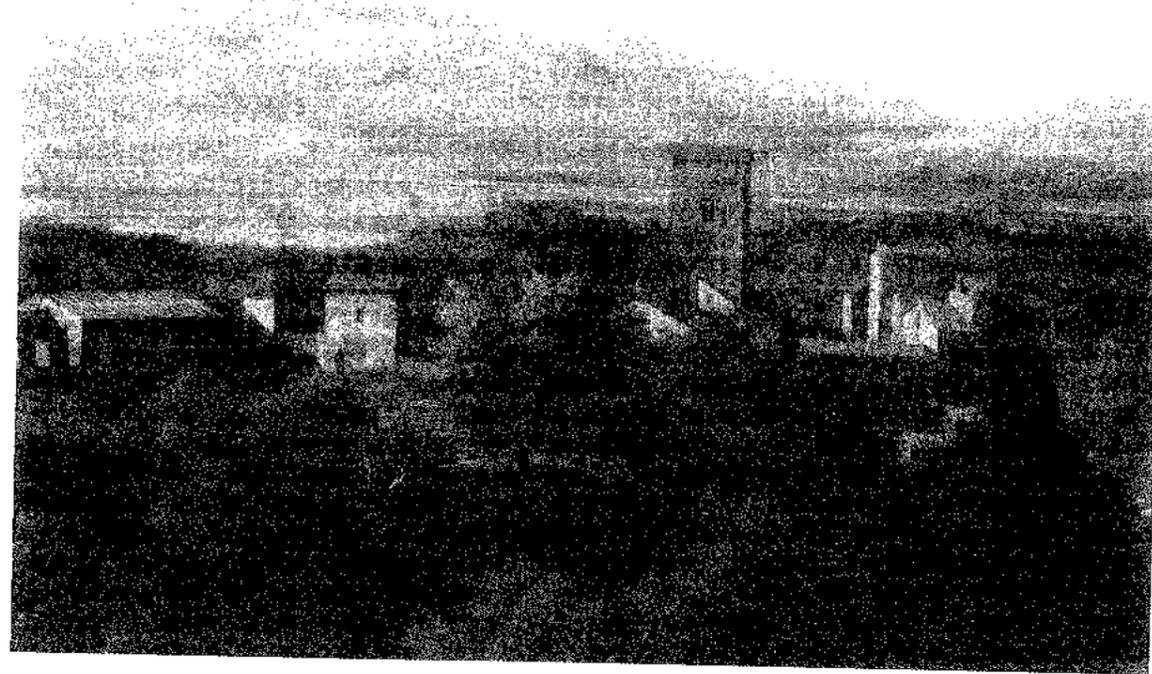


1. Gaspard Dughet, *La valle del Sacco e Genazzano*. Berlino-Dahlem, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz



2. Anonimo, *La valle del Sacco con Genazzano*. 1660 circa. Amsterdam, collezione Van Regteren Altena

3. Anonimo, *Veduta di Genazzano* (1660 circa). Firenze, Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, 8115 S



6. Gaspard Dughet, *Paesaggio con acquedotto*. Peterborough, collezione William Proby

A fronte:

4. Particolare della figura 1

5. Nicolas-Didier Bogue, *La valle del Sacco con Genazzano*. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, F.N. 5601, album D, c. 26

Nel quadro di Berlino il Palazzo Colonna non si distingue a prima vista. Ma confrontando il dipinto con il disegno ci si accorge che gli estesi ripensamenti di due edifici che furono eliminati, cioè ridipinti dall'artista, ma che ora sono riemersi sulla superficie dipinta, sono proprio gli stessi elementi della facciata settentrionale del Castello Colonna che si vedono nel disegno: la torre di nord-est¹⁴ e la parte più alta, retrostante il corpo centrale del palazzo, una specie di belvedere, che è coperta da un tetto basso e ha piccole finestre quadrate (fig. 4).¹⁵ Al di sotto di questa parte centrale vediamo, nei disegni di Amsterdam e di Firenze, la galleria o loggia arcata e sopra di essa un attico leggermente arretrato che accompagna il «belvedere» ancora più arretrato.¹⁶ In un primo momento si ha l'impressione che nel disegno Van Regteren Altena, nel dipinto di Dughet a Berlino e anche nel disegno panoramico del Boguet¹⁷ l'acquedotto conduca alla torre nord-est dell'ala borgiana del palazzo. In realtà l'acquedotto romano finisce prima, mentre il cavalcavia o ponte, come ultimo tratto di quell'acquedotto, conduceva non alla torre, ma al portone centrale della facciata, situata al di sotto della loggia arcata.¹⁸ Si tratta di un'illusione ottica, creata dal punto di vista alto e lontano. Come abbiamo già detto, l'acquedotto finiva prima, in mezzo e in cima alla collina stretta e lunga (dove si trovava il giardino del palazzo, oggi parco pubblico), ch'è declive verso sud, cioè verso la piazza antistante la facciata del palazzo. Il cavalcavia, che superava la distanza fra il parco sulla collina e la parte alta della facciata, si trovava su un livello molto più basso. Non era e non poteva essere collegato direttamente, architettonicamente, con l'acquedotto e non faceva parte della sua struttura. Nel dipinto già in collezione veneziana e nel disegno corrispondente degli Uffizi (fig. 3), che mostrano il palazzo, l'acquedotto e il cavalcavia visti da nord-est, si vede molto bene la situazione. Nel dipinto del Dughet, nel disegno Van Regteren Altena e in quello del Boguet si vede solo la parte alta dell'antico acquedotto e il cavalcavia è nascosto dietro la collina.

Il ripristino dell'antico acquedotto, ancor oggi esistente in uno stato rovinoso, fu iniziato da Filippo I Colonna (1578-1639), che nel 1611, dopo la morte prematura di suo cugino Marcantonio IV, prese il comando della famiglia (ramo di Paliano o del Gran Connestabile), ebbe il titolo di gran connestabile del Regno di Napoli e si stabilì a Genazzano.¹⁹ Dopo la sua morte avvenuta nel 1639, gli succedettero prima il figlio Federico (gran connestabile) e dopo la morte di costui, avvenuta nel 1641, l'altro suo figlio, Marcantonio V, che diven-

ne gran connestabile e morì nel 1659. Ma l'erede di tutti i feudi della famiglia posti nello stato ecclesiastico»,²⁰ cioè anche di Marino e di Genazzano, fu nel 1639 lo zio di Marcantonio V, il cardinale Girolamo, figlio secondogenito di Filippo, che praticamente assunse il comando della famiglia.²¹ Fu lui che nel 1654 ordinò ad Antonio del Grande, architetto di casa, la costruzione della galleria nel palazzo della famiglia a Roma, fu lui a far erigere dallo stesso architetto la collegiata di San Barnaba a Marino, in cui si trova il suo monumento, e fu lui che dal 1645 fece iniziare la sistemazione urbanistica della città di Genazzano e nei tardi anni '50 fece ingrandire il castello, sempre dallo stesso architetto, che ornò in mosaico il fregio sul loggiato del cortile con la nota iscrizione che reca il nome del cardinale. Sotto la sua amministrazione «venne fondato» (a nord del palazzo) l'alto ponte a cinque campate che costituiva l'ultimo tratto dell'acquedotto, «entrata che si fa dalle terre», che venne terminato nell'inverno del 1660: come attesta il carteggio (Archivio Colonna), col quale l'attendente Carlo Severa informava il connestabile Colonna dei lavori in corso.²² Il connestabile era allora il giovane nipote del cardinale, Lorenzo Onofrio, che nell'anno precedente (1659), dopo la morte del padre Marcantonio, era stato investito del titolo, ma «successe al cardinale Girolamo nel ruolo di titolare dei possedimenti di Genazzano» solo dopo la morte del cardinale nel 1666.²³

La costruzione del ponte e cioè il completamento dell'acquedotto nel 1660 fornisce ovviamente il *terminus post quem* per il dipinto già in collezione veneziana, attribuito prima al Dughet e poi all'Onofri, e per il corrispondente disegno degli Uffizi, che fu attribuito dalla Zwollo al Meyeringh, ma che fu riferito anche all'Onofri. Il Meyeringh nacque nel 1645 e fu a Roma nel 1675-1676, e anche l'Onofri nacque forse verso il 1650 e quindi poteva cominciare la sua carriera solo intorno alla fine degli anni '60.²⁴ Anche la probabile data del paesaggio del Dughet a Berlino, a cui si arriva attraverso l'esame stilistico, cioè 1660 circa,²⁵ coincide con la data dell'evento menzionato.

Ricordiamoci fra parentesi che il primo documento che attesta un lavoro del Dughet per i Colonna, che negli anni successivi furono fra i suoi più importanti committenti, cade proprio nello stesso anno 1660: un pagamento del febbraio del 1660 per due paesaggi di formato «tela d'imperatore».²⁶ La Boisclair cercò di identificare questi dipinti con i due grandi paesaggi di formato verticale nella National Gallery di Londra, con scene del Vecchio Testamento,²⁷ ma tale identificazione è esclusa per le loro misure, che differiscono troppo



7. Genazzano vista da nord con i monti Lepini in lontananza

dal formato che a Roma nel Seicento veniva descritto con il termine «tela d'imperatore». Esso significa 4x6 palmi romani e cioè normalmente sei palmi di larghezza, come scrive il Baldinucci,²⁸ cioè circa cm 90x135. Mentre i due quadri di Londra sono molto più grandi, il paesaggio di Berlino è un classico esempio di questo tipo di quadro. Non è detto – e non è dimostrabile – che il quadro di Berlino sia una delle due tele pagate nel 1660, e non è nemmeno sicuro che questo quadro sia mai entrato nelle collezioni della famiglia. Ma è difficilmente pensabile che l'artista abbia scelto questa veduta – mai raffigurata prima in un dipinto, a quanto ci risulta – e dedicato tanta attenzione alla raffigurazione dell'acquedotto e del Palazzo Colonna al centro della composizione (anche se dopo ha cancellato il palazzo), senza qualche rapporto con i Colonna, sia che si trattasse di una commissione da parte loro sia che l'artista volesse offrire loro il quadro. Poche sono le opere del Dughet, con una probabile provenienza Colonna, databili prima del 1660: il paesaggio ora a Sarasota,²⁹ due quadri già nella collezione del conte di Suffolk³⁰ e il celebre grande quadro a Chatsworth con le figure del Maratta, descritto dal Bellori nella vita di quest'ultimo come ordinato dal «Sig. r Gran Contestabile Colonna» e datato dalla Boisclair verso il 1657.³¹ La maggior parte delle tele dipinte per Lorenzo Onofrio Colonna (il grande committente della famiglia dal 1660 circa in poi), fra cui i due quadri già menzionati della National Gallery di Londra, e tutta l'attività del Dughet per i Colonna quale pittore di affreschi cadono nel periodo dopo il 1660.³² Aggiungiamo fra parentesi che anche l'attività di Claude Lorrain per Lorenzo Onofrio inizia solo nel 1663, a giudicare dal *Liber Veritatis*,³³ e anche i quadri che Salvator Rosa fece per il grand connestabile sono per di più dei tardi anni '60.

Per tornare al quadro di Berlino, ripetiamo che esso è certamente il primo dipinto a noi noto in cui l'acquedotto di Genazzano è raffigurato. Se volessimo accettare l'attribuzione dei disegni di Firenze e Amsterdam a Meyeringh o a Onofri, essi si collocherebbero non prima degli anni '70. Più di cent'anni dopo, verso il 1786, Nicolas-Didier Boguet riprende, in un disegno già menzionato (fig. 5),³⁴ più o meno lo stesso panorama della valle del Sacco con Genazzano e l'acquedotto al centro in secondo piano e i monti Lepini in lontananza, con lo stesso punto di vista e la stessa prospettiva grandangolare usata dal Dughet e dall'autore del disegno Van Regteren Altena, ma differisce notevolmente nei particolari degli edifici della città. Totalmente diversa è invece la veduta reale, topograficamente fedele della città, vista da ovest e molto più

da vicino, in un disegno di Gaspare Vanvitelli a Napoli (dopo il 1688).³⁵ Senza spiegazione plausibile rimane il fatto degli estesi ripensamenti nel dipinto del Dughet, cioè la questione perché l'artista abbia voluto sopprimere il Palazzo Colonna e alterare e dissimulare altri edifici della città, l'acquedotto, il campanile di Santa Maria del Buon Consiglio ecc. – una questione tanto più interessante poiché il Dughet ha poi dipinto una seconda versione «corretta», ma anche variata, del dipinto di Berlino, cioè della veduta della valle del Sacco. In questo secondo dipinto che ora si trova nella collezione di William Proby a Peterborough, gli elementi compositivi, che nella prima versione crearono dei problemi, sono stati eliminati fin dall'inizio. Quindi questo dipinto non ha pentimenti importanti (fig. 6).³⁶ Anche in esso sono raffigurati l'acquedotto, alcuni edifici della città e la valle con il torrente Rio in basso a destra, dove si nota lo stesso motivo dei due alberi tra cui sembra fluire il torrente, che troviamo sia nel quadro di Berlino sia nel disegno Van Regteren Altena. Lo stretto legame fra quest'ultimo e il dipinto di Berlino, le concordanze nei particolari minuti e nell'impostazione generale, nella prospettiva e nella concezione spaziale sono tali da far supporre o che il disegnatore abbia visto il dipinto prima dei cambiamenti che riguardano il Palazzo Colonna, oppure che il Dughet abbia conosciuto il disegno quando dipinse il quadro di Berlino. La soluzione che sarebbe la più semplice e naturale sembra esclusa per ragioni di stile: cioè di accettare il disegno Van Regteren Altena (insieme con i due altri agli Uffizi, strettamente legati a esso) come studio autografo dello stesso Dughet, a cui è stato attribuito in antico, e quindi di considerarlo preparatorio per la tela di Berlino. Siamo invece di fronte a due o tre soluzioni alternative: o il disegnatore ha visto il dipinto del Dughet oppure questi conosceva il disegno, oppure, come terza alternativa, il dipinto e il disegno dipendono da un prototipo perduto, sia un disegno (forse del Dughet) sia un dipinto (il che sembra meno probabile). Se consideriamo la prima alternativa, cioè che il disegno segue il dipinto, dobbiamo necessariamente supporre che il disegnatore ha visto il quadro (ora a Berlino) prima dei cambiamenti. Basandoci sull'evidenza tecnica della tela di Berlino e considerando anche il fatto che la seconda versione, quella della collezione Proby, in cui le alterazioni eseguite sulla tela di Berlino sono già state tenute in conto ed eliminate, viene considerata dalla Boisclair più o meno coeva alla prima, ci sembra ovvio che i cambiamenti furono fatti dall'artista nel momento in cui dipingeva il quadro e non in un secondo tempo. Il disegnatore dovrebbe

quindi aver visto il quadro praticamente *in statu nascendi*, in quel breve momento del 1660 circa in cui la prima redazione del dipinto di Berlino, che comprendeva il Palazzo Colonna, fu visibile. Ciò esclude sia il Meyeringh sia l'Onofri come autori dei disegni. Rimangono le due altre alternative, cioè che il Dughet, quando dipinse il quadro di Berlino, aveva sotto gli occhi il disegno Van Regteren Altena oppure il prototipo di esso. Ci sembra più logico supporre che prima il disegnatore abbia voluto ritrarre Genazzano da tre angoli differenti e che poi il Dughet abbia scelto la veduta panoramica del disegno di Amsterdam per realizzarla nel dipinto ora a Berlino, a meno che non vogliamo supporre che il Dughet nel 1660 circa abbia fatto tre dipinti con tre vedute differenti di Genazzano (di cui due perduti) e che questi dipinti siano stati copiati *in statu nascendi* da un ignoto disegnatore, che doveva appartenere alla bottega. In quel caso il piccolo quadro già in collezione veneziana sarebbe da considerare una riduzione copiata da un dipinto originale del Dughet, ora perduto. Ma non è neanche escluso che i tre disegni siano copie di tre disegni originali del Dughet, perduti. Rimane il fatto sorprendente che il Boguet, più di un secolo dopo, sia giunto più o meno alla stessa veduta panoramica del Dughet.

Una spiegazione del perché il Dughet abbia tolto il Castello Colonna dal quadro ora a Berlino potrebbe essere quella che per motivi a noi non noti i Colonna non avessero accettato il quadro e che di conseguenza il Dughet credesse che il quadro fosse più vendibile senza un carattere troppo topografico-vedutistico. Un attento confronto fra la zona centrale del quadro di Berlino con i pentimenti e la

zona analoga nel disegno Van Regteren Altena ci mostra che il Dughet aveva dipinto non solo il corpo centrale del palazzo con la torre nord-est dell'ala borgiana che ha due ordini di finestre, ma anche un vecchio rudere a destra dell'acquedotto, una specie di arco o muro con un'apertura arcata nel mezzo e con gli angoli tagliati obliquamente. Nel dipinto e nel disegno Van Regteren Altena esso appare situato davanti alla facciata del palazzo, ma la situazione vera risulta più chiara dal dipinto già in collezione veneziana e dal corrispondente disegno fiorentino: si trova sulla collina del Giardino, ben distante dal palazzo. Nel quadro di Berlino il Dughet ha mantenuto questo rudere, ma lo ha allargato in alto e lo ha trasformato in una casa alta, coperta da un tetto a due falde.³⁷ Nel disegno Van Regteren Altena si vedono, più a destra, due campanili: quello più alto del santuario della Madonna del Buon Consiglio, eretto tra il 1638 e il 1640,³⁸ e più a destra ancora, più arretrato e più basso, quello romanico della chiesa di San Paolo. Anche il campanile del santuario era già stato dipinto sulla tela di Berlino.³⁹ Nel corso delle modifiche il Dughet lo allargò e lo trasformò in una torre gentilizia coperta da un tetto a due falde. L'acquedotto fu anche alterato nel suo aspetto dalla sovrastruttura di una casa o stalla, coperta da un tetto a due falde. Nella seconda versione di questa veduta, in collezione Proby, il Dughet ha conservato la casa alta che nel quadro berlinese aveva dipinto sopra il rudere, e anche la torre gentilizia, non invece la stalla dipinta sopra l'acquedotto nel quadro di Berlino. Dove nel quadro di Berlino era il Palazzo Colonna, c'è un vuoto. Lo sguardo dello spettatore corre in lontananza, dove appaiono piccole case.

1 F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), ed. a cura di F. Ranalli, Firenze 1845-1847, v. p. 301; cfr. anche L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, Roma, t. 1730, p. 59.
2 Il saggio fondamentale e più comprensivo per il nascere della veduta a Roma è quello di Giuliano Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966, p. 3 sgg.
3 M.-N. Boisclair, *Gaspard Dughet. Sa vie et son oeuvre*, Paris 1986.
4 *Ibid.*, nn. 187 e 188.
5 *Ibid.*, nn. 265-269, 350.
6 *Ibid.*, p. 230, n. 192.
7 Ringrazio vivamente An Zwollo che mi comunicò la sua identificazione e mi permise di pubblicarla. La ringrazio anche per avermi procurato la fotografia del disegno in collezione Van Regteren Altena.
8 M.-N. Boisclair, *op. cit.*, p. 231, n. 195.
9 A. Busiri Vici, *Jan Frans van Bloemen. Orizzonte e origine del paesaggio romano settecentesco*, Roma 1974, p. 53 e

fig. 54 con erronea identificazione del sito come Marino.
10 M.-N. Boisclair, *op. cit.*, p. 342, n. 212a, fig. 517. La Boisclair ritiene il quadro eseguito dall'Onofri nel suo periodo fiorentino, cioè dopo il 1689.
11 A. Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome 1675-1725*, Assen 1973, pp. 22-23, figg. 25-27.
12 Firenze, Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, n. 8115 S. Coll. Santarelli, cm 26x43. Cfr. A. Zwollo, *op. cit.*, p. 22, nota 35, fig. 25.
13 Lettera del 7 aprile 1987.
14 La torre fa capo alla cosiddetta ala Borgia. Genazzano fu preso in possesso da Alessandro VI nel 1501, ma fu restituito ai Colonna dopo la morte del papa, nel 1503. Cfr. F. Mariano-C. Panepuccia, *Genazzano. Storia e architettura*, Roma 1985, p. 74.
15 Sia nel disegno Van Regteren Altena con la veduta da nord-ovest sia nel disegno degli Uffizi 8115 S (A. Zwollo, *op. cit.*, fig. 26) e nel corrispondente dipinto già in collezione veneta, con la veduta da nord-est, il corpo centrale mostra quattro finestre quadrate. Nel ripensamento del dipinto di Berlino

- si distinguono solo quelle due a destra, un fatto che potrebbe indicare che il Dughet abbandonò l'idea di raffigurare il Palazzo Colonna a metà strada, prima che tutti i particolari fossero eseguiti sulla tela. Si veda anche il disegno raffigurante il palazzo (fig. 5), ovviamente piuttosto fedele, eseguito nel 1786 da Nicolas-Didier Boguet (1755-1839), a Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe (cfr. G. Fusconi, *I paesaggi di Nicolas-Didier Boguet e i luoghi tibulliani. Dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1984, p. 71, n. 33 con ill.). Per una vecchia fotografia della facciata settentrionale del palazzo, cfr. F. Mariano-C. Panepuccia, *op. cit.*, p. 33. Per una foto della facciata nello stato attuale, danneggiata dal bombardamento del 1943, cfr. *Guida ai cantieri di restauro*, Roma 1984, p. 14.
- 16 In un altro disegno del Boguet (G. Fusconi, *op. cit.*, pp. 67-68, n. 31), panoramico come il dipinto del Dughet e il disegno Van Regteren Altena, manca la parte centrale con le finestre quadrate e sotto la loggia centrale si vedono finestre alte o arcate che in realtà non esistono, come dimostra il disegno del Boguet citato prima (*ibid.*, n. 33).
- 17 V. nota 16.
- 18 Questo ponte e buona parte della facciata settentrionale del palazzo furono distrutti in un bombardamento del 1943. Mentre la facciata rimane tuttora in stato rovinoso, il ponte fu rifatto in forme moderne nell'immediato dopoguerra.
- 19 F. Mariano-C. Panepuccia, *op. cit.*, p. 35.
- 20 P. Litta, *Le famiglie celebri italiane*, II, Milano 1837, tav. IX. Il Litta afferma che il cardinale Girolamo divenne erede di questi feudi nel 1641, cioè dopo la morte di Federico.
- 21 Cfr. F. Tomassetti, *Nozze Colonna - Stauro* (Genazzano), Roma 1925, p. 19, e F. Petrucci, *ad vocem* Girolamo Colonna, *Dizionario biografico degli Italiani*, 27, 1982, p. 346.
- 22 F. Mariano-C. Panepuccia, *op. cit.*, p. 42.
- 23 *Ibid.*
- 24 L. Salerno, *Pittori di paesaggi del Seicento a Roma*, II, Roma 1977, p. 644.
- 25 M.-N. Boisclair, *op. cit.*, p. 230, n. 192, lo classifica fra i quadri databili negli anni 1658-1659.
- 26 *Ibid.*, p. 147, doc. XIX. Pubblicato per primo da S.J. Bandes in *The Burlington Magazine*, CXXIII, 1981, p. 78.
- 27 M.-N. Boisclair, *op. cit.*, pp. 232-233, nn. 197-198.
- 28 F. Baldinucci, *op. cit.*, v, p. 510; cfr. anche il riferimento al Baldinucci in M. Roethlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, I, New Haven 1961, p. 21.
- 29 M.-N. Boisclair, *op. cit.*, pp. 211-212, n. 132, con una datazione del 1653-1654 circa.
- 30 *Ibid.*, nn. 133 e 193, datati dalla Boisclair rispettivamente 1653-1654 circa e 1659 circa.

31 *Ibid.*, p. 223, n. 164.

32 Naturalmente esiste un numero considerevole di quadri elencati nei vari inventari Colonna che non si possono sicuramente identificare con quadri esistenti e d'altro lato non abbiamo una provenienza molto lunga per la maggior parte dei quadri superstiti, cioè non sappiamo in moltissimi casi per chi furono dipinti in origine.

33 Cfr. M. Roethlisberger, *op. cit.*, p. 374.

34 V. nota 16.

35 Napoli, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria. Cfr. G. Briganti, *op. cit.*, p. 307, n. 148d; W. Vitthum, *Drawings by Gaspar Van Wittel*, Ottawa 1977, p. 38, n. 43, tav. 51; F. Mariano-C. Panepuccia, *op. cit.*, p. 52 e fig. 31 a p. 43.

36 M.-N. Boisclair, *op. cit.*, p. 231, n. 195.

37 Il rudere non è visibile nel disegno panoramico del Boguet, perché lì quella zona è coperta da alberi.

38 F. Mariano-C. Panepuccia, *op. cit.*, p. 91.

39 A giudicare dai tre disegni a Firenze e Amsterdam e dal dipinto già in collezione veneziana si tratta indubbiamente della torre del santuario (di cui si distingue, nel quadro già a Venezia, anche la facciata), ma in tutti e quattro i casi la torre ha un tetto di forma ricurva, mentre nel disegno del Van Wittel e in quello del Boguet la torre è coronata da un pinnacolo quasi piramidale che ha ancor oggi. Per quanto riguarda le finestre, il disegno Van Regteren Altena (e il quadro di Berlino) sembra mostrare delle bifore, e una bifora si vede stranamente anche nel disegno del Boguet, mentre i disegni a Firenze e Amsterdam mostrano semplici finestre arcate, che la torre ha ancora oggi. Il disegno più fedele pare quello del Van Wittel. Sembra che tra il 1660 circa, quando i disegni di Firenze e Amsterdam furono eseguiti, e la data del disegno del Van Wittel il tetto della torre fu cambiato.

Ringrazio vivamente Dieter Graf, direttore della fototeca della Bibliotheca Hertziana, per aver organizzato una campagna fotografica sul posto e Antonia Weisse, fotografo della Bibliotheca Hertziana, per le fotografie della veduta di Genazzano (v. fig. 7), presa da nord un po' da lontano, con la piccola valle a destra, la valle del Sacco e i contorni dei monti Lepini in lontananza. I ruderi superstiti dell'acquedotto sono nascosti dagli alberi del Parco Comunale, già giardino del Palazzo Colonna, a sinistra. Si distinguono l'angolo a sud-ovest del Palazzo Colonna e i tre campanili delle chiese di San Nicola, Santa Maria del Buon Consiglio (il più alto, al centro) e San Paolo (a destra).

Luigi Grassi

Alcuni disegni di Pier Francesco Mola e il curioso precedente di una tormentosa vicenda

NEL mio saggio del 1984 apparso negli *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri* ho avuto la fortuna di pubblicare il disegno a penna di una caricatura sicuramente di Salvator Rosa, con la scritta autografa dell'indirizzo, nel verso: «Al Signor Niccolò Simonelli. Mio Signore Dio Guardi Viterbo».¹ Probabilmente la caricatura non ritrae il Simonelli bensì il napoletano Gerolamo Mercuri che, nell'incarico di «maestro di casa», aveva seguito a Viterbo il cardinale Francesco Maria Brancacci, dal 1638 vescovo di quella diocesi. Ma in Viterbo si trovava anche Simonelli, il quale ricopriva allora la carica di «guardaroba», cioè custode e amministratore, dei beni del medesimo porporato. La figura di Niccolò Simonelli, divenuto in anni successivi «guardaroba» del cardinale Flavio Chigi, è quella di un personaggio particolarmente interessante nell'ambiente artistico della Roma seicentesca. Notevole collezionista e conoscitore, dimostrò di possedere un gusto «universale», ma fu strettamente amico o in rapporti con un gruppo di pittori più gelosi della propria libertà creativa, o tendenzialmente estranei alle correnti figurative più accademiche o in voga; e più o meno insopportabili, nei confronti dei grossi personaggi di corte e di potere. Tali erano, ad esempio, scrive F. Haskell,

Salvator Rosa, che il Simonelli contribuì a lanciare, Pietro Testa, al quale prestò denaro, e Giovanni Benedetto Castiglione, che dedicò a lui una stampa raffigurante Diogene impegnato nella vana ricerca di un uomo onesto.²

Ma un altro pittore dimostra in più occasioni di essere stato, e rimasto, amico di Niccolò Simonelli: Pier Francesco Mola. Esiste intanto a confermarlo, nel Rijksprentenkabinet del museo di Amsterdam, un singolare quanto fervido (dal lato della sincerità e della realizzazione dell'arte) disegno (fig. 1). Ritrae due personaggi - dignitosamente vestiti e con il capo coperto da due differenti cappelli a tuba - i quali sono visti di schiena dinanzi alla muraglia di un parco, e appaiono palesemente intenti a liberarsi di una piccola occorrenza fisiologica. Una scritta a penna, in calce al foglio, ci informa intanto che le due figure sono: Pier Francesco Mola, a sinistra, più vicino al muro, e Niccolò Simonelli a destra, situato alquanto più indietro. Il comportamento di-

sinvolto tra il pittore e il collezionista-amatore, nella circostanza scherzosa che il disegno esibisce, indirettamente conferma che l'amicizia tra i due doveva essere da tempo consentanea e confidenziale.

Dico subito che l'iscrizione a piè del disegno è autografa del Mola, come dimostra il carattere della sua grafia nelle lettere o su altri disegni.³ Due diversi asterischi, piccole iniziali ripetute sotto ciascuna figura a titolo di identificazione *ad personam*, precedono la scritta, che recita:

Lo fece il Simonelli alla vigna del S. Pren. e Panfilio et il Mola mentre camminava per venire a Roma. Il Mola fece questa figura, ritratto in schiena del Simonelli, il dì 27 febraro 1649.

Si noti che la scritta, a cominciare dalla data, comprensiva del giorno («il dì 27 febraro 1649»), era stata primamente segnata a matita sulla carta dall'artista, e da lui cancellata quasi completamente avendo deciso di scrivere il testo nuovamente a penna. La penna d'oca del resto gli era servita per schizzare velocemente sul foglio i particolari della vegetazione a ridosso della muraglia, animata dalla presenza di tre lucertole, mentre al di là di essa, dietro il triangolo in alto, occhieggia un frammento delle piante del parco. Per il resto il disegno è condotto bravamente a matita rossa con ombre trasparenti in acquarello rossastro, su carta bianca.

Ma, ancora, la scritta in calce nasconde una insidiosa attributiva. Assumendola infatti *ad litteram* si dovrebbe desumere che il disegno sia stato eseguito congiuntamente dal Mola e dal Simonelli, ciascuno avendo ritratto l'altro. E in questo senso si è pronunciata la Freerichs, nel suo catalogo del 1973.⁴ Tuttavia la tesi della collaborazione fra i due amici, pur ammettendo che il Simonelli, da buon dilettante, sapesse disegnare, non persuade. In realtà il disegno di Amsterdam presenta una assoluta, ineccepibile unità di stile nel tratteggio con andamenti giranti, alterne notazioni geometrizzanti, ombre e luci di senso pittorico, improvvisi effusivi lineari. Sono peculiarità e risposnde ricorrenti nei fogli del Mola, sovente impetuoso, nel «far di macchia» di molti suoi disegni sempre incantevoli, intimamente connessi e inconfondibili, pur nel variare dei

momenti grafici. Si tratta dunque, nel foglio di Amsterdam, di un'opera *tutta*, e soltanto, del Mola; il quale aveva con sé uno schizzo-ritratto disegnato a lui dal Simonelli di fronte alla muraglia della villa. Ma dopo il ritorno a Roma, è giocoforza pensare che il Mola stesso avesse deciso di copiare lo schizzo-ritratto fattogli dall'amico alla propria maniera, confermando definitivamente il ricordo del curioso episodio unitariamente, entro la composizione di una sola scena.⁵

Rimangono peraltro alcuni interrogativi. Perché, da parte del Mola, il desiderio di fissare in modo usuale, diaristico, la sosta dettata da una semplice sollecitazione fisiologica, dopo la visita al principe Pamphilj quel 27 febbraio 1649, insieme al Simonelli? Il ricordo rientra nel quotidiano, o c'è un significato da scoprire? Sappiamo che il Mola faceva parte del ruolo della corte del principe don Camillo fino dal 1647,⁶ ma è noto che i suoi rapporti con il capriccioso committente e signore furono sempre difficili fino a sfociare in un vero e proprio processo (1659-1664), in ordine alla vicenda degli affreschi nel Palazzo Pamphilj a Valmontone. In quel febbraio di dieci anni prima la visita al principe avvenne invece nella villa di «Bel respiro» – quella, per intenderci – su disegno dell'Algardì. «Il circuito di questa Villa, tutto cinto di muraglia, è circa alle cinque miglia», scriverà il Titi,⁷ e il Mola vi si recò probabilmente per definire il contratto di qualche suo dipinto, avendo pregato l'amico Simonelli di aiutarlo nella trattativa. Il risultato fu positivo, o deludente? È probabile la seconda ipotesi: perché quell'atto di «bagnare» il terreno davanti alla proprietà principesca forse non era soltanto uno scherzo di tipo ludico, ma un gesto di spregiativa azione simbolicamente liberatoria; il bisogno intanto di sfogarsi contro il potente figlio di donna Olimpia Maidalchini. Non è qui il caso di ricorrere a tentativi di esplicazione iconologica fino a scomodare il mito di Orione, il violento gigante nato dall'orina di Ireo versata sulla pelle del toro. Ma che il Mola attribuisse un significato mnemonico particolare al disegno di Amsterdam mi sembra indubbio. E la Freerichs, riassumendo a proposito del disegno la vicenda tormentosa che oppose il Mola processualmente al principe Pamphilj in merito agli affreschi di Valmontone, ne intuiva indirettamente il precedente premonitorio.

Nato a Coldrerio, villaggio situato sulla vecchia strada tra il lago di Lugano e Como, nel febbraio del 1612, Pier Francesco Mola, figlio dell'architetto Giovanni Battista, risulta già presente a Roma tra il 1616 e il 1617.⁸ Dal padre dovette apprendere, come suol dirsi, i primi rudimenti del disegno, ma i suoi biografi, G.B. Passeri e L. Pascoli,⁹ so-

no concordi nell'indicare in Prospero Orsi e nel Cavalier d'Arpino i suoi primi maestri, però non lo sono in tanti altri giudizi e notizie sull'artista. Invece la critica moderna si è adoperata non poco per ristabilire una cronologia esatta del percorso e delle opere del Mola; per correggere errori e individuare i molti aspetti e connotazioni della sua arte. I numerosi saggi e le due ultime monografie sul pittore: quella di R. Cocke e l'altra, più recente, di J. Genty,¹⁰ hanno contribuito grandemente a situare la sua rilevante figura di maestro nella pittura italiana del Seicento e a definire l'importanza della sua personalità nella storia dell'arte.

L' temperamento irrequieto, il Mola lo è stato nel senso di avvertire fortemente l'impulso e l'esigenza di muoversi sovente da Roma, viaggiare per conoscere artisti e scuole, attingere e assimilare individualmente impressioni e componenti di culture pittoriche diverse. Premesso che non vi è traccia nei suoi dipinti del suo apprendistato presso il Cavalier d'Arpino, il Mola si era già costruito un proprio, costante stile «neoveneto» nella Roma barocca tra il 1625 e il 1630. Ma senza dubbio il viaggio a Bologna e lo studio e la collaborazione dell'artista con l'Albani (1633) valgono a confermare la ricchezza e complessità della sua cultura e la difficile collocazione cronologica di molti suoi dipinti: soprattutto le impressioni dai Bassano, dall'Albani, dai Carracci, dal Sacchi e segnatamente dal Guercino, e dal Testa, sono sempre riconoscibili e però suggellati con l'impronta del suo stile fatto di strutture robuste, accenti realistici, colpi di pennello e risalti di luci e ombre. Uno stile che, pur tra varianti di modi poetici, non registra profondi mutamenti del suo percorso di pittore e disegnatore. È giusto quanto dice di lui V. Martinelli: «romano di adozione, non si lascia rinchiudere sul piano culturale nell'ambito di una scuola o di una corrente pittorica».¹¹ Ma particolarmente felice e pertinente è la definizione che del Mola fornisce Giuliano Briganti a proposito dell'affresco di *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* (Palazzo del Quirinale):

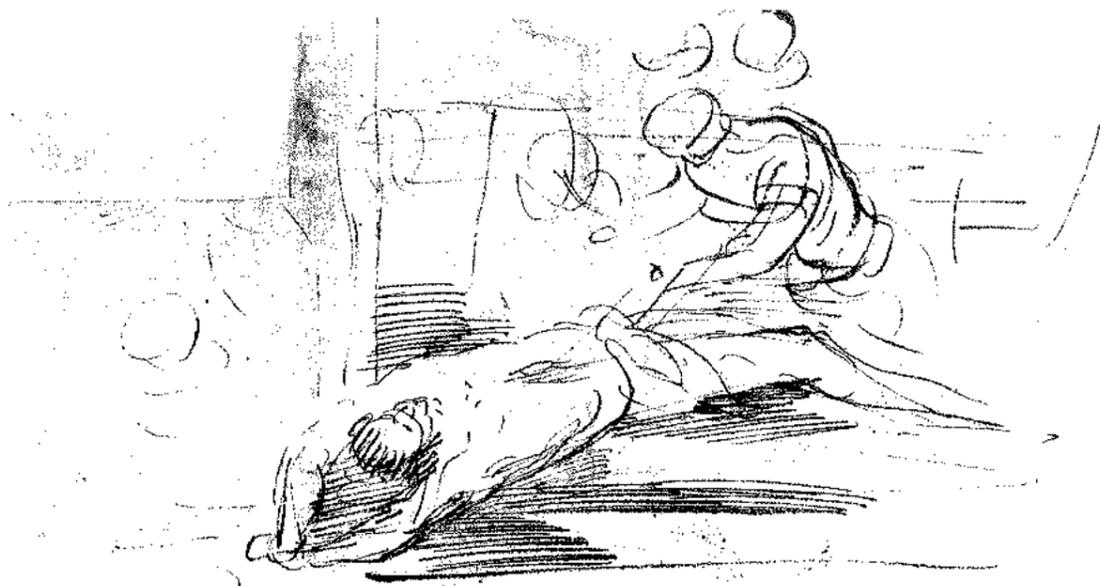
Ultimo adepto della tendenza neo-veneziana che aveva aggiornato alle fonti più dirette in un viaggio nell'Italia del Nord dal quale era reduce ormai da tempo, sapeva accordare alla antica lezione bolognese, che aveva appreso in una variante guercinesca, il classicismo stravagante del Testa e la maniera semplice e grave del Sacchi. Non fu proclive al cortonismo.¹²

Si noti d'altra parte che la prima opera sicuramente datata del Mola è un disegno suggestivo: il *Ritratto di Pietro Testa*, a sanguigna, che reca la scritta autografa «Pietro Testa, lo feci io Pietro Fran.co Mola in Lucha l'anno 1637» (Montpellier, Musée Fabre, n. 864.2.228; fig. 3).¹³ Sono qui pochi tratti di matita rossa sfuggibile fino alla sfu-



* Lo fece il Simonelli, alla vigna del P. Prenz Pamphilj e il Mola, mentre camminava di ritorno a Roma.
* il Mola fece questa figura, ritratto in schiava del Simonelli, il 27 febbraio 1649

1. Autoritratto e ritratto di Niccolò Simonelli dinanzi alla muraglia del parco di Villa Pamphilj. Disegno. Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle Stampe



2. Schizzo a penna per un *Martirio di Sant'Erasmus* (verso del disegno precedente). Amsterdam, Rijksmuseum, Gabinetto delle Stampe

3. *Ritratto di Pietro Testa*. Disegno firmato e datato 1637. Montpellier, Musée Fabre



Pietro Testa, la figura ben spaziosa
 del 1637. 1637



4. Disegni preparatori per un *San Gerolamo*. Haarlem, Teylers Museum

5. Primo progetto per il soffitto della Stanza dell'Aria nel Palazzo Pamphilj a Valmontone. Schizzo a penna. Napoli, Museo di Capodimonte



MOLA

matura, a fissare con sveltezza e «sprezzatura» l'aspetto vivo dell'amico pittore. Ritratto dunque «affettuoso», in cui il Mola fornisce un magistrale esempio di «abbozzo» in chiave di pittorica icasticità. I disegni di Pietro Testa sono diversi da quelli del Mola e però non meno prodigiosi in quel loro estroso, derogante e spericolato classicismo. Non un teorico dell'arte, ma pittore «scienziato» si dimostra anche il Mola, come prova l'esempio rigoroso di costruzione prospettica rinascimentale, nel bel foglio preparatorio per il citato affresco nel Palazzo del Quirinale (Londra, British Museum).¹⁴ Non era questo il parere di Giovanni Battista Passeri, sul Mola. A suo dire nei due affreschi nella prima cappella a sinistra della Chiesa del Gesù, per quanto attiene al «disegno», non vi sarebbe

quello che sa rendere perfettamente di studio una pittura compiuta perché non hanno in sé quel tanto che si richiede a uno scienziato pittore.¹⁵

Giudizio dunque riduttivo, che in parte si spiega con l'ideale classico domenichiniano del pittore-biografo.¹⁶

Importa più notare che il *Ritratto di Pietro Testa* del 1637, dovuto al Mola, nel suo straordinario vigore pittorico, precede di ben dodici anni il disegno-ricordo (fig. 1) della visita alla villa del principe Pamphilj insieme al Simonelli; e per l'impresa degli affreschi di Valmontone dovranno trascorrere altri dieci anni. Ma tra i disegni preparatori per un *San Gerolamo* (Arnhem, Hendricks Collection), quello a penna nel Teylers Museum di Haarlem (fig. 4), ragionevolmente datato tra il 1660 e il 1665,¹⁷ nella accelerazione del *ductus* lineare convergente a un effetto patetico di ascendenza tizianesca,¹⁸ manifesta un momento del Mola più grafico che chiaroscurale: un aspetto simile al foglio preparatorio per la *Diana ed Endimione* delle Gallerie Capitoline, conservato nell'Hessisches Landesmuseum di Braunschweig.¹⁹ Inoltre è interessante ricordare che sul *verso* del disegno nel Teylers Museum, controfondato nel Settecento, si legge in controluce, a penna, una successione di nomi di persone, opere, città, personaggi: e tra questi è citato il «Sig. Simonelli», ancora e sempre amico del nostro pittore.²⁰

Il bel saggio di Lina Montalto sugli affreschi del Palazzo Pamphilj in Valmontone e ulteriori contributi di altri studiosi dell'argomento²¹ mi consentono di riassumere brevemente la vicenda. Alla decisione di don Camillo di procedere alla decorazione della sala del castello-palazzo (1655), corrisponde la proposta di Pier Francesco Mola al principe di affrescare le quattro sale maggiori dell'appartamento nobile e quattro sale più piccole, con la col-

laborazione di altri pittori. Tra i quali il principe prescelse Francesco Cozza, Guglielmo Cortese, Giambattista Tassi il Cortonese e Gaspard Dughet, escludendo Angelo Canini. Il tema figurativo era, nelle sale principali, quello dei *Quattro elementi* (acqua, fuoco, terra, aria), mentre nelle stanze minori il contenuto della decorazione riguardava le *Quattro parti del Mondo*. Tra queste ultime giustamente al Cozza, originale interprete del Domenichino, è stata restituita la allegoria dell'*Asia*,²² e del Mola è sicuramente la *Personificazione dell'Africa*; inoltre gli spettano le figure in un'altra sala: quella del Principe, là dove il paesaggio è opera del Dughet.²³ Quanto alle sale maggiori: l'*Elemento dell'Acqua* si deve al Tassi; l'*Elemento del Fuoco* al Cozza²⁴ e l'*Elemento della Terra* è opera di Guglielmo Cortese il Borgognone. Gli affreschi della Stanza dell'Aria, quasi ultimati da Pier Francesco Mola, vennero da lui interrotti dal dicembre del 1658, né ritornò a Valmontone per condurli a compimento. Le ragioni? Il principe non avrebbe firmato la «convenzione», il contratto, e l'artista giudicava insufficiente il compenso pattuito e i pagamenti in parte ricevuti. In realtà il Mola, dopo un periodo di entusiasmo, a Valmontone avvertiva inquietudine, stanchezza nel dipingere sui ponti delle volte e l'insofferenza dell'intrigo alla corte di don Camillo. Ne scriveva al padre l'11 ottobre 1658: «Buono sarebbe il principe ma l'esistenza de' satrapi guastano la sua mente bona, e fanno danno a lui medesimo». La lite per la «mercede» tra il pittore e il principe sfociò in un processo durato ben sei anni, fino al 1664, e risolto in favore di don Camillo.

Naturalmente la sfida all'orgoglio del potente nipote di Innocenzo X fu un grave errore del Mola; il quale si era illuso di avere ragione dei «satrapi», mediante la protezione di altri potenti personaggi, tra i quali il cardinal Nini e il principe Flavio Chigi. Favorevoli al Mola furono inoltre, nel corso del processo, le deposizioni di vari pittori,²⁶ ma non sortirono l'effetto sperato. D'altra parte il principe, il quale era rimasto bene impressionato dalle parti che il Mola aveva condotto a compimento nella Stanza dell'Aria prima della brusca interruzione,²⁷ verosimilmente incalzato dall'insistenza dei «satrapi» e risentito verso il suo pittore di corte, pervenne a una decisione perentoria. Tra il febbraio e il marzo del 1659 fece cancellare gli affreschi della Stanza dell'Aria tralasciati dal Mola e chiamò a sostituirli Mattia Preti, che ne eseguì altri *ex novo*.²⁸

La distruzione totale della volta della Stanza dell'Aria [osservata bene Lina Montalto]²⁹ assillò il Mola durante le vicende del processo, anche più della meschina retribuzione; lo tormentò la



6. *L'apparizione di Iride a Turno*. Disegno preparatorio per la Stanza dell'Aria. Londra, collezione John Gere



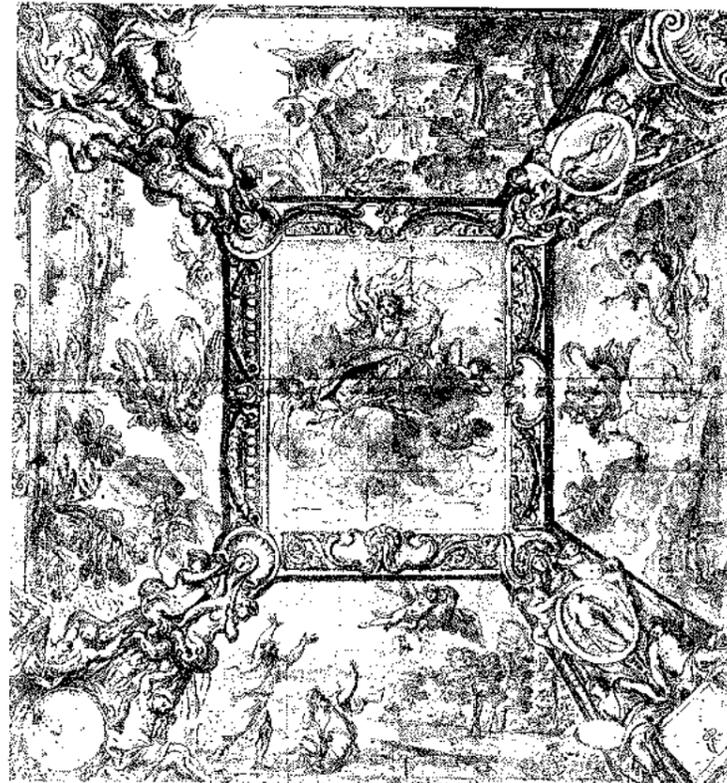
7. *L'apparizione di Iride a Turno*. Secondo disegno preparatorio per la Stanza dell'Aria. Chatsworth, collezione Duca di Devonshire



8. *Enea nel Tartaro guidato dalla Sibilla Cumana.* Disegno. Roma, collezione privata

9. Progetto definitivo per il soffitto della Stanza dell'Aria. Disegno. Madrid, Accademia San Fernando

A fronte:
10. *Sansone che gira la macina nella prigione.* Disegno. Roma, collezione privata



gelosia per quelle sue invenzioni sbocciate dalla fantasia accesa di letture classiche.

Invero il nostro pittore doveva essere particolarmente preparato nella letteratura antica e nella mitologia, ma in merito alla scelta dei soggetti da dipingere si consigliò ripetutamente con Enrico Cosmo, residente a Valmontone, dottore in legge e amministratore del principe Pamphilj. Testimone al processo, il Cosmo dichiarava:

il Sig. Francesco Mola [...] mi ricercò ad imprestito - mentre dipingeva l'Elemento dell'Aria in una delle stanze del ditto palazzo - della Genealogia degli Dei, e d'un Virgilio col Commento, per voler al proposito nel detto elemento dipingere varie favole, imprese, o geroglifici.³⁰

Sempre secondo Enrico Cosmo, le intenzioni del pittore erano quelle di dipingere sulla volta della Stanza dell'Aria i seguenti soggetti: *Giunone*, la *Via Lattea*, il *Ratto di Clori da Zefiro*, il *Ratto di Ganimede* e *L'apparizione di Iride a Turno*.

Merito di Richard Cocke³¹ è quello di avere studiato e pubblicato i disegni preparatori di Pier Francesco Mola, finora pervenuti, per gli affreschi della Stanza dell'Aria. Un primo rapido, furente schizzo di insieme, a penna (Napoli, Museo Nazionale, inv. n. 743; fig. 5), dimostra che l'artista intendeva dividere il soffitto mediante finti pilastri di gusto cortonesco³² in cinque scomparti: *Giove* al centro, e ai lati quattro lunette, rispettivamente con la favola di *Galatea* (che significa «lattea»), del *Ratto di Ganimede*, della *Terra*, della *Fucina di Vulcano*. Si intuisce pertanto che la scelta dei temi non era definitiva e che, probabilmente su suggerimento di Enrico Cosmo, talune sostituzioni nei soggetti poi rappresentati nel perduto affresco vennero apportate dal Mola. Il *Ratto di Ganimede* è documentato da un dinamico e pittorico disegno-schizzo nel Museo di Besançon (inv. n. 1174; riprodotto dal Cocke, cit., 1968, fig. 34). Un altro veloce schizzo, parimenti a Besançon (inv. n. 1186; riprodotto dal Cocke, cit., 1968, fig. 35), rappresenta il mito di Borea, dio del vento del nord, che rapisce Orizia, figlia del re di Atene Eretteo. Si tratta della scena che il Cosmo denomina «Zefiro che rapisce Clori», ma erroneamente, perché questo episodio, a stare alle mie ricerche, non ricorre nella mitologia antica. Come si dirà in seguito, nel soffitto della Stanza dell'Aria il *Ratto di Ganimede* sostituirà la *Fucina di Vulcano*, di cui rimane un impetuoso disegno a penna nella collezione del Duca di Devonshire, a Chatsworth (inv. n. 511; riprodotto dal Cocke, cit., 1968, fig. 30). Per quanto concerne la lunetta dedicata al mito della *Terra*, parimenti prefigurato nel foglio di Napoli, esso verrà dal Mola sostituito da un altro episodio trat-

to dall'*Eneide*. Queste sostituzioni si spiegano con la decisione finale, concordata tra il principe Camillo, Enrico Cosmo e l'artista, di affrescare la volta della stanza esclusivamente con soggetti riguardanti i miti dell'Aria.

Intanto: un disegno in acquarello, agli Uffizi (inv. n. 16158; riprodotto dal Cocke, cit., 1968, fig. 27), fornisce, dopo quello di Napoli, un sommario abbozzo per il soffitto della Stanza dell'Aria: è lasciato ancora indefinito, ma nella scelta dei temi tende maggiormente a corrispondere ai soggetti citati da Enrico Cosmo durante il processo, e già ricordati. Nel riquadro al centro, Giunone (ma non è del tutto evidente) sostituisce Giove. Sullo scomparto di sinistra si ravvisa *Borea che rapisce Orizia*; su quello a destra si riconosce il mito della *Via Lattea*. In basso, rispetto al riquadro centrale, si scorge un paesaggio appena accennato e senza figure (è lo spazio che nel progetto di Napoli era riservato alla *Fucina di Vulcano*). Infine, nello scomparto superiore rispetto a quello del centro, è abbozzato confusamente, ma riconoscibile, l'episodio ricordato dal Cosmo nella deposizione al processo: *L'apparizione di Iride a Turno*, tratto dal ix libro dell'*Eneide*.

Perché questa sostituzione, e propriamente il ricorso a una scena dell'*Eneide*? La favoleggiata genealogia per cui la famiglia Pamphilj discenderebbe da Enea spiega questa scelta, suggerita al Mola da Enrico Cosmo. Infatti nella Stanza dell'Aria era opportuno che figurasse una composizione desunta dall'epopea virgiliana. Ma la scelta non era facile: bisognava che la rappresentazione corrispondesse al tema dell'Aria. L'apparizione di Iride, simbolo dell'arcobaleno e messaggera di Giunone, a Turno per esortarlo a muoversi contro le schiere di Enea sembrò la migliore soluzione, ma non senza eventuali alternative, come si dirà. Due sono i disegni preparatori per questo scomparto nella Stanza dell'Aria - il primo, nella collezione John Gere (fig. 6),³³ a penna e bistro con tracce di gessetto grigio, si distingue per il moto espressivo delle forme abbozzate, costruite con la violenza impulsiva di un impetuoso «far di macchia», che bene centra il momento pregnante o «riduzione dell'azione».³⁴ Il secondo foglio, nella collezione del Duca di Devonshire, a Chatsworth (inv. n. 556; fig. 7), parimenti è disegnato in fase abbozzata, a penna e bistro con tocchi di carboncino, ma l'azione, mediante un più sottile, complesso gioco di tratteggi, è esplicitata da molti particolari: l'albero a sinistra, la fontana, la grande tenda sotto la quale il re Turno si ritrae rivolto alla divina apparizione e un maggior numero di armigeri. Tanto nell'uno come nell'altro disegno, il re dei Rutuli vive l'attimo del-

11. *Diana ed Endimione*.
Disegno. Düsseldorf,
Kunstmuseum

12. *Idillio pastorale*.
Disegno. Roma, collezione
privata



la meraviglia, ma sta per promettere di seguire il presagio: «Sequor omina tanta, quisquis in arma vocas» (ix, 1-21).

Ritengo d'altra parte che, prima di scegliere un episodio dell'*Eneide* corrispondente al tema dell'Aria, il Mola avesse riflettuto a un soggetto consono invece alla mitica discendenza dei Pamphilj dalla stirpe di Enea.

Sembra convalidare questa ipotesi un disegno inedito di Pier Francesco Mola, di altissima qualità (Roma, collezione privata), figurante *Enea nel Tartaro guidato dalla Sibilla Cumana* (fig. 8). Il significato del tema è precisato da una scritta autografa a penna, nel verso, dove si legge: «Enea Troiano che vede suo Padre nelli Campi Elisij». La composizione della scena, ripartita in gruppi di figure panneggiate e modulate in ritmi larghi sul fondo di paesaggio, espone pienamente la *inventio*, per cui è da pensare a qualche precedente schizzo più compendioso. Tuttavia l'artista, su poche tracce di matita, procede dipingendo col pennello intriso nel bistro intenso le singole parti. La mancanza dei contorni, la maniera abbozzata ma «esatta», lo sbattimento delle luci e delle ombre fanno pensare a un «virtuoso», memore e in gara, alla pari, con disegnatori quali i Carracci, il Guercino e il Poussin. La figura di spalle in primo piano, a destra, indica con la mano dove si trova l'ombra di Anchise che si manifesterà per tranquillizzare il figlio Enea sul destino della sua stirpe e sul futuro di Roma (*Eneide*, vi, 680-900).

Fortunatamente è pervenuto il disegno-progetto, compiuto e definitivo, autografo del Mola per la volta della Stanza dell'Aria. Lo ha pubblicato Alfonso Pérez Sánchez nel 1978 e si trova nella Reale Accademia di San Fernando a Madrid.³⁵ Il procedimento della tecnica ovviamente è complesso: il foglio è condotto a penna, pennello nero per i finti pilastri divisorii cortoneschi (esistono disegni preparatori pubblicati dal Cocke nel saggio del 1968), ad acquarello grigio-celeste e bistro più o meno intenso o liquido (fig. 9). Il foglio misura cm 41 x 45. Nel riquadro centrale, tra le nubi e fantasiosa nel pannello, appare Giunone, dea dell'Aria. La qualità del foglio è eccellente e la maniera è quella neoveneta propria del Mola. Interessante è notare, nello scomparto di *Borea che rapisce Orizia*, la veduta in basso del fiume Ilisso, che il Mola peraltro liberamente configura nel Tevere attraversato da un ponte e con un mausoleo (Castel Sant'Angelo?) sul fondo. Inoltre nella scena dell'*Apparizione di Iride a Turno* vengono accolte le varianti che si osservano (per esempio, la fontana) nel disegno preparatorio, a Chatsworth (fig. 7). Ma ora conviene cedere la parola al Pérez Sánchez:

A differenza dei disegni di Napoli e di Firenze, nei quali alcuni temi non coincidono con quelli dell'opera finita, qui sono rappresentati i quattro motivi citati dal Cosmo: il *Ratto di Ganimede*, tale e quale si vede nei disegni preparatori, la *Nascita della Via Lattea*, *Zefiro che rapisce Clori* (che Cocke ritiene Borea e Oritia) e *L'apparizione di Iride a Turno*, eseguita con straordinaria sobrietà, proprio come lo esige il testo di Virgilio e non come era stata progettata in altri disegni preparatori [commento alla tav. 39].

Lo stesso collezionista del disegno di *Enea nel Tartaro guidato dalla Sibilla Cumana* (fig. 8) possiede due altri disegni inediti di Pier Francesco Mola, che amabilmente mi consente di pubblicare. Il primo foglio, nel consueto stile di macchia, raffigura *Sansone che gira la macina nella prigione* (fig. 10). Il soggetto biblico fissa un momento saliente del racconto (*Libro dei Giudici*, 16-19) e il Mola costruisce le immagini in poche linee intorno a chiazze impressionistiche. L'idea compositiva è chiara, ma drammatica e «furente» nell'andamento girante del condannato cieco, in procinto di ingannare l'ignaro fanciullo, per potersi appoggiare alle colonne, far crollare la casa e morire insieme ai Filistei. Disegno dunque di qualità superlativa, condotto in modi in tutto simili a quello compreso tra gli studi preparatori per il quadro della *Diana ed Endimione* delle Gallerie Capitoline. Si tratta del foglio nel Kunstmuseum di Düsseldorf (fig. 11),³⁷ esemplarmente lirico e datato tra il 1652 e il 1656. Il secondo disegno inedito, del citato collezionista, presenta un *Idillio pastorale* (fig. 12) nei modi tipici del Mola: ricorre ancor più sorprendentemente la sua maniera fortemente «di macchia», le immagini essenziali, abbreviate tramite vigorosi contrasti luministici. Schizzo che in quei contrasti richiama anche i procedimenti xilografici, ma senza durezza lineare. L'idillio romantico e gli appassionati amanti nel paesaggio semplicemente abbozzato rinviano a qualche tema mitologico, forse agli «Amori di Cefalo e Procri»; e il disegno appartiene al tardo periodo del Mola, di cui Agnes Czobor ha rivendicato i pregi e il significato di segno positivo.³⁸

Nell'ultimo decennio del suo percorso il Mola infatti mantiene costanti le sue facoltà creative. Dal 1659, quando abbandonò Valmontone, il pittore denunciava problemi di salute e successivamente la sentenza dell'ottobre 1666 relativa alla fista per il compenso degli affreschi nel palazzo, tutta in favore di don Camillo Pamphilj, provocò nel suo animo, dice il Passeri (p. 372), «un rammarico che non lo lasciò più viver quieto». Invero il principe bonario non pretese la restituzione dei compensi ricevuti dal pittore e i rapporti tra il signore e l'artista proseguirono, come dimostra una lettera inviata dal Mola al principe nel 1666. Gli scrive della

sua malferma salute, delle spese sostenute per la «Morte del Gio. Battista suo padre» e gli chiede un aiuto in ricordo delle fatiche fatte a Valmontone al suo servizio.³⁹ Lo stesso anno morirono sia il principe sia il Mola, che invano si era appellato al-

l'ignoranza medica del tempo. Verosimilmente, a quei luminari bastò terrorizzare il malato con nomi come «catarro salso, morbo etico ipocondriaco, e morbo gallico» (Passeri, p. 372).

Luglio 1988

- 1 L. Grassi, *Gian Lorenzo Bernini e Fréart de Chantelou. Salvator Rosa e Niccolò Simonelli - due accademie e una caricatura*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, pp. 634-637.
- 2 F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Firenze 1966, p. 202.
- 3 Lettere autografe del Mola, per gli opportuni confronti, sono riprodotte nel saggio di Lina Montalto (per il quale v. nota 6) alle figg. 20 e 22. Autografa è la scritta in calce al disegno-ritratto fatta a Lucca nel 1637, dal Mola al suo amico pittore Pietro Testa. Altre scritte del Mola, e la sua firma, si leggono nel significativo disegno di una pianta, ricordo del paesaggio della sua terra con la veduta del «Colle di Brusada». Si tratta del recto di un foglio ben noto al British Museum, 1898-12-16-1 (cfr. R. Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford 1972, tav. 12). Vi si legge: «pianta vecchia da mela nel ma Cioscò», «Chiesa di S. Antonio genestre», «Colle di Brusada» e «timonte di Maria Monte».
- 4 L.C.J. Freerichs, *Italiaanse Tekeningen I de 17de Eeuw. Ryksprentenkabinet/Rijksmuseum*, Amsterdam 1973, n. 99, p. 33. Aggiungo qui che la Freerichs cita, nella scheda del catalogo relativo ai ritratti del Mola e del Simonelli, visti di schiena, lo schizzo disegnato a penna nel verso, per un *Martirio di Sant'Erasmus* (fig. 2), che riproduco qui, credo, per la prima volta. Nei pochi tratti a penna, estremamente rapidi, lo schizzo, autografo del Mola, graficamente corrisponde agli studi per il *San Gerolamo* (fig. 4), che è opera del periodo inoltrato nel percorso del maestro, e ciò induce a pensare (ed esistono precedenti nei disegnatori) che lo stesso Mola abbia ulteriormente utilizzato il verso del foglio di Amsterdam (fig. 1) molti anni dopo il 1649.
- 5 L'illustre collega e amico James Byam Shaw, al quale avevo inviato l'estratto con la caricatura di Salvator Rosa indirizzata a Niccolò Simonelli, gentilmente mi ricordò l'esistenza del disegno di Amsterdam. Lo studioso inglese concordava con l'opinione della Freerichs: che il foglio fosse opera di collaborazione tra il Mola e il Simonelli. Gli spiegai per lettera il mio diverso parere ed egli mi rispose amabilmente: «As to the Amsterdam drawing with the little joke about Mola and Simonelli, I used to think (as I suppose Miss Freerichs thought when she wrote the catalogue-entry) that the drawing of the figures was by two different hands; but since reading your letter I am now pretty well convinced that you are right, and that the whole drawing is by Mola, the figure on the left (of himself) being copied from a sketch by Simonelli» (12 dicembre 1984). Sono lieto di questa adesione di J. Byam Shaw e lo ringrazio cordialmente.
- 6 Cfr. in merito il saggio fondamentale di L. Montalto, *Gli affreschi del Palazzo Pamphilj in Valmontone*, in *Commentari*, vi, ottobre-dicembre 1955, p. 268, nota 4 e documento VIII.
- 7 F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1673, p. 438.
- 8 La notizia si ricava dagli *Stati d'Anima* della chiesa parrocchiale di San Nicola ai Cesarini, consultati da A.B. Sutherland (*Pier Francesco Mola. His Visits to North Italy and His Residence in Rome*, in *The Burlington Magazine*, cvt, 1964, p. 357 sgg.).

- 9 L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, Roma, 1, 1730, p. 122 sgg.; G.B. Passeri (ed. J. Hess), *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig-Wien 1934, p. 367 sgg.
- 10 R. Cocke, *op. cit.* (con ampia bibliografia); J. Genty, *Pier Francesco Mola pittore*, Lugano 1979. In questa seconda monografia l'autore insiste molto sulle notizie e sulle opere del Mola in rapporto al soggiorno a Coldrerio; e considera particolarmente il confronto tra i disegni e i relativi dipinti. Si nota l'assenza di un catalogo ragionato delle opere del pittore.
- 11 V. Martinelli, *Altre opere di Pierfrancesco Mola a Roma, in Arte in Europa: scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, Milano 1966, p. 713 sgg.
- 12 G. Briganti, *Il Palazzo del Quirinale*, Roma 1962, p. 47.
- 13 Cfr. W. Vitzthum, *I disegni dei Maestri. Il Barocco a Roma*, Milano 1970, pp. 88-89, fig. 14.
- 14 Cfr. R. Cocke, *op. cit.*, cat. 49, p. 58, tav. 72. Numerosi sono i disegni preparatori del Mola per l'affresco nel Palazzo del Quirinale, figurante *Giuseppe riconosciuto dai fratelli*, tutti pubblicati da Richard Cocke. Quello nel British Museum (1853-10-8-10) misura cm 32 x 44 circa ed è eseguito a gessetto nero, acquarello bruno, sanguigna. Lo schema lineare prospettico è a penna e inchiostro.
- 15 G.B. Passeri (ed. J. Hess), *op. cit.*, p. 370.
- 16 Cfr. L. Grassi, *Teorici e Storia della critica d'arte. L'età moderna - il Seicento*, Roma 1973, pp. 53-54.
- 17 Credo molto convincenti le argomentazioni di Agnes Czobor, che per prima ha pubblicato il *San Gerolamo* della collezione Hendricks, di Arnhem, ponendolo in relazione con un altro dipinto omonimo, già Barberini poi nella Farington Collection a Buscot Park, e accettandone la datazione al periodo tardo proposta da W. Arslan (*Opere romane di P.F. Mola*, in *Bollettino d'Arte*, viii, 1928-1929, fig. 19). La datazione al periodo tardo, per ragioni di stile, si addice anche al *San Gerolamo* della collezione Hendricks. Cfr. A. Czobor, *On some late works of Pier Francesco Mola*, in *The Burlington Magazine*, cx, 1968, p. 565 sgg.
- 18 Tale ascendenza tizianesca, a proposito del *San Gerolamo* della collezione Hendricks ad Arnhem, è propugnata da R. Cocke, *op. cit.*, p. 43.
- 19 Vedine la riproduzione in R. Cocke, *op. cit.*, tav. 86, cat. 40. Il disegno di Braunschweig è databile al 1652-1656, cioè molti anni in anticipo rispetto al foglio per il *San Gerolamo*, a Haarlem. Ma la varietà dei modi grafici del Mola difficilmente consente una cronologia basata soltanto su ragioni di stile.
- 20 Se il disegno per il *San Gerolamo* (fig. 4) è un'opera tarda (circa 1665) del Mola, il nome «Sig. Simonelli» scritto nel verso dimostra che l'amicizia con il collezionista durò per tutta la vita del pittore. Ringrazio vivamente il dottor Carel van Tuyll, conservatore della Collezione d'Arte del Teylers, il quale mi ha cortesemente trascritto l'iscrizione sul verso leggibile in controtuce. Durante e dopo il processo per gli affreschi di Valmontone il Mola poté dipingere parecchie opere, come dimostra l'iscrizione, in cui si legge: «La Giudita, il Presepio, il figlio Prodigo, e altri quadri da servire per

- Monsgr. Homodeo». Poiché monsignor Omodei fu nominato cardinale nel 1652, R. Cocke (*op. cit.*, p. 43) suppone che tanto il disegno del Teylers Museum quanto il dipinto del *San Gerolamo* nella Hendricks Collection siano databili intorno a quell'anno. L'argomento non mi sembra determinante perché il titolo di monsignore adoperato dal Mola era dato un tempo ai cardinali e persino ai papi.
- 21 L. Montalto, *op. cit.*, pp. 267-302. Altri contributi sono stati già citati, o verranno ricordati in seguito.
- 22 Cfr. F. Bologna, *L'Agar nel deserto di Francesco Cozza*, in *Paragone*, 83, 1956, pp. 58-61; e adesso l'importante monografia di L. Trezzani, *Francesco Cozza 1605-1682*, Roma 1981, p. 47, n. 15.
- 23 L. Montalto, *op. cit.*, figg. 14-17; R. Cocke, *op. cit.*, p. 36.
- 24 L. Trezzani, *op. cit.*, p. 46, n. 14.
- 25 La lettera è stata pubblicata da L. Montalto, *op. cit.*, p. 287, iv, fol. 67.
- 26 Favorevoli al Mola furono le testimonianze di Gaspard Dughet, di Guglielmo Cortese e di pittori meno noti quali Alessandro Vaselli, Carlo Rocca e Antonio Somigliano. I documenti relativi sono tutti pubblicati da L. Montalto, *op. cit.*, pp. 286-302.
- 27 Il principe Camillo Pamphilj infatti dovette insistere per indurre il Mola a completare gli affreschi della Stanza dell'Aria. Scrive in merito G.B. Passeri (ed. J. Hess), *op. cit.*, p. 371, verso il 1678: «Mi disse un giorno il Principe D. Camillo et anche la Principessa di Rossano sua consorte che il Mola si era portato chiaramente in quell'opera, et in particolare in un Ganimede rapito da Giove in forma di Aquila, et alcuni pastori e cani atterriti da quell'accidente, con l'accompagnamento d'un paese bellissimo, e mi disse che egli credeva che un Angelo gli avesse assistito almeno nel dipingere quell'avvenimento, e che egli sentiva grande scrupolo in aver fatto gettare a basso quell'opera così degna, ma che l'impertinenza del Mola l'havevano fatto risolvere contro il suo gusto a far ciò».
- 28 Cfr. in particolare L. Trezzani, *op. cit.*, p. 23: «Gli affreschi del Preti indicavano nuove soluzioni al problema della decorazione dei soffitti».
- 29 L. Montalto, *op. cit.*, p. 277.
- 30 Dichiarazioni del teste Enrico Cosmo, fascicolo della causa, pol. 101. Tra i documenti pubblicati da L. Montalto, *op. cit.*, x, p. 290.
- 31 R. Cocke, *Mola's Designs for the Stanza dell'Aria at Valmontone*, in *The Burlington Magazine*, cx, 1968, pp. 558-565.
- 32 Due disegni preparatori per i finti pilastri degli scomparti della volta, relativi alla Stanza dell'Aria, si trovano rispettivamente al Kupferstichkabinett di Berlino-Dahlem (inv. n. 18147; Cocke, fig. 26) e a Firenze, Uffizi (inv. n. 6821s; Cocke, fig. 28). R. Cocke, *Mola's Designs...*, cit., p. 561, nota giustamente: «The scheme which Mola adopted for his frescoes looks back to the division which Pietro da Cortona had developed in the Barberini ceiling».
- 33 Lo stesso John Gere aveva riconosciuto nel disegno con *L'apparizione di Iride a Turno*, in sua proprietà, la mano del Mola (cfr. il catalogo *Edinburgh Festival 1972. Italian 17th Century Drawings from British Private Collections*, Edinburgh, agosto 1972, p. 32, tav. 80).
- 34 Mi riferisco a un motivo caro alla metodologia della critica

d'arte nel Seicento, denominato «diceria pittoresca» da Filippo Baldinucci. Ma v. L. Grassi-M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, I, Torino 1978, alla voce «Anacronismo».

- 35 Per questo disegno, come per i due successivi, ringrazio il proprietario e amico per avermi consentito di pubblicarli, essendo finora inediti. Il primo foglio, con *Enea Troiano* ecc., misura cm 24x35. Proviene da una collezione siciliana con il monogramma «SB», collezione citata ma non identificata da F. Lugt (n. 2240). Più tardi si è saputo che si tratta della raccolta di Rosario Scudieri Buonaccorsi. Tecnica: tratti di matita come traccia compositiva accennata. Ma la composizione è tutta acquarellata a bistro intenso, su carta vergata bianca avoriata.
- 36 Cfr. A. E. Pérez Sánchez, *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid*, Milano 1978, tav. 39.
- 37 Il disegno a Düsseldorf, F.P. 795, è condotto a penna, inchiostro e acquarello. Dimensioni: cm 18,7x14,3. La datazione tra il 1652 e il 1656 è stata proposta da R. Cocke, *Pier Francesco Mola*, cit., p. 54, tav. 40.
- 38 A. Czobor, *op. cit.*, p. 565 sgg. Dimensioni del disegno indicato con gli *Amori di Cefalo e Procri* (eseguito a penna e bistro, su carta bianca): cm 12x11 circa.
- 39 Questa lettera del Mola al principe don Camillo Pamphilj è stata segnalata dal dottor Jörg Garmes a R. Cocke (*Mola's Designs...*, cit., p. 565) che l'ha pubblicata. Una conferma indiretta del proseguimento dei rapporti tra Pier Francesco Mola e don Camillo Pamphilj si basa su altre importanti considerazioni.
- A proposito degli sfortunati affreschi del Mola per il palazzo di Valmontone, L. Pascoli (*op. cit.*, p. 125), utilizzando un'informazione sbagliata, scriveva: «Ma nell'esser tornato a dipingere una stanza in quello di Valmontone, ove aveva già cominciato a rappresentare i quattro principali fiumi del mondo, con Pallade introducente le quattro arti della pittura, della scultura, dell'architettura e della poesia nel tempio della gloria, passarono tra lui e il principe tali dissapori, che abbandonò l'opera, e se ne partì; né vi fu modo che tornar più volesse a terminarla». Esiste agli Uffizi un disegno (inv. n. 6825s.) di Pier Francesco Mola che corrisponde a questa descrizione del Pascoli, pubblicato da R. Cocke (*Mola's Designs...*, cit., p. 565, fig. 87), ma dallo studioso riferita a un'altra impresa artistica di Camillo Pamphilj: gli affreschi per la Biblioteca del Collegio Innocenziano nel palazzo di Piazza Navona, poi affidati e realizzati, dopo la morte del Mola (1666), da Francesco Cozza, il quale modificò il tema dipingendovi *La divina Sapienza* (cfr. L. Trezzani, *op. cit.*, p. 56, n. 31). Ma l'impresa degli affreschi per il Collegio Innocenziano doveva essere stata commissionata da Camillo Pamphilj anzitutto al Mola. Il quale aveva meditato ed elaborato il tema da svolgere, così come descritto dal Pascoli, ma erroneamente riferito a Valmontone. Aggiungo che il Cocke ignorava un altro disegno del Mola per il medesimo progetto, corrispondente a un momento meno elaborato rispetto a quello agli Uffizi, ma non meno significativo e con parecchie varianti. È un foglio conservato a Roma, Gabinetto delle Stampe (inv. 128613), e da me pubblicato (L. Grassi, *Storia del disegno*, Roma 1947, tav. LXIX, p. 146), ma senza averne ancora riconosciuto il soggetto (*I quattro Fiumi, Pallade, Le Arti, Il Tempio della Gloria*) e la destinazione.

Jörg Martin Merz

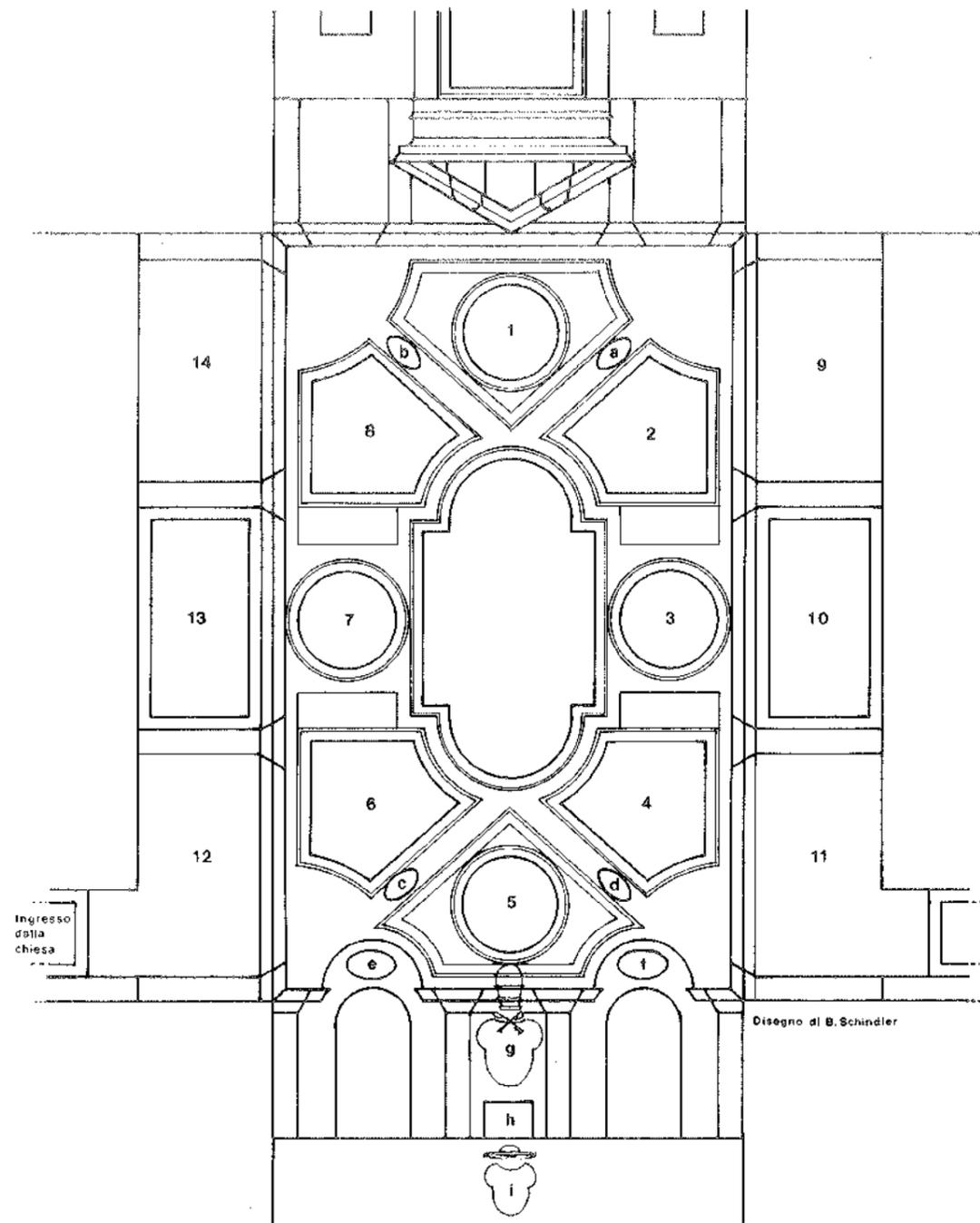
Bernini, Abbatini e la sacrestia di Santo Spirito in Sassia

GUIDUBALDO ABBATINI è un artista rimasto sempre nell'ombra, o almeno nella penombra, tanto ai suoi tempi quanto nell'odierna storiografia. Non ha mai dato prova di particolare genialità, ma d'altra parte non gliene fu neanche mai offerta l'opportunità nella Roma barocca. La sua carriera inizia intorno al 1630 con le decorazioni ad affresco nelle Grotte Vaticane e l'artista rimane poi nell'ambiente dei decoratori del Palazzo Vaticano, ai quali venivano affidati soltanto interventi di secondaria importanza essendo stata la Sala Clementina l'ultima delle grandi imprese pittoriche di quel secolo.¹ Tra quelle decorazioni oggi poco conosciute sono da annoverare gli affreschi delle due sale quasi inaccessibili accanto alla Sala di Costantino, quelle cioè di Carlo Magno e della Contessa Matilde che iconograficamente completavano il programma dedicato ai fondatori dello Stato della Chiesa. Con le storie di Carlo Magno (eseguite nel 1635-1637) Abbatini può aver creduto di avere raggiunto un'indipendenza artistica, pari forse a quella del Romanelli (che poi aiutò ad affrescare la Sala della Contessa Matilde, 1637-1642),² ma certamente non immaginava di entrare in competizione con il Cortona o il Sacchi. Non c'erano più molte occasioni di lavoro per gli artisti verso la fine del pontificato barberiniano, una fine un po' triste se confrontata con le speranze nutrite all'inizio. In queste circostanze poco favorevoli, il rafforzamento dei rapporti tra il nostro e l'artista dominante alla corte di Urbano VIII, Gian Lorenzo Bernini, è una conseguenza quasi logica. Per i suoi progetti il Bernini cercava un esecutore fedele dei suoi principi, e — naturalmente — subordinato, cosa che ovviamente né Carlo Pellegrini né Giovanni Francesco Romanelli si erano prestati a essere.³ Abbatini invece diventò quasi uno schiavo del «dittatore», che non sembra aver dovuto fare molte concessioni per assicurarsi questa collaborazione.⁴

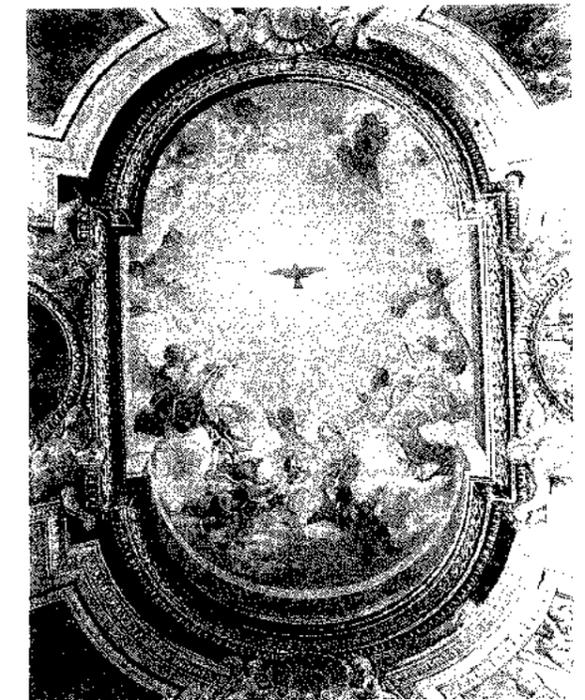
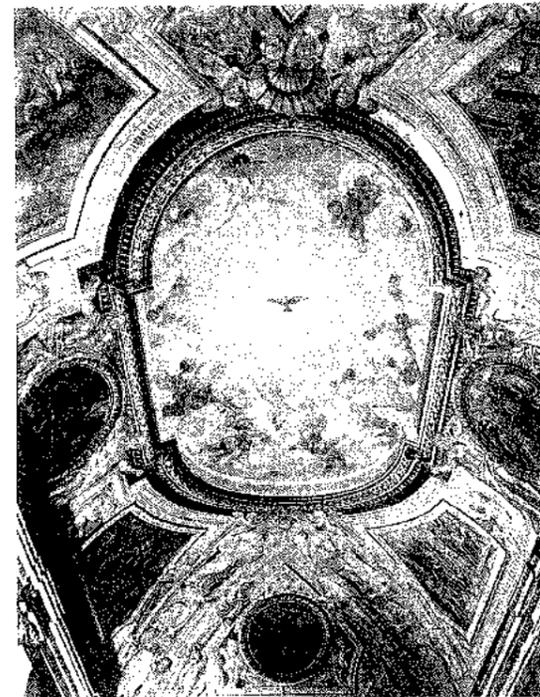
Dopo gli interventi pittorici al servizio del Bernini nella nuova tribuna di San Lorenzo in Damaso (1640), nella Cappella Pio in Sant'Agostino (1643), nella Cappella Raimondi in San Pietro in Montorio (1642-1644 circa) e nella Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria (1647), pareva che nella sacrestia di Santo Spirito in Sassia Abbatini final-

mente avesse un'occasione tutta sua (figg. 1-2).⁵ Le fonti finora note, il Martinelli e il Titi, attribuivano gli affreschi della volta al nostro, come al solito senza darci ulteriori dettagli.⁶ Ma anche qui l'Abbatini non sembra avere lavorato del tutto indipendentemente. I documenti da me rinvenuti inducono a pensare che il Bernini abbia determinato la disposizione del sistema decorativo. Il maestro stesso era presente insieme a Pietro Perini, il falegname che aveva appena finito i nuovi armadi della sacrestia,⁷ quando il 19 luglio 1647 fu stipulato il contratto tra il commendatore di Santo Spirito in Sassia, Stefano Vai, e gli stuccatori Giovanni Maria Ferrera e Battista Besano per fare tutti i lavori in muratura e in stucco per ornare la sacrestia. Abbatini invece non compare in questo atto.⁸ Dagli statuti stabiliti risulta che già esisteva un modello abbastanza particolareggiato del sistema decorativo della volta, e che gli stuccatori avevano eseguito per prova un pezzo del festone intorno al centro della volta stessa.⁹ Al pittore, che nel contratto non è menzionato per nome, fu affidato il compito di fissare i dettagli in collaborazione con gli stuccatori. L'Abbatini sembra aver eseguito gli affreschi soltanto nella primavera 1648, quando gli stuccatori avevano già concluso la prima fase dei lavori (fine del 1647).¹⁰

Due altri fatti rivelano la stretta dipendenza dal Bernini del sistema decorativo. Il primo è che praticamente si tratta di una versione più elaborata del sistema adottato nella volta della cappella Raimondi, cioè un'apertura finta nel centro fissata diagonalmente agli angoli e fiancheggiata da tondi con storie dipinte a chiaroscuro.¹¹ Il secondo è l'uso di stucco vero insieme a finto stucco, un'innovazione cioè introdotta dal Bernini per le cappelle decorate poco prima. Però mentre nella Cappella Raimondi i putti bianchi ai lati dei tondi emergono organicamente dal finto stucco per arrivare come rilievo schiacciato alle cornici di stucco dorato, in Santo Spirito in Sassia c'è una mistura di stucco bianco finto e vero, perché le figure bianche finte e vere non toccano soltanto, ma anche intersecano, le cornici di stucco vero. Questo tentativo di modificare la tradizione del finto stucco bianco proveniente dal Camerino Farnese non riuscì molto con-



Sistema decorativo della volta della sacrestia di Santo Spirito in Sassia: 1. Gregorio II e il re Ina fondano la Schola de Sassoni e la chiesa in onore della Vergine Maria, anno 725 (Forcella 1275, De Angelis I, 124) 2. Re Carlo Magno e Offa sotto i quali fu ingrandita la Schola e l'Ospizio Sassone, anno 794 (Forcella 1276, De Angelis I, 130) 3. Pasquale I ordina la ricostruzione della chiesa danneggiata dall'incendio, anno 817 (Forcella 1277) 4. Leo IV e il re Etelvulfo ordinano il restauro della Schola Sassone e della chiesa, anno 847 (Forcella 1278, De Angelis I, 133) 5. Sepoltura del re Bulredo, anno 876 (Forcella 1279, De Angelis I, 127) 6. Morte del re Elfrido, anno 924 (Forcella 1280, De Angelis I, 128) 7. Innocenzo III dà le insegne a Guido di Montpelier, anno 1197 (Forcella 1281, De Angelis I, 238) 8. Innocenzo III affida ai religiosi dell'Ordine di Santo Spirito la cura dei bastardi e degli infermi, anno 1204 (Forcella 1282, De Angelis I, 212) 9. Carlo II, re di Sicilia, e Ivo, vescovo di Cracovia, fondano gli ospedali di Santo Spirito, anno 1222 (Forcella 1283) 10. Innocenzo III istituisce la stazione del Sudario, anno 1308 (Forcella 1284, De Angelis I, 226) 11. Carlo VIII, re di Francia, e altri nobili si fanno iscrivere nella confraternita di Santo Spirito (Forcella 1285, De Angelis II, 116) 12. La regina Carlotta e altre principesse s'iscrivono nella confraternita di Santo Spirito (Forcella 1286, De Angelis II, 115) 13. Sisto IV trasferisce la stazione del Volto Santo a San Pietro (Forcella 1287) 14. Eugenio IV riordina la confraternita di Santo Spirito (Forcella 1288) a Gregorio IX b Onorio III c Nicolò IV d Alessandro VI e Urbano V f Bonifacio VIII g Stemma Innocenzo X h Iscrizione 1650 i Stemma Stefano Vai



1. Volta della sacrestia di Santo Spirito in Sassia
2. Scomparto centrale della volta della sacrestia di Santo Spirito in Sassia
3. Guidubaldo Abbatini (attr.), *Apparizione dello Spirito Santo*. Disegno. Londra, collezione Duca Roberto Ferretti
4. Legatura del volume 10 dell'Archivio dell'Ospedale di Santo Spirito

vincente, in particolare ai due lati dove gli ignudi accanto ai tondi sono resi in un bassorilievo che non esprime appieno la plasticità della muscolatura.¹² In nessun altro caso l'Abbatini ha applicato questa mistura sviluppata dal Bernini per fini diversi e che raggiungerà poi il suo culmine nella decorazione della volta della navata del Gesù affrescata dal Baciccio.¹³ Il disegno di un pittore indipendente avrebbe insistito molto di più sull'unità delle parti attraverso l'uso del solo finto stucco, come per esempio nella Sala della Contessa Matilde già menzionata o nella sacrestia di Santa Maria sopra Minerva, decorata poco tempo prima da Pietro Paolo Baldini.¹⁴

Gli affreschi dello scomparto centrale e degli otto vani laterali della volta (quattro tondi e quattro vani trapezoidali), e anche quelli delle pareti laterali sopra gli armadi, ovviamente furono lasciati tutti alla competenza dell'Abbatini (v. pianta).¹⁵ Se per scene di questo tipo (storie della fondazione e dello sviluppo dell'Ospedale e dell'Ordine di Santo Spirito) l'artista aveva già mostrato la propria abilità nella Sala di Carlo Magno, per glorie di angeli era «predestinato» dalle sue commissioni precedenti.¹⁶

In rapporto con l'affresco centrale mi pare un disegno recentemente apparso in un'asta e ora nella collezione del duca Roberto Ferretti (fig. 3).¹⁷ Era attribuito alla cerchia di Giovanni Battista Gaulli, ma i legami sono soltanto superficiali essendo la grafia più vivace, l'acquarello più fluido e l'abbreviazione delle facce ben diversa da quella, più cosciente, dei disegni del Baciccio.¹⁸ Il disegno ha lo stesso formato dell'affresco e suggerisce persino la prospettiva dall'entrata della sacrestia: infatti gli angoli formati dall'incrocio del quadrato e delle lunette nella parte inferiore non sono retti come nella parte superiore, ma acuti come nell'affresco dove una finta cornice architettonica aumenta l'illusione spaziale.

Il soggetto del disegno è simile ma non identico all'affresco. La differenza principale consiste nel fatto che nel disegno la colomba dello Spirito Santo non solo appare in gloria, ma si rivolge verso un reliquiario portato da un gruppo di angeli sopra le nuvole. Il reliquiario è sormontato da una croce con due traverse a coda di rondine, il segno dell'Ordine ospedaliero dello Spirito Santo. Ma come possiamo essere sicuri che questo disegno sia stato fatto proprio per la sacrestia di Santo Spirito in Sassia e non per un altro affresco in uno dei tanti altri locali dell'Ordine ospedaliero in Italia e all'estero?

Purtroppo non è possibile verificare stilisticamente l'attribuzione perché non si conosce nessun altro disegno che sia sicuramente di mano dell'Ab-

batini. Si può dire, però, che dal punto di vista stilistico s'inserisce abbastanza bene nell'ambiente romano intorno alla metà del Seicento e mostra anche un certo legame con lo stesso Bernini.¹⁹

Restano dunque solo due possibilità di confermare il rapporto suggerito e così anche l'attribuzione all'Abbatini: la prima, di trovare argomenti a sostegno dell'iconografia; la seconda, di spiegare il cambiamento della rappresentazione nell'affresco.

Una spiegazione verosimile per la presenza del reliquiario nel disegno poteva essere il fatto che la sacrestia era famosa per le suppellettili, la più preziosa delle quali era proprio il reliquiario della Santa Croce, menzionato già dalle guide del Cinquecento e uno dei pochi che non sia stato mandato alla Zecca sotto Pio VI nel 1796-1797.²⁰ Inoltre, l'elevazione del più famoso reliquiario verso lo Spirito Santo nel disegno presenta una configurazione simile al sigillo dell'Ordine di Santo Spirito, sigillo che consiste in una colomba che vola sul dorso rivolta verso la croce doppia.²¹ Troviamo quest'immagine anche nella decorazione d'oro di una legatura in marocchino rosso di un volume prezioso cominciato nel 1624, contenente un indice delle reliquie e una lista dei benefattori e dei legati pii di Santo Spirito (fig. 4).²² Questa configurazione può essere sembrata particolarmente adatta per la sacrestia dove, oltre alle funzioni normali della chiesa, si tenevano le riunioni ufficiali dell'Ordine per il giuramento dei nuovi confratelli. Poco tempo prima dell'inizio dei lavori nella volta della sacrestia prendeva i voti uno dei confratelli più illustri: era il francese Pierre Saulnier, che nel suo libro sull'Ordine di Santo Spirito uscito nel 1649 già accennava alla decorazione appena compiuta.²³ Anche nel ciclo degli affreschi sui muri laterali è stata data particolare importanza a quest'aspetto: rappresentano infatti scene con l'iscrizione all'Ordine dei personaggi più importanti (v. pianta). Insomma, la proposta del disegno sembra quasi un sigillo «vivo», essendo costituito dagli elementi del sigillo dell'Ordine in una scena illusionistica, che pare simile all'affresco centrale della volta della Cappella Paolina in Vaticano di Federico Zuccaro, rappresentante l'apparizione della Santissima Trinità a San Paolo.²⁴

L'importanza della reliquia della croce per la sacrestia è sottolineata anche dal soggetto del quadro d'altare, nel centro del quale appare la croce tenuta da Sant'Elena, che sta seduta tra San Pietro, San Paolo, San Girolamo e altri Santi, mentre in alto appaiono Cristo e alcuni angeli con gli strumenti della Passione. Stilisticamente la pala sembra databile nella seconda metà del Cinquecento, ma se-

condo le guide del Seicento c'era sull'altare un altro quadro rappresentante *La discesa dello Spirito Santo sopra gli Apostoli* attribuito a Siciolante da Sermoneta.²⁵ Non so quando questo quadro fu sostituito, ma comunque sia il fatto stesso ci indica un certo conflitto d'importanza tra le rappresentazioni della croce e della colomba nella sacrestia.

La decisione di abbandonare la proposta «parlante» del disegno a favore di un'apparizione maestosa dello Spirito Santo può essere stata causata da due ragioni. La prima è che lo Spirito Santo rappresenta l'istanza superiore dell'Ordine: anche negli affreschi e quadri della chiesa infatti lo Spirito Santo è sempre raffigurato in azione diretta, cioè mentre interviene o appare, senza quel rapporto particolare con la croce dell'Ordine che è nel disegno. Anche la presenza dell'invocazione dello Spirito Santo nelle preghiere della congregazione induce a pensare che la rappresentazione della colomba sia stata considerata più pertinente.²⁶

La seconda ragione del cambiamento è che in quegli anni la colomba aveva assunto la connotazione allusiva al pontefice regnante, Innocenzo X Pamphilj, in quanto compariva nel suo stemma. In due medaglie Innocenzo aveva usato l'apparizione

dello Spirito Santo con stretto riferimento alla propria persona: la colomba era circondata da lauro e gigli, altri due elementi dello stemma del papa.²⁷ Purtroppo non conosco i particolari riguardanti il rapporto tra l'allora commendatore di Santo Spirito, Stefano Vai, creatura barberiniana, e il pontefice antibarberiniano.²⁸ Ma richiede una spiegazione il fatto che il commendatore in un secondo momento, cioè dopo che la decorazione era già finita e pagata, abbia fatto fare uno stemma del pontefice - al quale l'Ospedale era sottoposto direttamente - collocandolo nella sacrestia proprio sopra il suo.²⁹ Ovviamente è stata cambiata anche l'iscrizione che, secondo una nota in un manoscritto del 1661, recava la data 1648 e un testo meno ambizioso rispetto all'iscrizione odierna; quest'ultima induce a considerare la nuova decorazione come il contributo del papa in occasione dell'anno giubilare 1650.³⁰ Questo secondo passo può spiegare anche il primo: il Vai, che dapprima sembra aver pensato piuttosto alla «sua» sacrestia e potrebbe aver indotto l'Abbatini a un disegno più specifico per tale scopo, con il cambiamento dal disegno all'affresco si è sottoposto non solo alla «ragione» dell'Ordine, ma anche a Innocenzo X.³¹

Appendice

19 luglio 1647 *Promissio adornandi Sacristiam*

Constituti alla presenza di me Notaro, e Testimonij infrascritti Mastro Gio: Maria figlio del quondam Battista Ferrera, et Mastro Battista, figlio d'Antonio Besano Romani, e ciascun di loro insolido promettono a Monsignore Ill.mo e Rev.mo S. Vai Vescovo di Cyrene, e Commendatore di S. Spirito in Sassia presente e si obbligano di fare tutti li lavori di muro, e stucco, che vanno fatti per aggiustare, et adornare la sacrestia della Chiesa di S. Spirito in Sassia in Roma, cioè

Di fare, e murare l'aggetti del festone, che va in mezzo della volta di detta Sacrestia con finirlo di stucco con suoi fogli di lauro, e stampe attorno detto festone di fuori e di dentro con le sue modature conforme la mostra fatta al presente da essi et anco fare le quattro medaglie con suoi festoni, e stampe, e finimenti attorno.

Item fare attorno alli quadri che vanno in detta volta con le sue fasce con gole duplicate con le sue orecchie conforme sta fatto il modello.

Item fare tutti l'aggetti nelle Cantonate con le rivolte, targhe, mandolate orecchie, e conchigli secondo ordinarà il pittore, come anco, dove sono li vani nelle fenestre fare tutto quello, che da detto Pittore sarà ordinato.

Item promettono insolido come sopra fare l'aggetto e muratura della cornice che va attorno detta sacrestia con n.o 16 risaldi in detta cornice, e con n.o 4 stampe nel resto li membri lisci.

Item promettono come sopra insolido fare 16 capitelli che vanno sotto li sedici risaldi della cornice con suoi pilastri sotto nel modo che ordinarà detto Pittore, e che detti pilastri vadino a finire sopra li Credenzoni di legno, che facciano finimento.

Item promettono e s'obligano come sopra fare tutte le colle al pittore secondo sarà di bisogno e che gli sarà dal detto pittore ordinato, e tutti li detti lavori farli a manifattura tanto di muro quanto di stucco, et altro conforme che detto pittore ordinarà, e tutte le sopradette cose finirle e compirle produrle alla sua perfezione di qui, e per tutto li quindici d'ottobre pross.re del presente anno liberamente e senza alcuna eccezione perche egli convenero.

E tutte le sopradette cose, e lavori li detti Mastro Gio: Maria e Mastro Battista dicono fare, e fanno per il prezzo e nome di prezzo di scudi doicento m.ta di giulij x per scudo, conforme al calcolo tra esse parti fatto d'accordo, e così tra essi è stabilito per tutto quello potessero pretendere per tutte le sopradette cose, e lavori da pagarsi, si come detto Monsignore Ill.mo promette di pagare alli detti Mastro Gio: Maria, e Mastro Battista di mano in mano secondo si faranno li lavori, e sarà dall'Architetto ordinato a conto de quali scudi doicento detti Mastro Gio: Maria, e Mastro Battista confessano haver havuto, e ricevuto da esso Monsignore Ill.mo Commendatore presente scudi quaranta m.ta di giulij x per scudo, delli questi si chiamano contenti, e sodisfatti, rinunciando all'eccezione di non haverli havuti, e ricevuti, e ne fanno quietanza con patto.

Item convengono, che mancando detti Mastro Gio: Maria, e Mastro Battista di fare tutte le sopradette cose o parte di esse sia lecito ad esso Monsignore Ill.mo Commendatore farle fare da altre persone a tutte lor spese danni, et interessi, e di ciascun di loro insolido senza altra intimatione o vero interpellatione, la quale d' adesso per all' hora vogliono haverla perfetta et intimata, e vogliono esser tenuti insolido pagare ad esso Monsignore Ill.mo Commendatore tutto quello si spenderà di più delli

detti scudi doicento et à rigoroso prezzo, et anco alle dette spese dauni, et interessi perche così.

[Seguono le solite clausole legali.]

Actum Romae in Palatio dicti Ill.mi D. Praeceptoris praesentibus ibidem ad me Ill.us D. Equite Jo: Laurentio Bernino Januensis [sic], et D. Petro quondam Francesco Perini etiam Januensis.

Ant. Palutius not.

(ASR, OSSP. vol. 328 [Instrumenta 1647], cc. 226v - 228r)

Ringrazio monsignor Salvatore Smirne e suor Regina Karnel per avermi facilitato lo studio degli affreschi, le dottoresse Laura Laureati e Loredana Pietrangeli per la correzione del testo italiano e l'architetto Bruno Schindler per il disegno della pianta. Il dottor Erich Schleier mi ha cortesemente prestato le fotografie degli affreschi qui riprodotte.

Abbreviazioni:

ASR = Archivio di Stato, Roma
OSSP. = Ospedale di Santo Spirito

- 1 O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, II, Wien 1931, in particolare pp. 522-528.
- 2 La collaborazione dell'Abbatini non è documentata, ma dalla testimonianza del Passeri (J. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig-Wien 1934, p. 236) viene confermata stilisticamente. L'artista sembra aver eseguito la maggior parte del sistema decorativo e la scena *Urbano II introduce Matilde a Sant'Anselmo*: v. J. Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Roma 1967, I, pp. 105-109 e 395-396; II, tavv. 43-48; E.K. Waterhouse, *Roman Baroque Painting*, London 1976, p. 49.
- 3 Cfr. L. Grassi, *Bernini pittore*, Roma 1945, in particolare pp. 35-45.
- 4 Si rimanda alle parole di sapore antiberniniano di G.B. Passeri (ed. J. Hess, *Die Künstlerbiographien...*, cit., pp. 235-237).
- 5 Per le date di queste commissioni v. E.K. Waterhouse, *op. cit.*, p. 49, e M. Aronberg Lavin, *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, p. 1, doc. 1.
- 6 F. Martinelli, *Roma ornata della Scultura, Pittura, ed Architettura*, ed. a cura di C. d'Onofrio, *Roma nel Seicento*, Firenze 1969, p. 176; F. Titi, *Studio di Pittura, Scultura, et Architettura nelle Chiese di Roma*, ed. comparata a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze 1987, I, p. 19.
- 7 Dai conti del Perini nei libri mastri dell'Ospedale di Santo Spirito degli anni 1642-1650, che non sono abbastanza dettagliati e che non si riferiscono solo alla sacrestia, si può desumere che lavorò agli armadi soprattutto negli anni 1644-1646 (ASR, OSSP., vol. 2895, c. 45; vol. 2897, c. 17; vol. 2898, c. 15; vol. 2899, c. 14; vol. 2901, c. 15; vol. 2903, c. 148). Il saldo finale di 2582 scudi «per l'Armarij, et Banconi, Confessionarij et altro di noce fatto nella Sacrestia» è riportato nel conto *Chiesa nostra* sotto la data 23 agosto 1648 (ASR, OSSP., vol. 2901, c. 121). La possibilità di decorare la sacrestia con grande spesa sembra una conseguenza dell'assegnazione fatta da Cirillo Zabaldano nel 1639: v. l'iscrizione sopra la porta della sacrestia riportata da V. Forcella, *Iscrizioni delle Chiese e d'altri Edifici di Roma*, Roma 1869-1884, VI, n. 1273.
- 8 V. il documento trascritto qui in appendice.
- 9 Prima degli stuccatori lavorava nella sacrestia Girolamo

Bardella muratore. I pagamenti cominciano il 2 giugno 1647, ma non sono descritti minutamente e non si riferiscono soltanto a questo progetto; perciò non è chiaro quando fosse finito il suo intervento né il relativo ammontare delle spese. Sembra però certo che si lavorasse nella sacrestia soprattutto nel giugno-luglio 1647 con spese non molto oltre 100 scudi (ASR, OSSP., vol. 2900, c. 121).

- 10 Già nel 1643 l'Abbatini aveva lavorato per Santo Spirito in Sassia facendo l'indoratura intorno alla finestra tonda della facciata della chiesa, che era stata nuovamente invetriata. Pagamenti al vetraio (155 scudi) e al pittore (10 scudi) furono effettuati il 29 e il 30 agosto 1643 (ASR, OSSP., vol. 2896, c. 166). Per la sacrestia l'Abbatini riceve un pagamento di 25 scudi a buon conto il 19 aprile 1648 e il pagamento finale di 475 scudi il 9 giugno 1648 (ASR, OSSP., vol. 2901, c. 175). Di un primo acconto di 100 scudi menzionato tra i pagamenti non è possibile stabilire la data, perché fu effettuato attraverso il Banco di Santo Spirito, non registrato in questo libro. Il 28 novembre 1649 furono pagati 50 scudi all'Abbatini «per haver rifatto nella nostra sacrestia doi Istorie di pitture di nuovo» (ASR, OSSP., vol. 2902, c. 98). I pagamenti a G.B. Ferrero stuccatore vanno dal 16 giugno al 13 ottobre 1647 (subtotale 130 scudi) e a Giacomo Cappelli indoratore dal 1° settembre al 22 dicembre 1647 (subtotale 160 scudi): v. ASR, OSSP., vol. 2900, cc. 200 e 224. Poi ricominciano nel febbraio 1648 e vanno fino al 21 giugno per lo stuccatore (totale 230 scudi), al 23 agosto per l'indoratore (totale 177 scudi): v. ASR, OSSP., vol. 2901, cc. 89, 95 e 121.
- 11 Cfr. L. Grassi, *op. cit.*, fig. 62; I. Lavin, *Bernini and the Unity of Visual Arts*, Princeton 1980, tav. a colori I e fig. 30. La forma dello scompartimento centrale - un quadrato con due lunette di sopra e di sotto - si usava per rappresentazioni della gloria dei Santi: si veda per esempio la volta della navata centrale delle chiese di San Crisogono e SS. Cosma e Damiano dove sono inseriti rispettivamente i quadri del Guercino (oggi la copia) e del Montagna.
- 12 Questa soluzione così poco felice non è purtroppo documentata dalle fotografie (v. E.K. Waterhouse, *op. cit.*, fig. 1).
- 13 T. Poensgen (*Die Deckenmalerei in italienischen Kirchen*, Berlin 1969, p. 57) ha accennato al rapporto tra la sacrestia di Santo Spirito in Sassia e il Gesù senza però pensare al Bernini come *spiritus rector*.
- 14 L'attribuzione di questa decorazione al Baldini fu proposta convincentemente da L. Barvoero (*Una traccia per gli anni romani di Jacques Stella*, in *Paragone-Arte*, 347, 1979, in particolare p. 23, n. 55, figg. 1-7). La datazione suggerita nei primi anni '30 mi sembra però troppo avanzata per il pieno cortonismo che il Baldini non può aver adottato che durante la collaborazione all'affresco nel Salone Barberini.
- 15 Gli affreschi della parete destra sono conservati molto male. All'inizio del nostro secolo l'affresco centrale era assai danneggiato, come testimonia la fotografia del Gabinetto Fotografico Nazionale illustrata da L. Grassi (*op. cit.*, fig. 68). Oggi è restaurato, ma non si sa quanto sia ancora pittura originale.
- 16 Per Abbatini ritrattista v. V. Martinelli, *Nuovi ritratti di Guidubaldo Abbatini e di Pierfrancesco Mola*, *Commentari*, 1958, pp. 99-109, e M. Aronberg Lavin, *op. cit.*, ad indices. Gli affreschi in San Fortunato a Poggioprimesano attribuiti all'Abbatini da B. Toscano (*Il Pittore del cardinale Poli: Guidubaldo Abbatini*, in *Paragone-Arte*, 177, 1964, pp. 36-42) sono da attribuire a Salvi Castelucci come giustamente ha osservato di recente anche L. Saraca Colonelli (*Per la storia del Cortonismo tra Umbria e Toscana*, *Salvi Castelucci pittore Aretino*, in *Paragone-Arte*, 359, 1983, p. 48).

- 17 Christie's, Londra, 6 luglio 1987, lotto 132, illustrato; mm 253x171, tracce di matita nera, penna e acquarello marrone; filigrana: stella con cerchio nel centro e sei punte in un cerchio sormontato da una croce latina (cfr. C.M. Briquet, *Les Filigranes*, Leipzig 1923², n. 6089); simile è la filigrana n. 8 in S.P.V. Rodinò, *Disegni Fiorentini 1560-1640*, mostra, Roma 1977, appendice. La stessa filigrana si trova nella carta di un disegno di Carlo Fontana, che fu eseguito durante i lavori di trasformazione della facciata di Santa Maria della Pace, cioè intorno al 1660 (Bibl. Apost. Vaticana, Chigi P.vii.9, foll. 79v-80). Ringrazio il duca Ferretti per la possibilità di studiare il disegno e discutere i problemi relativi.
- 18 Ringrazio il professor Matthias Winner e il dottor Dieter Graf per il loro parere riguardo questo disegno.
- 19 Si confronti ad esempio il disegno del Bernini per il verso della medaglia per l'anno 1657, conservato a Truro, Royal Institute of Cornwall: v. A. Sutherland Harris, *Selected Drawings of Gian Lorenzo Bernini*, New York 1977, tav. 67 in alto.
- 20 Citano il reliquiario, per esempio, Fra Santi, *Le cose meravigliose...*, Venezia 1588, p. 24; C. Fanucci, *Trattato di tutte le opere pie*, Roma 1601, p. 26; P.M. Felini, *Trattato nuovo...*, Roma 1610, p. 54. Il reliquiario della Croce è il primo di molti nel lungo elenco riportato nell'inventario del 1582 (ASR, OSSP., vol. 29, c. 20v). I documenti riguardanti l'esenzione dalla consegna alla Zecca nel 1796-1797 si trovano in ASR, OSSP., vol. 1299. Nella *Nota degli residuali Argentii... quali si manda in Zecca...* del 6 marzo 1797, che prevedeva anche la rimozione di questo reliquiario, il cardinal vicario Domenico Giubili interveniva, riservandolo alla chiesa in quanto dono di Sisto IV, in cambio del Volto Santo trasferito in Vaticano. Infatti, per l'anno santo 1475 Sisto IV trasferiva la stazione del Volto Santo da Santo Spirito in Sassia a San Pietro. Sembra però che desse in cambio il braccio dell'apostolo Andrea (P. de Angelis, *L'Ospedale di S. Spirito in Sassia*, Roma 1962, II, p. 226). Non so dove sia finito il reliquiario.
- 21 G.C. Bascapè, *Sigillografia*, Milano 1978, II, pp. 272-290, in particolare p. 280, tav. LX.
- 22 ASR, OSSP., vol. 10. Legature papali analoghe sono presenti intorno al 1600: v. *Legature papali da Eugenio IV a Paolo VI*, catalogo della mostra, Città del Vaticano 1977, tavv. 115, 120, 121, 124.
- 23 P. Saulnier, *De Capite sacri ordinis Sancti Spiritus dissertatio*, Lugduni 1649, pp. 57-58. Un pagamento di scudi 52,62 per la stampa di questo libro fu effettuato il 20 maggio 1649 (ASR, OSSP., vol. 2902, c. 135). Il Saulnier ha scritto anche un secondo libro (*Trattato del S. Ordine di S. Spirito*) uscito postumo nel 1662. Il suo manoscritto sembra essere in ASR, OSSP., vol. 17. La congregazione in sacrestia per i voti del Saulnier è descritta in ASR, OSSP., vol. 135, c. 83. Altre cerimonie simili ebbero luogo nella sacrestia, per esempio il 1° gennaio 1648 (c. 97), l'8 luglio 1648 (c. 110) e il 30 maggio 1649 (c. 130).
- 24 Si può avanzare l'ipotesi che una decorazione preesistesse all'intervento dell'Abbatini, data l'importanza della sacrestia e il fatto che tutta la chiesa era stata decorata durante la seconda metà del Cinquecento: v. S. Kummer, *Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum*, Tübingen 1987, pp. 23-70. Infatti, P.M. Felini (*op. cit.*, p. 54) riporta che «la sagrestia è tenuta una delle belle di Roma, si per la fabbrica, si anco per haver quantità grande d'argenteria, et paramenti». Forse nel centro della volta c'era un'arme dell'Ordine o un'altra rappresentazione della colomba? Merita di essere menzionata la tradizione riportata sia dal

Fellini sia da O. Pancirolli (*Tesori nascosti...*, Roma 1600, p. 172) che Innocenzo VIII dando la regola all'Ordine dicesse: «concorse Dio, dandogli dal Cielo un segno, che è una croce doppia». Il Saulnier (*Trattato...*, cit., p. 159) dà però una spiegazione storica diversa: la croce particolare dell'Ordine deriva dalla croce miracolosa e venerata di Santa Maria di Tarascone.

- 25 F. Martinelli, *op. cit.*, p. 176; F. Titi, *op. cit.*, p. 19; G.B. Mola, *Breve racconto delle migliori Opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma...*, ed. a cura di K. Noehles, Berlin 1966, p. 185.
- 26 Vedi ASR, OSSP., vol. 49, *Precie nelle Adunanze*. All'inizio delle congregazioni si recitava «Veni Sancti Spiritus...» o «Adsumus Domine Sancte Spiritus... veni ad nos...»
- 27 F. Bonanni, *Numismata Pontificum Romanorum*, II, Roma 1705, p. 615, n. XIII (ET PORTAE CAELI APERTAE SUNT) per l'anno santo 1650, e n. XIX (REPLEVIT ORBEM TERRARUM) coniato nel 1653.
- 28 Stefano Vai, la cui biografia è riportata da P. Saulnier (*De Capite...*, cit., p. 57), fu anche uno dei poeti che gravitarono intorno ai Barberini ed è menzionato da L. Allacci (*Apes Urbanae...*, Roma 1633, p. 237) nel suo epitalamio *La Fama* scritto per le nozze di don Taddeo Barberini e Anna Colonna nel 1629 (cfr. A. Brogiotti, cur., *Componimenti poetici di vari Autori nelle Nozze dell'Ecc. Signori D. Taddeo Barberini e D. Anna Colonna*, Roma 1629, pp. 178-189). Altre poesie del Vai furono edite a Bologna nel 1863 (*Rime di Stefano Vai, rimatore pratese del sec. XVII*, in *Scelta di Curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII al XIX*, dispensa XXXVIII). Nel 1632 fu fatto commendatore di Santo Spirito, ufficio che tenne fino alla morte avvenuta il 1° settembre 1650.
- 29 Il pagamento di 18 scudi per il pezzo di marmo col quale Gio. Maria Baratta doveva fare lo stemma pontificio fu effettuato il 24 aprile 1650; il primo pagamento (30 scudi) per l'esecuzione fu fatto un mese più tardi, il 22 maggio 1650 (ASR, OSSP., vol. 2626, cc. 104 e 105). Anche il Baratta, come l'Abbatini (v. nota 10), era già noto al commendatore: nel 1644 aveva eseguito per le stanze del Vai «lavori diversi di marmo» (totale 68 scudi; ASR, OSSP., vol. 2897, c. 133). Negli anni 1649-1650 fece la fontana nel cortile di Merangole (pagamenti in ASR, OSSP., vol. 2902, c. 234, e vol. 2903, c. 159).
- 30 ASR, OSSP., vol. 47 (*Stato della Casa dell'Archiospedale di S. Spirito di Roma l'Anno MDCLXI*), c. 244: INNOCENZO X / POM / STEPH. VAIVS EPVS CYRENT. / GNLI PRAECEPT. ORNAVIT / AN. DNI MDCXLVIII. La presente iscrizione invece si legge: INNOCENTIO X PONT MAX / STEPHANUS VARIVS CYRENOS EPISCOPUS / ET PRAECEPTO VESTIARIUM CAPSIS / ET PICTURIS ORNATUM / SACR: SUPELLECTILE INSTRUXIT / ANNO JUBILEI MDCL (v. V. Forcella *Iscrizioni...*, cit., n. 1274).
- 31 Già nel primo anno del pontificato pamphiliano il commendatore fece eseguire i rispettivi stemmi per la porta della chiesa e per diversi luoghi del suo palazzo. I pagamenti relativi a Jacopo Cappelli indoratore effettuati il 6 dicembre 1644 (28.70 scudi) sono ricordati in ASR, OSSP., vol. 2897, c. 192. Meritano di essere segnalati qui cinque pagamenti per un totale di 132 scudi effettuati tra il 20 marzo e il 21 agosto 1650 al pittore Francesco Cozza «per tre opere di sua professione fatte... nel Refettorio» che non ho potuto rintracciare (ASR, OSSP., vol. 2903, c. 190 e vol. 2626, cc. 95, 101v, 115, 125, 131 e 139). Nel novembre - dicembre 1642 un certo Gio. Batta, Cortonese pittore riceve tre pagamenti per un totale di 38 scudi a conto di lavori di quadri fatti per il palazzo del commendatore (ASR, OSSP., vol. 2895, c. 321).

Un dipinto inedito del Piola

LA straordinaria e più che prolifica attività del genovese Domenico Piola (1627-1703) ha talvolta indotto la critica a sottovalutare la sua ordinaria qualità di pittore. Il fatto è che il Piola, oberato di commissioni che, dalla grande pala d'altare e dalle telette per i ricchi genovesi, giungono sino agli spazi infiniti dei soffitti dei grandi e celebri palazzi della sua città, non poté né poteva eseguire tutto di sua mano, affidando così allo stuolo degli allievi collaboratori centinaia di opere. Di tale mediocre attività furono esempio, purtroppo, tutte o quasi le opere a lui assegnate nell'ultima grande mostra di *Pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700* nell'ormai lontano 1969. Su nove dipinti esposti sotto il nome del Piola, cinque appartenevano a privati, tre provenivano dai «fondi» della Galleria di Palazzo Bianco in via Garibaldi a Genova e uno dall'Accademia Ligustica di Belle Arti. Nove dipinti, dunque, e nessuno degno di ben rappresentare Domenico Piola in quella grande esposizione di pittura genovese: il n. 104,¹ con l'*Allegoria delle quattro stagioni*, fece inorridire anche il più sprovvisto visitatore tanto il dipinto era lontano, nella sua rozza e farraginoso composizione, dalle più deboli opere della bottega del maestro. Eppure sarebbe stato sufficiente esplorare nelle più ricche collezioni genovesi, senza neppure andare a disturbare qualche museo italiano o straniero.

Domenico Piola, infatti, quello vero naturalmente, ha lasciato in ogni branca della sua attività alcuni assoluti capolavori di tutto il Barocco italiano, anticipando, insieme all'altro grande contemporaneo, genovese e suo genero, Gregorio De Ferrari, lo stile rococò o «barocchetto» che fuoreggerà anche a Genova alcuni decenni a venire.

L'inedito dipinto che qui viene presentato, raffigurante la nota scena biblica del casto Giuseppe lusingato dalla moglie di Putifarre (tela, cm 159 x 317, Londra, collezione privata; figg. 1-2), è da annoverare tra quei capolavori. Alla radice del grandioso dipinto, come di tanti altri di tutta la scuola genovese del Seicento, sta l'opera di Pier Paolo Rubens, a Genova nel 1607, e maestro indiscusso, ancor più del Van Dyck, dei pittori della città ligure a lui contemporanei e di poco posteriori. Ma alla vibrante, sensuale concretezza del gran-

de anversese, il Piola preferisce le trasparenze vaporose e la delicata leggiadria di un Correggio o di un Parmigianino: quell'allungarsi delle forme, quei musicali volgimenti dei gesti delle figure che sembrano muoversi quasi a passo di danza appartengono alla scuola parmense; anche i pur rubensiani amorini che volteggiano ridenti, quasi incorporei, sull'alto della tela, sembrano accompagnare quel ritmato movimento che dà vita alla scena, dominata in gran parte dalla stupenda figura della donna di Putifarre. Domenico Piola ha calibrato sapientemente ogni singola posa per imprimere un movimento che, partendo da destra con il primo amorino, il cagnetto ringhioso e le prime volute dell'elegantissimo letto, si va accentuando via via fino al gesto scattante del fuggitivo Giuseppe. Ma poi subito tale movimento si arresta, bloccato dalla saldezza delle colonne e dalla quiete elegante del gran mazzo di fiori entro l'anfora preziosa. E nulla vieta, ritengo, di pensare per questo bel particolare di natura morta a un secondo artista, precisamente Stefano Camogli, detto alla genovese «Camoggi» o «Camuggin». Sappiamo, infatti, che il Piola si servì quasi sempre, per l'esecuzione dei fiori da inserire nelle sue composizioni, di questo pittore che fu anche cognato allo stesso Domenico.²

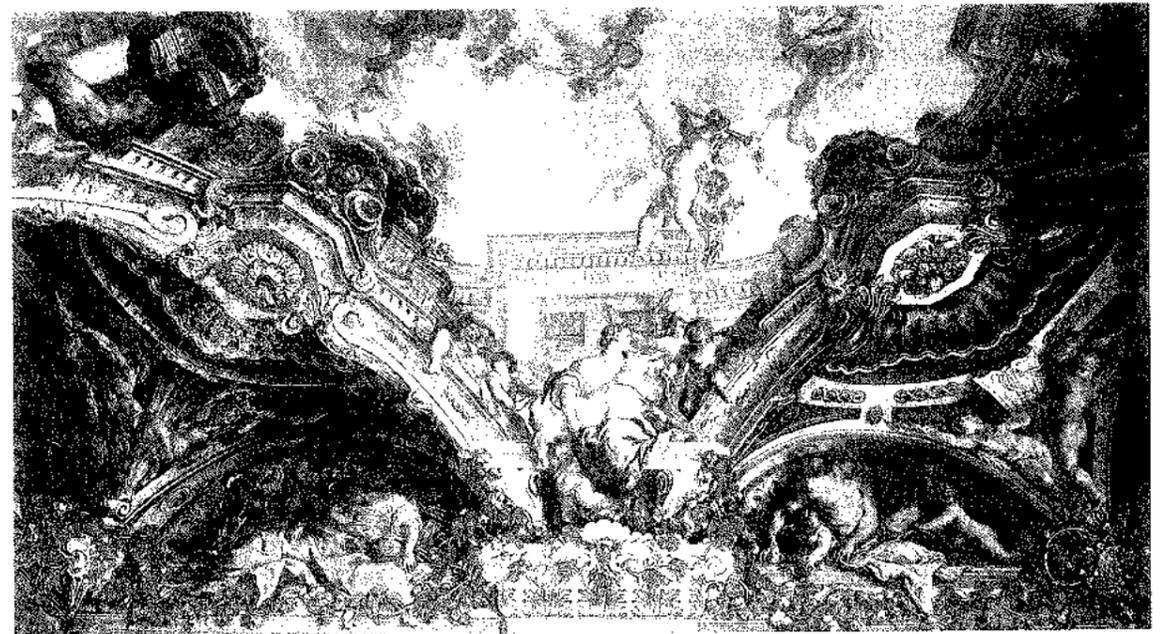
La grandiosa tela con il *Casto Giuseppe* dovrebbe essere stata eseguita dal Piola intorno al 1685-1690, nel momento forse più felice dell'attività del maestro genovese, che proprio in quel torno di tempo, insieme a Gregorio De Ferrari, in due soffitti del Palazzo Rosso di via Garibaldi a Genova (figg. 3-4), ci offrirà «uno dei testi più smaglianti e complessi di quell'affresco genovese del Seicento che, pur mal noto, è certo il più alto e stimolante della pittura a fresco del tardo Barocco europeo».³ Mai, infatti, Domenico Piola, come in tali grandiosi affreschi e in questa tela londinese del *Casto Giuseppe*, riuscì a comporre con tanta raffinata eleganza, da esser metro di paragone anche alla pittura francese del Settecento, da Boucher a Fragonard.

Gregorio e Domenico: pittori spazialisti, li chiama sempre Caterina Marcenaro⁴ con acuta interpretazione; e invero, nell'aereo spazio in cui sono calate queste figure, il moto corrente, quasi gorgo-



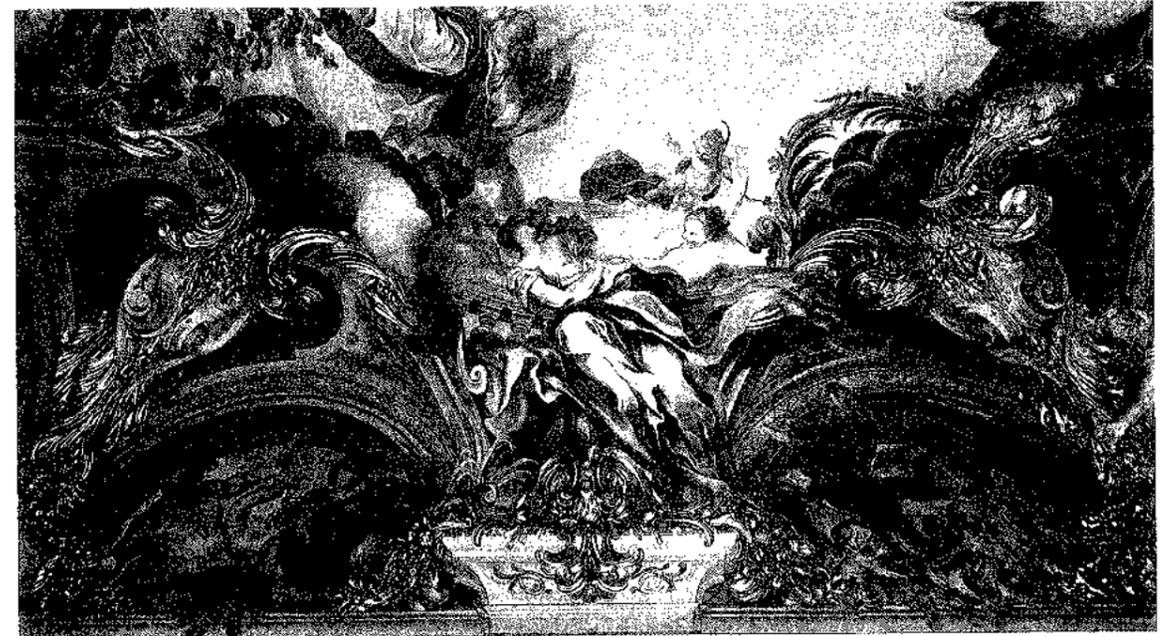
1. Domenico Piola, *Il casto Giuseppe lusingato dalla moglie di Putifarre*. Londra, collezione privata

2. Particolare della figura 1



3. Domenico Piola, *Affreschi della Stanza dell'Autunno (part.)*. Genova, Palazzo Rosso

4. Gregorio De Ferrari, *Affreschi della Stanza dell'Estate (part.)*. Genova, Palazzo Rosso



d'aria, degli allungatissimi corpi si sprigiona come una sospensione d'ali, con una grazia che sembra

uguagliare in pittura ciò che Antonio Vivaldi andava creando con le sue *Stagioni*.

1 AA. VV., *Mostra di pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700*, catalogo, Milano 1969, p. 240.

2 P. Torriti, *La Quadreria della Accademia Ligustica di Belle Arti in Genova*, Genova 1966, tav. LXIX; AA. VV. (E. Gavaz-

za), *La pittura a Genova e in Liguria, dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1971, p. 286.

3 C. Marcenaro, *Gli affreschi del Palazzo Rosso di Genova*, Milano 1966.

4 *Ibid.*

Mina Gregori

A proposito di una natura morta di Giovanni Domenico Ferretti con alcune considerazioni sul mecenatismo di Ferdinando de' Medici

È NOTO che il Ferretti trascorse in parte gli anni di formazione in Emilia in due periodi distinti, dapprima a Imola e in seguito, dopo alcuni anni passati a Firenze alla scuola di Tommaso Redi e del Galeotti, a Bologna presso Felice Torelli allievo di Gian Gioseffo Dal Sole. Quest'ultimo apprendistato dovette iniziare nel 1710, quando il Gran Principe Ferdinando de' Medici lo raccomandò al pittore bolognese. Nel 1711 il Ferretti risulta già tornato in Toscana. Lungo tutta la sua attività si notano ripensamenti di testi della pittura bolognese, del Cignani, del Torelli, dal quale derivò probabilmente lo spirito che anima i ritratti giovanili di ispirazione francese, di Gian Gioseffo Dal Sole ancora parafrasato in un'opera estrema, *Il Cristo e l'adultera* di San Giovanni Valdarno,¹ e di Giuseppe Maria Crespi.

I suoi legami con i pittori fiorentini sono anch'essi assai vari nelle relazioni giovanili con Sebastiano Galeotti, nella vena degli affreschi profani alla villa La Magia del 1715 e del palazzo Non Finito a Firenze, che captano gli umori meno conformisti di Alessandro Gherardini e di Ranieri del Pace, come più tardi le sue caricature, in uno spirito moderno e europeo, saranno una ripresa di Baccio del Bianco e di Stefano della Bella.

Esaminando le opere giovanili conosciute, nulla fa pensare a un suo interesse per Giuseppe Maria Crespi, che invece affiora più tardi, specialmente nei soggetti da commedia dell'arte delle «arlecchinate».² Una natura morta inedita (misura cm 15 x 25) segnata a tergo «G.D./ Ferretti Fece L'a. 1713» costituisce un'apertura inaspettata sui riflessi immediati che l'attività del bolognese per il Gran Principe Ferdinando ebbe a Firenze e in particolare sul giovane Gian Domenico (fig. 1).

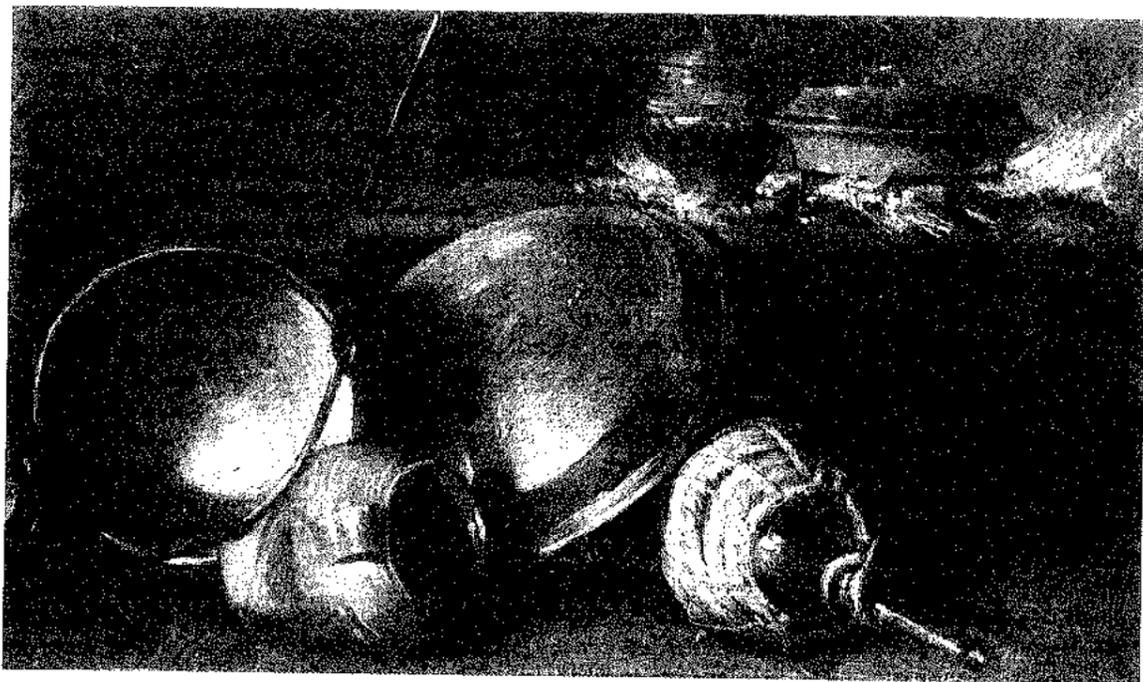
Dopo la *Strage degli innocenti* con cui il pittore bolognese si presentò al Medici, il Crespi dipinse soggetti di genere faceti e popolari. È noto che Ferdinando chiese al pittore bolognese durante il suo soggiorno fiorentino due nature morte di animali, una delle quali tuttora conservata agli Uffizi. L'episodio è stato sottolineato non solo perché esse dovevano essere eseguite ciascuna in un giorno, ma perché si trattava di un genere ritenuto così basso, che la richiesta del principe dovette sembrare allora

quasi impertinente. Ma Ferdinando apprezzava anche le figurette nevrotiche del Magnasco, il nuovo accordo tra arcadia e accademia di Sebastiano Ricci e, accanto ai paesaggi di Marco Ricci, i suoi intrattenimenti burleschi, nati a Firenze e non a Londra come sempre si dice, e a Firenze ripresi più tardi da Thomas Patch.

La mia affermazione poggia su un dipinto che rappresenta, come numerosi altri già noti di Marco, una riunione musicale (fig. 2). Si trovava *ab antiquo*, come prova la cornice tipica della collezione, nella villa già dei Tempi a Montemurlo presso Prato e nel tergo una vecchia scritta manifesta il tentativo di identificare alcune delle figure con personaggi della famiglia, ciò che conferma l'origine fiorentina dell'opera. È ovvio dedurre che la scena non si riferisca all'ambiente dell'opera inglese, ma rappresenti una riunione come se ne dovessero tenere alla corte di Ferdinando, grande appassionato di musica.

Il Gran Principe mantenne anche una sorta di divertita corrispondenza col Crespi, che faceva pervenire periodicamente in Toscana, con i suoi quadretti, l'arguzia contadina bolognese. Questo rapporto si interruppe con la morte del Medici nel 1713, lo stesso anno segnato nel verso della natura morta del Ferretti. Il giovane pittore conobbe certamente le opere fatte per Ferdinando e assistette alla virata di gusto che rientra fra i meriti del principe che ebbe come attività quasi esclusiva quella del mecenate e dell'*amateur*.³ Forse il Ferretti dopo la scomparsa del Medici abbandonò la pittura di genere e vi ritornò soltanto più tardi, quando i tempi erano maturi, con le *Storie di Arlecchino*, la cui notorietà fu assicurata dalle quattro incisioni eseguite a Venezia da Francesco Bartolozzi e con le bambocciate in caricatura, che intervallarono un'attività prevalentemente dedicata alle grandi composizioni ad affresco.

Per una delle tele di Sarasota con *Arlecchino cuoco*, inginocchiato a badare alla pentola accanto al fuoco, il pittore si ricordò della natura mortacucina giovanile. E come in questa si ritrova spesso nelle scene della serie il gusto alla fiamminga per il vasellame di coccio luneggiato sulle superfici ricurve, che il Crespi prediligeva e aveva messo in



1. Giovanni Domenico Ferretti, *Natura morta*. Grassina (Firenze), collezione Alberto Bruschi
2. Marco Ricci, *Riunione musicale*. Firenze, collezione privata

mostra molti anni prima nella *Fiera dell'Impruneta*. Ecco dunque che questo esercizio giovanile del Ferretti da Giuseppe Maria Crespi risulta piuttosto la conseguenza di sue esperienze alla corte fiorentina che dell'apprendistato a Bologna. Ne consegue

che anche le più tarde *Storie di Arlecchino* sono un remoto derivato dei divertimenti del Gran Principe e delle sue curiosità per i nuovi soggetti che avevano aperto tempestivamente il nuovo secolo decretando la morte del barocco.

- 1 Cfr. M. Gregori, *Per il periodo giovanile di Giovan Domenico Ferretti*, in *Kunst des Barock in der Toskana*, München 1976, p. 381.
- 2 Per il Crespi cfr. M. Pajes Mertinan, *Comedy, Reality, and the Development of Genre Painting in Italy*, in J.T. Spike, *Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting*

in Italy, catalogo della mostra (Fort Worth), Firenze 1986, pp. 44-45; per il Ferretti cfr. E.A. Maser, *Gian Domenico Ferretti*, Firenze 1968, pp. 50-55.

- 3 Cfr. F. Haskell, *Patrons and Painters*, London 1963, pp. 228-241.

De la «burla» au «lazzo della mosca»

Il y a – ou plutôt il y avait – dans le métier de peintre des suggestions silencieuses à travers de petits motifs récurrents pareils aux ornements, aux *topoi* de la rhétorique. Chaque école, chaque atelier, chaque artiste en use à son gré. Ces agréments figuratifs, une fois apparus à la faveur d'une référence qui souvent nous échappe, sont eux-mêmes sujets à des glissements, dont nous avons du mal à rendre compte, ne sachant plus s'il s'agit d'une routine, d'un caprice, ou d'une malice inédite. Pour un ami aussi averti des ressources du jeu pictural que le bénéficiaire de cet hommage, je voudrais illustrer mon propos à l'aide d'un motif minuscule et marginal qui paradoxalement a pu passer – tardivement, il est vrai – au centre des compositions.

C'est un cas-limite que celui de la *musca depicta*, relevant à la suite de la *burla giottesca* (rapportée par Vasari) du trompe-l'œil gratuit, dont on a pu faire dans certains ateliers une sorte de manifeste caché de la modernité.¹ L'anecdote a même été racontée au sujet de Mantegna par Lomazzo: il se serait affirmé dans la *bottega* de son maître en peignant une mouche sur les sourcils d'un lion.² Pour mieux comprendre ce qui s'est passé au milieu du Quattrocento dans l'Italie du Nord, il aurait sans doute fallu mentionner l'autorité du grand pédagogue que fut Guarino da Verona, au début du Quattrocento, justement parce que le maître des humanistes padouans était de ceux qui proposaient d'élever le statut de la peinture au niveau des arts dits libéraux.

Si Apelle ou Fabius [écrivait-il] avaient peint des vers et des serpents, des souris, des scorpions ou des grenouilles, des mouches et autres bestioles désagréables, ne serait-ce pas l'occasion d'admirer et de louer l'habileté technique de l'artiste?³

C'était appliquer à l'œuvre peinte une sentence bien connue d'Aristote (*Poétique*, 1448) sur le privilège de l'art. Elle est devenue familière aux Français du xvii^e siècle dans les deux vers de Boileau:

Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.

Mais les Anciens, à la différence du critique classique, ne manquaient jamais de mentionner à côté des monstres «nobles», si utiles dans les opéras et dans les tragédies, des animaux aussi déplaisants

que les insectes. Parmi les *minima* de la création, les mouches ont pu retenir l'attention des artistes comme objet de démonstration, au point qu'un humaniste de ses amis a pu faire gloire à Dürer d'avoir imité Lucas Cranach en introduisant la *musca* dans son chef-d'œuvre de la *Madone au Rosaire*.⁴

Des commentaires occasionnels pouvaient ainsi accompagner la transmission de ces exercices. Mais il convient de prendre garde à un fait plus général; les motifs marginaux ont souvent cessé d'être accessoires, avec l'avènement de la «scène de genre». Les démonstrations de Giuliano Briganti sur les «bambochades» et leur succès au xvii^e siècle suffisent à nous rappeler l'extraordinaire élargissement des «catégories» picturales; après les fantaisies et les jeux formels du maniérisme, on prit plaisir à introduire dans les nouveaux «genres» les gestes vulgaires et les incongruités diverses du réalisme populaire. Mais la priorité est alors donnée aux vilains parasites que sont les puces et les poux. Qu'il suffise, sans entrer dans l'«iconologie» de ces insectes odieux, de rappeler l'étrange gravure précoce de Lucas de Leyde (1510), où une femme nue assise au pied d'un arbre sec est occupée à tuer les puces d'un chien (fig. 2).⁵ Bénéficiant d'une insinuation érotique facile, la *Femme à la puce* est, si l'on ose dire, à l'honneur parmi les caravagistes français avec Trophime Bigot et Georges de La Tour, suivi par le solitaire Crespi et quelques autres artistes heureux de faire preuve d'un «réalisme» intrépide en enveloppant le thème «populaire» du charme de l'intimité.⁶ Nous nous contentons peut-être de peu en voyant là simplement, faute de référence explicite, un épisode un peu graveleux de la «scène de genre».⁶

Mais on ne trouve alors des mouches que dans les «natures mortes» et dans les scènes où entre en jeu le crâne macabre, comme dans *Et in Arcadia ego*. Il n'est que plus surprenant de rencontrer, en plein xviii^e siècle, la combinaison intéressante du thème de l'insecte incongru – cette fois une mouche – avec le portrait apprêté. L'ouvrage (récemment apparu dans le commerce), daté de 1742, est signé de F. van der Myn (fig. 1).⁷ Dans son costume de voyage bleu et mordoré, la belle personne

pourrait s'intituler: «La pèlerine dégraiffée». C'est en effet une voyageuse de Cythère; elle appartient à la famille si bien illustrée par Pesne, où l'on voit des portraits dans l'uniforme des «pèlerines d'amour».³ Mais la variante est importante. Assise, la Belle est en train d'écarter son voile: elle se mettait à l'aise, quand tout a été interrompu par la visite de l'insecte minuscule. Il s'établit un accord inattendu et libertin entre le point rose du joli sein et le point noir de la mouche, qui semble piquer doucement la peau fine de l'épaule pour attirer l'attention. La Belle, soudain attentive, considère la visiteuse avec moins de répulsion qu'on n'attendait. Outre le costume, le corsage ouvert, la pose détendue... qui ont leur éloquence, l'attitude calme et comme curieuse de la Dame parée invite à rechercher un sous-entendu, qui est peut-être finalement assez simple.

D'après les auteurs de l'iconologie la mouche est la tentation, en vertu d'une observation facile: *assultant saepe repulsae* (plus on les chasse, plus elles reviennent).⁹ Dans le second acte d'*Orphée aux Enfers*, plus d'un siècle après le tableau, Offenbach tira le parti que l'on sait du bourdonnement insidieux. L'insecte se rend coupable d'une familiarité audacieuse: il crée sur l'épaule ronde une petite tache comparable au point de taffetas que les dames mettaient sous la joue, près du nid des baisers. Vu l'équipement de «pèlerine d'amour» du modèle, on peut saisir dans la mise en scène du portrait néerlandais une allusion malicieuse au «cosmétique» féminin.

Mais que penser du *Portrait de jeune femme* aux trois crayons (fig. 4) où la figure est saisie dans le négligé intime: coiffe d'intérieur, corsage légèrement entrouvert, un livre à la main; et où le bras qui s'appuie sur quelque rebord a attiré une grosse mouche. Cette tache noire répond au point sombre des prunelles, mais le motif inattendu déséquilibre malgré tout la petite composition de Portail.¹⁰ Le dessin est d'une finesse un peu molle. On pense un moment au jeu de trompe-l'oeil qui consiste à feindre un insecte *sur* la feuille, extérieur à la scène, comme si le peintre s'était divertie à faire revivre la *burla* de Giotto trompant son maître Cimabue. Mais non, la mouche est bien posée sur les gazes de la manche en y projetant la petite ombre de ses ailes. Pourquoi donc cette addition et cette mise en scène? La minuscule créature était valorisée par la mode; aurait-on affaire ici à une sorte de conte figuré présentant l'origine du point noir si apte à retenir l'attention? Où est la malice? Quelque chose décidément nous échappe. Mais on observe l'étrange coïncidence avec les femmes à la mouche de la peinture du Nord autour de 1500, comme si

l'artiste, qui fut en charge des collections royales dès 1740, s'était divertie à imiter quelque modèle ancien.

On a cru pouvoir déceler derrière les scènes de genre les plus banales ou les plus osées la présence de maximes plus ou moins gaillardes et, plus largement, de la littérature emblématique qui cristallisait toutes les banalités de la morale commune. Servant de support à la composition, elles peuvent aider à comprendre sa diffusion.¹¹ Peut-être en était-il de même avec la *Femme à la puce*, mais avec la «belle pèlerine» on pense plutôt aux figures galantes extraites par les peintres et, souvent avant eux, par les graveurs, du répertoire de l'opéra-comique, du ballet et de la scène. Avec la Régence, on est entré dans une époque où le théâtre ou, plus généralement, le spectacle semble bien entraîner plus activement que jamais le monde des images. La critique a dû depuis longtemps restituer cet arrière-plan à l'oeuvre de Watteau et de ses émules.¹² La «scène de genre» change de nature, au moment où les figures, les groupes et surtout les gestes relèvent d'un répertoire littéraire et musical. Elle s'accroît d'une sophistication nouvelle.

Un curieux tableau, qui peut revenir à Mercier – et que nul ne songe plus à mettre dans le catalogue de Watteau – présente un *Pierrot attrape-mouche* en gros plan (fig. 3).¹³ Ce n'est là, à première vue, qu'une illustration de l'oisiveté naïve: un acteur inconsistant perd son temps à une chasse ridicule. La mise en page est curieuse. Quelque acteur véritable serait-il en cause? Dans la même ligne que la «belle pèlerine», mais cette fois avec un peu plus de précision, on pense à un jeu de scène.

François Moureau a consacré un chapitre de son étude sur Dufresny, l'auteur des Italiens, aux *lazzi*, c'est-à-dire aux «badineries» qui meublent les silences, aux «tours» que la troupe de comédiens glisse à tout bout de champ pour faire rire, à ces gestes «accessoires» de l'action plus ou moins prévisibles que chaque acteur exploite à son gré.¹⁴ Leur liste est longue. On y trouve le *lazzo della mosca* (le «coup de la mouche») qui consiste à feindre d'être importuné par l'insecte bourdonnant, à s'agiter, à tenter de l'attrapper, etc. C'est ce qu'un vieil auteur appelait *far lo scimonito* dans un texte révélateur:

E se farà la parte di uno sciocco oltre al risponder mal a proposito bisogna che a certi tempi sappia far anco di più lo scimonito, pigliare delle mosche, cercar de' pulci: et altre così fatte sciocchezze (L. de Sommi, *Dialoghi*, ca 1565).

Le tableau aurait fixé ce moment de la mimique, où fait défaut seulement la gesticulation comique de la poursuite et des échecs. On aurait donc affaire à une figure du théâtre, à un portrait rappe-



1. Frans van der Myn, *La mouche*. 1742. Huile sur toile, cm 87,5 x 69. Loc. ign.

2. Lucas de Leyde, *Femme épauçant un chien*. 1510. Burin, mm 107×73.
Paris, Institut Néerlandais, collection F. Lugt

3. Philippe Mercier, *Piervot attrape-mouche*. Huile sur toile, cm 58,6×74.
Chicago, The Art Institute



4. J.A. Portail, *Portrait de jeune femme*. Trois crayons, mm 309×254. Loc. ign.

lant una situazione comica specialmente apprezzata. S'è ben così, si deve prestare una volta di più al gioco teatrale una forte valore di riferimento per l'epoca. Con la «pèlerine dégraffée» e il «Pierrot chasseur», noi teniamo probabilmente due repères per apprezzare l'allusione ai momenti piacerosi della commedia o alle situazioni che ne derivano.

Dans le «recueil général» de Evariste Gherardi consacré au théâtre italien (jusqu'à l'interdiction de 1697), on a observé comment le facies de la *commedia dell'arte* ont peu à peu été refondues sous une forme un peu plus cohérente.¹⁵ De «métaphore» gestuelle individuelle, le *lazzo* se mue en «ballet de postures».¹⁶ Dans une pièce, notée par Gherardi, Pasquarel et Pierrot se donnent drôlement la réplique dans une chasse au papillon; les

gesticulations de la farce s'atténuent dans un spectacle plus organisé, et très précisément orienté vers les «scènes de genre» de la peinture. On perdait en libre fantaisie ce qu'on gagnait en burlesque. La scénographie s'emparait plus exactement du spectacle tendant au tableau vivant, et justement d'après les flamands, Téniers, van Ostade etc. La scène, en somme, s'inspire des tableaux des peintres. En observant ce fait, Gherardi nous aide à comprendre comment, en un âge d'exubérance du spectacle, la scène est dans une continuelle relation d'échanges réciproques avec la peinture. Presque tous les *lazzi* ont des précédents dans les images peintes ou gravées de la *commedia dell'arte*; en détachant le «tour» de la mouche, le peintre a retrouvé un vieux motif et actualisé à travers un *lazzo* familier un vieux divertissement des ateliers.

1 A. Chastel, *Musca depicta*, Milan 1984.

2 Dans le cinquième *Ragionamento* du *Libro dei Sogni* (composé vers 1563 mais resté inédit), Lomazzo fait dialoguer Léonard et Phidias. Après avoir rapporté que Bramantino avait peint une fausse architecture avec des fleurs que venait becqueter les oiseaux, Léonard ajoute: «Et è noto che Andrea Mantegna, essendo in la città di Mantova gargione di un pittore, gli fece sopra di un ciglio di un leone, che dipinto aveva acanto a un santo Girolamo, mentre a mangiare andava, una mosca, tanto simile al vero, che esso maestro, essendo venuto, cominciò col faziolletto a volerla levar via, imbratando d'intorno di quella, che a oglio fatta era; onde acorgendosi quella esser dipinta, per invidia, scacciò via esso Andrea Mantegna; il quale andò poi a Venezia, ove fece col mezzo dille sue opere, stupire grandemente Giovan Bellino pittore». G.P. Lomazzo, *I sogni*, *Ragionamento 5*, éd. R.P. Ciardi, Florence 1974, I, pp. 93-94.

3 G.B. Guarino, *Epistolario*, éd. R. Sabbadini, I, Venise 1915, p. 702; voir M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971, p. 40.

4 A. Chastel, *Addendum muscarium*, dans *La Revue de l'Art*, 72, 1986, p. 24.

5 Lucas de Leyde, Bartsch Hollstein, n° 154, collection F. Lugt.

6 Voir Georges de La Tour, *Femme à la puce*, Musée Historique Lorrain, dans J. Thuillier, *L'opera completa di Georges de La Tour*, Milan 1972.

7 Publicité John H. Schlichte Bergen, *The Burlington Magazine*, CXXVIII, 1986.

8 Voir Pierre du Colombier, *Antoine Pesne und die französische Malerei*, dans E. Berckenhagen, P. du Colombier, M.

Kühn, G. Poensgen, *Antoine Pesne*, Berlin 1958, pp. 45 et 46 sur les pèlerins, ill. n° 15, 16, 190 et 192.

9 F. Picinelli, *Mondo simbolico...*, Venise 1670, VIII, 13, p. 304.

10 Je dois la connaissance de cette oeuvre à Marianne Roland Michel, que je remercie vivement pour cet apport au dossier muscarien.

11 Sur ce recours aux proverbes et *motti*: l'introduction de Peter C. Sutton à *Masters of Seventeenth Century Genre Painting*, Philadelphie (Pa.) 1984, p. XXII et s.

12 Sur Watteau et le théâtre, voir les observations de G. Macchia, A. Blanc, R. Tomlinson, P. Hourcade, dans *Antoine Watteau (1684-1721), le peintre, son temps et sa légende*, éd. Champion-Slatkine, Genève 1987.

13 Le tableau m'a été amicalement signalé par Pierre Rosenberg. On trouvera toutes les informations sur sa provenance et sur l'attribution (possible) à Philippe Mercier (1689-1760) dans le catalogue des peintures françaises à l'Art Institute de Chicago; Mrs Susan Wise a bien voulu m'en communiquer l'essentiel, ce dont je lui suis grandement obligé.

14 François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris 1979. Voir aussi: Constant Mic, *La commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVII^e, XVIII^e et XVIII^e siècles*, Paris 1927, p. 79 et s.

15 Evariste Gherardi, *Le théâtre italien ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du Roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de Sa Majesté*, Paris 1700, 6 voll. in-12°.

16 F. Moureau, *Le langage du geste dans le Recueil italien de Gherardi*, dans *Dramaturgie, langages dramatiques (Mélanges J. Scherer)*, Paris 1986, p. 461 et s.

Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt

NEL difficile ma affascinante tentativo di ricostruire attraverso i documenti le collezioni di Anton Maria Zanetti il Vecchio - fra le più importanti del Settecento veneziano - ho avuto la possibilità, anni fa, di condurre alcune indagini sul materiale di Pierre-Jean Mariette e, in particolare, sul fondo esistente presso il Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi.¹ Tra i numerosissimi fogli, carte, appunti del Mariette, esistono una decina di volumi, che comprendono le *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*,² una specie di zibaldone ricco di ogni sorta di informazioni, elenchi, note ecc., che contiene la somma delle conoscenze di quello straordinario *connoisseur* che fu Pierre-Jean Mariette e rappresenta una miniera inesauribile di dati che, nonostante i continui «scavi», porta ancora a novità e sorprese.

Nel volume settimo di queste *Notes manuscrites*, nella sistemazione alfabetica «per artista», alla lettera R tra il materiale, gli elenchi e i documenti dedicati a Rembrandt, in grafia diversa da quella del Mariette - ma facilmente riconoscibile - ci sono alcune pagine chiaramente scritte da Anton Maria Zanetti il Vecchio: si tratta di un elenco di stampe di Rembrandt.³ Come vedremo, è la lista delle opere che facevano parte della collezione di Anton Maria Zanetti e che questi comunicava al suo amico parigino. Non vi è traccia di lettere di accompagnamento; ma, d'altra parte, questo scritto è inserito in una semplice raccolta di documenti informativi sugli artisti.

Lo scritto dello Zanetti consiste di 28 pagine dove, quasi sempre in chiara scrittura, sono elencati i soggetti della sua raccolta rembrandtiana, suddivisa in tre volumi ben chiaramente designati come: «Primo libro con Ritratti»; «Secondo libro con Paesi, et altre Stampe» e «Terzo libro, Stampe più grandi» (figg. 1-3). Si tratta evidentemente dei tre volumi indicati a p. 19 dell'Indice manoscritto della biblioteca dello Zanetti⁴ come: «Rembrandt, Raccolta di sue Stampe, fol. Tomo Primo; detto, Tomo Secondo; detto, Tomo Terzo» (fig. 4). Vedremo come la raccolta rimanesse a lungo conservata in questi tre volumi, rilegati in marocchino rosso, prima della suddivisione e dispersione finale.

I soggetti delle singole incisioni sono descritti dallo Zanetti in maniera molto semplice, però esauriente, chiara, comprensibile, senza eccessi verbali, ma con molte indicazioni essenziali per l'individuazione dell'incisione. D'altra parte occorre tener presente che egli descrive le sue raccolte presumibilmente in una data molto precoce - forse negli stessi anni '20, subito dopo l'acquisto - quando non poteva ancora disporre di cataloghi ragionati dell'opera di Rembrandt, che furono fatica appassionata di conoscitori di generazioni successive. Talvolta l'indicazione del soggetto ha sfumature pittoresche, con termini addirittura dialettali. Come nel caso, ad esempio, della famosa stampa del 1643, *Il porco* (fig. 6), che Bartsch (n. 157)⁵ chiama «Le cochon lié par les pieds» e Zanetti descrive come «Un temporal disteso a terra con i piedi ligati con quattro figure abbozzate» (fig. 5) dove il termine «temporal» è una voce dialettale che sta per «maiale», come mi ha chiarito - dopo una iniziale incompienza - il *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio.

Altri esempi possono dare l'idea del come Anton Maria Zanetti abbia compilato il catalogo della raccolta. Nella stesura viene osservato l'ordine già fissato in origine nell'impostare la raccolta in tre volumi e questa è una caratteristica che dà un'ulteriore importanza al manoscritto zanettiano, poiché riflette la sequenza originale, andata poi perduta quando sono stati sfasciati i tre album e la raccolta finì dispersa. Altre descrizioni risultano efficaci. Ad esempio, la notissima *Stampa dei cento fiorini* (Bartsch n. 74; fig. 7) viene così descritta: «Cristo che predica e moltissime figure di huomeni, e donne con putini in braccio, e per mano, e diversi ingenuciati con le mani giunte, con un infermo sopra un letto in una carola». Quella della *Negra coricata* (Bartsch n. 205; fig. 8) così: «Dona nuda in schena tutta nera coricata sopra di un letto». Altri esempi: *Faust* (Bartsch n. 270): «Huomo filosofo in piedi con Baretta in capo con sopra veste con le mani appoggiate la destra al tavolino, et la manca sopra di un libro fissando gl'occhi in un giroglifico di parole con raggi riverberato da un cristallo rotondo con una mano di sotto, che con un dito mostra il cristallo, come un tesco di morte in facciata, et un

1-3. Descrizione delle stampe di Rembrandt. Autografi di A.M. Zanetti alla Bibliothèque Nationale di Parigi

4. Indice de' Libri... di A.M. Zanetti. Ms. 1744. Venezia, collezione privata

5. Descrizione di A.M. Zanetti riferita alla figura 6. Ms. alla Bibliothèque Nationale di Parigi

Primo Libro

Con

Ritratti

Secondo Libro

con

Paesi, et altre stampe

Terzo Libro

Stampe più grandi



6. Rembrandt, *Il porco*. Esemplare alla Bibliothèque Nationale di Parigi

REMBRANT, Raccolta di sue Stampe,

fol. Tomo Primo.

III. III. 72.

—detto, Tomo Secondo.

III. III. 73.

—detto, Tomo Terzo,

III. I. 22.

In Tomo primo detto a' rena con i piedi ligati con questo figura
obovata

unapaino a mano manca». Il *Ritratto postumo di Jan Cornelisz Sylvius* (Bartsch n. 280; fig. 9) con questa descrizione: «Huomo vecchio in rotondo con baretta vestito da dottore con collare e soprana con fodera di pelle tenendo con li detti alla mano manca segnate le carte del libro, avendo nel rotondo al di fuori una inscriptione, con altra sottoscrizione in fondi del rotondo». La famosa acquaforte *L'annuncio ai pastori* (Bartsch n. 44): «Paese del Rembrandt con angolo che appare a pastori accendendo l'Angolo la gloria dei beati qualle vien rappresentata da moltissime figurine nel piano vi sono cinque figure di Pastori con moltissimi animali di diversa sorte». La *Donna al bagno* (Bartsch n. 199; fig. 10): «Figura di dona nuda sentata sopra di un letto in atto di stare con i piedi nel bagno prendendo dei faccioli per asciugarsi»; e, per finire, *La conchiglia* (Bartsch n. 159; fig. 11): «Scorza di capa maritima deta porceletta». Mi sembra che questi esempi siano sufficienti per dare un'idea dell'impegno che Anton Maria metteva nel cercare di dare una precisa informazione sulla raccolta di Rembrandt da lui posseduta. In realtà si tratta di 428 fogli, di cui 394 di mano dell'artista, tre a lui attribuiti, undici di Jean Lievens, Ferdinand Bol e J.G. Vliet, undici copie da Rembrandt e nove incise secondo il gusto di lui:⁶ come si può vedere, una raccolta di grande consistenza, con soggetti ripetuti in vari stati e contornati da opere di studio, di seguaci e di maniera. Una raccolta indubbiamente di grande importanza, ed è facile quindi comprendere le ragioni delle movimentate vicende che ebbe; l'interesse, soprattutto, che deve aver suscitato in un grande conoscitore e collezionista quale fu Pierre-Jean Mariette e l'impegno messo dall'amico veneziano nel darne a lui precisa informazione. Oltre alla considerazione di cui godette presso i diversi proprietari che, dopo Anton Maria Zanetti, ebbero la raccolta nelle proprie collezioni.

La stretta amicizia che legava Mariette a Zanetti è ben nota, documentata da lettere e scritti. Durò per decenni e si chiuse solo con la morte dello Zanetti. Facevano entrambi parte di quella *élite* cosmopolita ma ristretta di *amateurs*, collezionisti, conoscitori, attivissimi nella corrispondenza, nello scambiarsi notizie e informazioni, non solo, ma anche incisioni, disegni, ritratti, gemme antiche (o copiate dall'antico) e «pettegolezzi, lodi ed elaborati complimenti». A ciò univano l'attenzione per oculati acquisti o vendite interessanti (e interessanti): però questa mescolanza di pregi e di umane debolezze non impedisce a questo gruppo di «curiosi» di costituire un vero e proprio elemento portante del gusto, delle conoscenze, dell'interesse ai pro-

blemi relativi al patrimonio artistico, del collezionismo, della ricerca e della conoscenza di oggetti d'arte e di libri, formando così la sola struttura valida della cultura figurativa del secolo; il che non è certo merito di poco conto. Conosciutisi i due in occasione della visita a Venezia del Mariette, nell'inverno 1718-1719,⁸ ebbero occasione di rinsaldare i loro rapporti durante il soggiorno a Parigi dello Zanetti, dall'aprile del 1720 al marzo 1721,⁹ quando fu ospite di Pierre Crozat assieme a Rosalba Carriera, alla madre e alla sorella Angela con il marito, Antonio Pellegrini. Fu, questo, un viaggio molto importante; e pieno di conseguenze per le sorti del progresso artistico, della cultura, delle collezioni e, in generale, dei rapporti europei con Venezia. E quanto andiamo ora esponendo non è altro che una piccola tessera di un mosaico molto ampio e dal disegno abbastanza complesso.

Il ritrovamento di questo manoscritto tra le carte più segrete del «conoscitore» Mariette arricchisce ora la storia dei rapporti tra i due e ne conferma e approfondisce la qualità. È proprio la «curiosità», intesa in senso settecentesco, che cementa queste relazioni fra gli *happy few* di un mondo rimasto ristretto, elitario e non scalfito ancora da alcuna intromissione estranea. A ogni modo va notato che le relazioni tra questi «pochi» quasi sempre superano i confini dei singoli paesi. I loro legami si estendono per tutta l'Europa e questo complica non poco, oggi, la possibilità da parte nostra di una esaustiva ricerca e di una non superficiale conoscenza della qualità di questi rapporti.

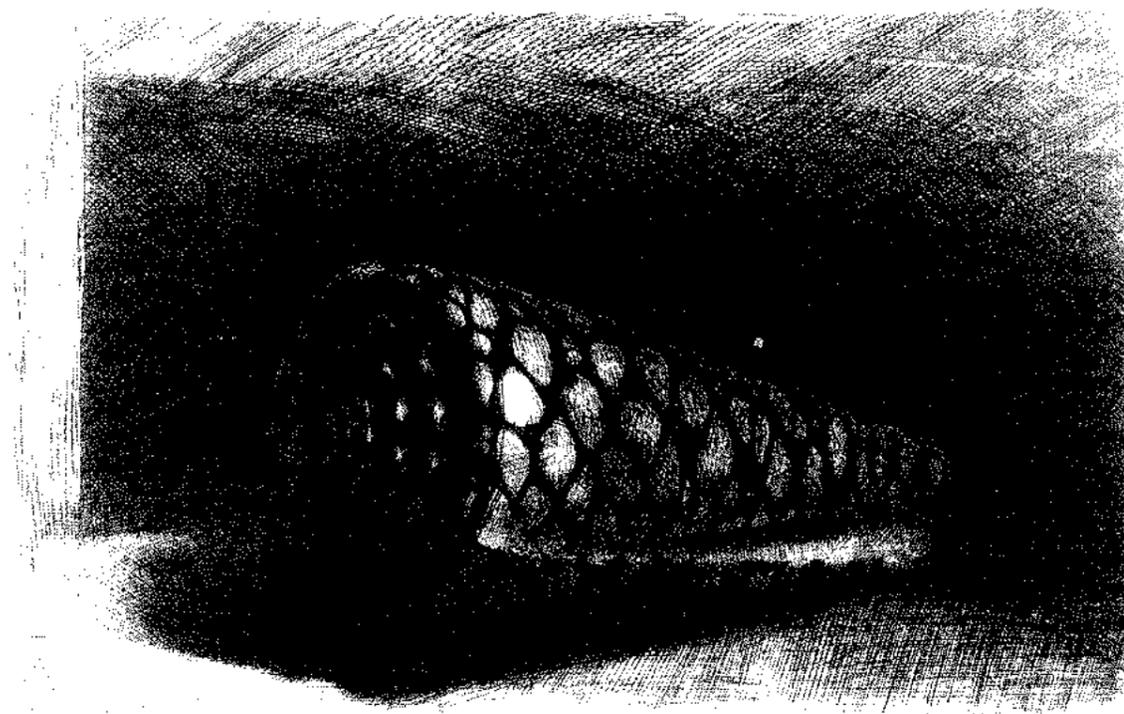
Il rinvenimento di questa specie di «catalogo» di una collezione settecentesca veneziana di opere di Rembrandt pone una serie di problemi che cercheremo via via di chiarire, ricostruendo in primo luogo la storia di questa straordinaria e molto disputata raccolta. Dai cataloghi di vendita di proprietari posteriori e dai documenti esistenti si ricava sia l'origine sia il luogo dove la raccolta venne acquistata. Un'utile fonte d'indagine sulle collezioni grafiche di Anton Maria Zanetti è spesso il catalogo di vendita¹⁰ delle raccolte di Dominique Vivant Denon – il fortunato possessore dopo di lui – soprattutto per le notizie inserite nelle schede, sempre molto bene informate, compilate dal noto erudito e conoscitore Duchesne *ainé*, allora *conservateur en chef* del Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale.

Naturalmente Dominique Vivant Denon è quel diplomatico, scrittore, incisore, archeologo e grande collezionista che al principio dell'Ottocento diventerà famoso quale creatore – vicino a Napoleone – della politica del primo Impero nel campo artistico, dise-



10. Rembrandt, *La donna al bagno*. Esempio al British Museum di Londra

11. Rembrandt, *La conchiglia*. Esempio al Rijksmuseum di Amsterdam



gnatore ufficiale al seguito della campagna d'Egitto e, infine, direttore e creatore di quel Musée Napoléon che, più tardi, diverrà l'attuale museo del Louvre; nonché autore, tra l'altro, dei quattro memorabili volumi sui *Monuments des Arts du Dessein chez les peuples tant anciens que modernes*, pubblicati a Parigi nel 1829, dopo la sua morte.¹¹ Egli aveva lasciato la Francia, prima della Rivoluzione, per dedicarsi interamente allo studio delle belle arti, e già nell'autunno dello stesso anno – dopo lungo girovagare per l'Italia settentrionale – lo troviamo residente a Venezia, dove rimane fino al 1793.¹² È durante questo soggiorno che egli entra in rapporto con gli eredi di Anton Maria Zanetti i quali, proprio in quegli anni, cominciano a mettere in vendita la ricca collezione ereditata alla morte dello zio, avvenuta nel 1767. È così che una parte cospicua della raccolta di stampe di Anton Maria passa in proprietà del barone francese, ed è così che, per l'accuratezza delle notizie fornite da Duchesne *ainé* nel catalogo della vendita Denon, noi possiamo avere precise informazioni anche sulle stampe in precedenza possedute dallo Zanetti e – per quello che qui ci riguarda in particolare – sui tre volumi di Rembrandt,¹³ il cui elenco Anton Maria aveva fatto pervenire all'amico Pierre-Jean Mariette.

Inoltre l'estensore delle schede del catalogo ricorda l'origine di tale raccolta dello Zanetti: l'acquisto fatto nel 1791¹⁴ e la precedente provenienza da Jan Pietersz Zoomer (1641-1724), antiquario (quadri, disegni e stampe) di Amsterdam. Questi,¹⁵ in rapporto con i più importanti collezionisti della sua epoca, può aver incontrato Anton Maria durante il passaggio dell'Olanda nel *tour* europeo di cui ho ricordato sopra la sosta a Parigi.¹⁶ Mentre Rosalba Carriera, con la madre, la sorella Angela e Antonio Pellegrini, a metà marzo del 1721 lascia Parigi, diretta a Venezia per la «via di Alemagna», lo Zanetti prolunga il suo soggiorno e solo il 20 maggio parte per Londra dove si ferma fino al 13 ottobre, quando parte per l'Olanda.¹⁷ Possiamo quindi tranquillamente accettare la data sopra indicata dell'acquisto delle stampe di Rembrandt presso l'antiquario J.P. Zoomer.¹⁸ Dal catalogo della vendita Denon si ricava inoltre che assieme al primo volume delle stampe vi era una nota in grafia originale dello stesso Zoomer, scritta in olandese, che dava notizie sulla formazione della raccolta da lui compiuta. La dichiara, scrive Duchesne *ainé*,

complet et renfermant tous les changements et retouches, excellentes épreuves, et belles, qui ni lui, ni personne n'en a pu cueillir de semblables avec autant d'argent et toutes les peines qu'il s'est données pendant 50 ans.¹⁹

Va poi aggiunto che lo Zoomer – anche se non abbiamo prove sufficienti a testimoniare un suo legame personale con Rembrandt²⁰ – aveva la stessa età di Tito, il figlio dell'artista, e che nella giovinezza erano stati amici. Ma, oltre a ciò – divenuto uno dei più prestigiosi antiquari di Amsterdam –, era nella possibilità di mettere insieme una raccolta di prim'ordine – quale ci viene descritta dal Duchesne *ainé* e come potremo più avanti confermare, essendo infatti lo Zoomer uomo di larghi interessi – oltre che di dipinti, anche di stampe e di disegni (persino italiani), secondo il giudizio positivo dello stesso Mariette.²¹

Fissato così questo primo importante punto circa l'origine e l'acquisto della collezione zanettiana dell'opera di Rembrandt, si può passare ad altre considerazioni offerte dall'occasione del ritrovamento di questo elenco manoscritto. Nel tardo autunno del 1721 Anton Maria rientra a Venezia dal suo *grand tour* al Nord e comincia orgogliosamente a sistemare i suoi acquisti, tra i quali spiccano, vicino agli italiani, considerevoli raccolte grafiche di artisti europei, quali, più cospicue per numero e qualità, quelle di Callot, Cort, Dürer, Goltzius, Luca di Leida ecc., e, appunto, i tre volumi di Rembrandt. Essi rimangono nella sua biblioteca fino alla di lui morte (1767), per passare in proprietà ai nipoti, restando in casa Zanetti fino agli inizi dell'ultimo decennio del secolo quando, come abbiamo già visto, arriva a Venezia Vivant Denon. Gli acquisti del barone francese avvengono in questi anni: nel citato catalogo²² Duchesne *ainé* fa la data del 1791, mentre secondo Pier Antonio Novelli l'acquisto sembra essere già avvenuto nel 1790:²³ a ogni modo, il problema delle date rimane irrilevante. Importanti piuttosto sono le informazioni sul soggiorno a Venezia del Denon, sui suoi acquisti in casa Zanetti e tra questi, appunto, quello dei tre volumi di Rembrandt.²⁴

Un non trascurabile evento provocato dalla presenza dei fogli di Rembrandt a Venezia – ma già nelle mani di Vivant Denon – è rappresentato da episodi che appunto ricaviamo dalle *Memorie* di Pier Antonio Novelli²⁵ e dai documenti rintracciati negli archivi veneziani da Léon G. Pellissier.²⁶ Il barone francese abitava a Venezia una casa al Ponte dei Baretteri che aveva preso in affitto da Antonio Sardi, padre di Giuseppe Sardi. Ora, proprio a questo Sardi, a Francesco Novelli – figlio del pittore Pier Antonio – e a Costantino Cumano, Vivant Denon insegnava disegno e soprattutto incisione. I tre giovani passavano la mattina in casa del Denon esercitandosi nel disegno e studiando le stampe della collezione. Pier Antonio Novelli, nelle *Memorie*, parla anch'egli dei «rarissimi acquisti fatti dagli



Georges de La Tour, *Le joueur de vielle aveugle*
Giappone, collezione privata

eredi del quondam Antonio Maria Zanetti», cioè

comperò anche al prezzo di 300 zecchini li tre tomi delle rarissime stampe di Rembrandt, e di queste innamoratosi mio figlio, determinò di accingersi a rintagliar le più belle [...] avendo la bella sorte che il degnissimo cavaliere [Denon] lasciogli in libertà i suddetti tre tomi [...] onde poter rintagliare a suo piacere qualsivoglia cosa.²⁷

Frutto di questa generosa liberalità sono state le incisioni tratte dalle stampe di Rembrandt ed eseguite tra il '90 e il '92 dai tre giovani veneziani qui sopra ricordati sotto la guida e l'insegnamento dello stesso Vivant Denon. Viene preparato e diffuso un *dépliant* pubblicitario rivolto «A Gli Amatori e Dilettanti del disegno e delle stampe», dove si annuncia la vendita di queste opere presso la casa del pittore Pier Antonio Novelli a San Lio. Il *dépliant* porta la data del 15 giugno 1791 e dà utili notizie confermando altresì varie informazioni: un esemplare di esso si trova nel Rijksprentenkabinet di Amsterdam.²⁸ Da esso si ricava che le incisioni – al momento della diffusione – erano 66; che venivano vendute da un minimo di un paolo l'una a un prezzo maggiore, e si ripete quanto a noi ora è noto e cioè che le incisioni erano

rintagliate fedelissimamente all'acquaforte [...] dai freschissimi originali che prima furono raccolti da Jan Pietersz Zoomer [...] che poscia passarono nella gran raccolta Zanetti e che ora sono nel Gabinetto del Signor Cavalier De Non.²⁹

L'artista che pare aver avuto maggior dote e maggior successo sembra sia stato proprio Francesco Novelli, che delle 66 stampe ne incide 41, e spesso sceglie tra quelle di dimensioni maggiori e di maggior impegno.

La fortuna di queste acqueforti di Francesco Novelli deve essere stata notevole, e molto successo deve aver avuto l'iniziativa, un successo che deve essere stato anche duraturo se queste 41 incisioni vennero, più tardi, ristampate due volte. Una prima volta «per cura Eredi Novelli» nel 1840³⁰ e una seconda volta nel 1844³¹ dall'editore Giuseppe Zanetti in un bel volume curato da Francesco Zanotto, con suoi scritti sulle spiegazioni delle singole tavole e con un'introduzione sulla vita di Francesco Novelli.

Con questa impresa dei tre giovani incisori veneziani – impresa pilotata e favorita da Vivant Denon, ma condotta soprattutto da Francesco Novelli – si chiude la storia della fortuna, della presenza e dell'influenza «veneziana» della raccolta rembrandtiana costituita *in primis* da J.P. Zoomer, poi acquistata e portata a Venezia da Anton Maria Zanetti il Vecchio – che per primo ne capì il valore e l'importanza – e infine comperata presso i suoi eredi dal barone-collezionista-incisore Vivant De-

non, il quale la porterà con sé a Parigi come uno dei gioielli della sua collezione. Ma, come abbiamo potuto documentare, questa raccolta era rimasta per settant'anni in casa Zanetti; e non si può sottovalutare quanto importante sia stato questo fatto, oltre che nel suo aspetto collezionistico, nelle conseguenze che ha provocato nell'arte veneziana del Settecento.

Quel certo «rembrandtismo» rintracciabile nella cultura figurativa veneziana del Settecento pensiamo trovi una sua plausibile giustificazione proprio nella citata raccolta zanettiana. È stato giustamente rilevato, da Franklin W. Robinson,³² l'indubbio interesse che deve aver esercitato la presenza a Venezia in collezioni private, fin dagli anni '40, di importanti dipinti del maestro olandese, ma – per alcuni artisti come Sebastiano Ricci, Giambattista Piazzetta, Giambattista Tiepolo, Giandomenico Tiepolo, Giuseppe Nogari, Bartolomeo Nazari ecc. – ben più importante deve essere stata l'occasione di aver sotto gli occhi e di poter osservare e studiare, con tutta tranquillità, un *corpus* rembrandtiano di tale ricchezza e presente a Venezia fin dal 1721. Se consideriamo la dimestichezza che Anton Maria Zanetti aveva con questi artisti e la sua generosità nel far partecipi i suoi colleghi dei tesori delle proprie raccolte, possiamo meglio capire questo fenomeno del «rembrandtismo» a Venezia.

Ho già avuto occasione di chiarire quale incidenza ebbe la raccolta Zanetti in un altro caso analogo, quello del cosiddetto «fiammenghismo» di Marco Ricci:³³ e la spiegazione è stata cordialmente accettata. Se ci poniamo ora il problema del perché di tante caratteristiche e vesti orientali (le lunghe barbe, i turbanti, i caffettani) nei disegni e nelle incisioni dei due Tiepolo (ma per costoro occorrerebbe non limitarci alla sola grafica), nei disegni di Sebastiano Ricci e in altri artisti minori, questa imponente presenza rembrandtiana può spiegarci molte cose. Inoltre, se pensiamo al problema del continuo affinamento stilistico e tecnico quale si può ammirare in una raccolta così ricca come quella zanettiana, ci sarà chiarissimo quanto importante e profondo deve essere stato l'influsso rembrandtiano per chi aveva tutte le qualità per poterlo comprendere. La calda luminosità, la continua ricerca delle differenti tonalità delle ombre e del drammatico contrasto tra il nitore della carta e l'incredibile gradualità e pluralità dei neri, in tutte le possibili sfumature, dall'opaco al vellutato al brillante; in una parola, la suggestione e il fascino dell'incisione rembrandtiana certamente devono aver rappresentato un non comune esempio e un insegnamento prezioso soprattutto per i maggiori artisti del Settecento veneziano: penso a Giambat-

tista Tiepolo quando si accinge a dipingere i *Capricci* e soprattutto gli *Scherzi*; penso a Giandomenico Tiepolo quando si accinge all'opera delle incisioni e — perché no? — penso al Canaletto quando, episodio unico della sua attività di artista, affronta, all'inizio degli anni '40, l'impresa di incidere quel gruppo di acquaforti di alta fantasia che finirà col dedicare al suo grande protettore, il console Joseph Smith. Ma da quando abbiamo notizie più precise³⁴ sul pendolarismo Venezia-Roma-Venezia di Giambattista Piranesi durato fin oltre il 1748, non credo sia proprio da escludere che anche per il vulcanico incisore veneziano vi sia stata l'occasione di qualche utile visita in casa Zanetti. Non è escluso, è ovvio, che più di una stampa di Rembrandt potesse circolare a Venezia in quei decenni; però quello che si deve soprattutto qui considerare è l'eccezionalità e la ricchezza del *corpus* rembrandtiano — ben 428 incisioni — che Anton Maria poteva offrire in visione agli artisti veneziani.

D'altra parte, deve essere stata proprio questa eccezionalità ad attirare l'interesse, al suo arrivo a Venezia, del barone Vivant Denon — buon esperto e ottimo conoscitore — e a deciderlo per un acquisto che gli costò — come si è visto — la bella somma di 300 zecchini, come ci ha lasciato scritto nelle sue *Memorie* Pier Antonio Novelli.³⁵ Il valore e l'importanza delle opere delle sue collezioni arricchite a Venezia da questo nuovo acquisto del *corpus* rembrandtiano, e via via aumentate dopo il suo rientro a Parigi nel dicembre del 1793, sono testimoniati — dopo la sua morte avvenuta nel 1825 — dai tre volumi dei cataloghi della vendita Denon, pubblicati nel 1826 e già citati sopra.³⁶ Le vendite seguono in date diverse e rappresentano un avvenimento culturale e mondano di grande rilievo. Il mondo parigino e internazionale vi partecipa per disputarsi i pezzi più importanti. La descrizione e le informazioni che riporta Clément de Ris³⁷ riflettono il successo delle vendite e l'accoglienza e l'apprezzamento dell'evento nel mondo collezionistico. La vendita che riguarda l'argomento di questo nostro scritto avviene il 12 febbraio del 1827. Si tratta naturalmente delle stampe elencate nel secondo tomo del catalogo. Lo stesso amico del Denon, Duchesne *ainé*, volle personalmente redigere le schede e scriverne l'Introduzione.

Ed è già nello stendere l'*Avertissement* che l'autore ha occasione di soffermarsi subito sull'opera di Rembrandt con parole che val la pena di citare almeno in parte, per osservare l'enfasi particolare che un competente come Duchesne *ainé* pone nel dare risalto a questa raccolta, nell'ambito di una collezione grafica, già di per sé ricchissima per numero e qualità di opere:

L'oeuvre de Rembrandt est remarquable; je ne crois pas s'en soit trouvé d'aussi riche et d'aussi précieuse [...] Formé par un amateur contemporain de R. [...] contient des pièces de la plus grande rareté, telles que...

Egli cita le più note incisioni in esemplari rari e sceltissimi per conservazione, molti dei quali «sur papier de chine», ed elenca poi alcuni soggetti unici che nemmeno si trovano indicati nel catalogo di Bartsch. Passando poi a schedare scrupolosamente tutte le opere, le correda di ogni necessaria indicazione e così facendo ci fornisce un vero e proprio catalogo «scientifico» della raccolta: provenienza; passaggi di proprietà; tecniche usate; soggetti; numero del catalogo di Bartsch, numero del catalogo di Gersaint;³⁸ indicazioni dello stato e ogni altra notizia utile. La raccolta viene presentata alla vendita ancora intatta nei suoi tre volumi *in-folio* rilegati in marocchino rosso: «les deux premiers nom de Jésus et le troisième grand-aigle».

L'elencazione delle incisioni non segue la collocazione interna dei volumi, ma si attiene scrupolosamente alla numerazione del Bartsch. Eccetto questa differenza nei confronti dell'elenco inviato da Anton Maria Zanetti a Pierre-Jean Mariette, il catalogo di Duchesne *ainé* non fa che confermare il manoscritto, e così ci dà — di epoca moderna e più aggiornata nelle conoscenze e negli studi — l'informazione più precisa e scrupolosa della raccolta di Rembrandt posseduta dallo Zanetti. I fogli corrispondono ai 428 soggetti che vengono presentati in 163 lotti separati con la condizione che — nel caso non venisse ottenuta la somma richiesta per la cessione integrale — la raccolta sarebbe andata in vendita divisa seguendo i lotti indicati.

Il *corpus* rembrandtiano non raggiunse il valore fissato, ma fu ugualmente conservato intatto, e non smembrato come era stato prospettato: continua a rimanere così nelle mani dei nipoti Brunet-Denon, eredi delle raccolte dello zio.

Il capitolo successivo di questa storia possiamo ricostruirlo attraverso due documenti che ci vengono offerti, cinquant'anni più tardi, da un altro catalogo di vendita.³⁹ Uno è un facsimile di contratto di vendita a trattativa privata riprodotto in questo catalogo tra la pagina 126 e la pagina 127; l'altro è la parziale trascrizione di una lettera di un collezionista inglese — e ben noto specialista di Rembrandt —, Thomas Wilson.⁴⁰ Ambedue i documenti sono stati inseriti nel catalogo prima dei lotti delle incisioni di Rembrandt, che cominciano con il numero 1731 a pagina 127 e continuano fino al n. 2098a pagina 160: essi dovevano fornire una precisa documentazione sulla storia della raccolta per sostenerne il valore e l'importanza.

Il contratto di vendita (primo documento) è mol-

to interessante anche per noi. È stato stipulato tra i due nipoti Brunet-Denon e Samuel Woodburn, collezionista ma soprattutto mercante di grandissima importanza nella sua epoca.⁴¹ Dallo scritto veniamo a sapere che i tre volumi che contenevano l'opera di Rembrandt erano ancora intatti; che si trattava sempre dei 428 fogli schedati nel catalogo della vendita Denon; che se ne fissava il valore in 40.000 franchi da versare ai nipoti Denon in due tempi: 5000 franchi subito e gli altri 35.000 entro il 25 giugno, attraverso la Banca Rothschild, la quale doveva fino a quella data trattenere in consegna i tre volumi, separatamente sigillati. L'accordo è firmato a Parigi il 28 marzo 1829. La raccolta zanettiana dei Rembrandt passa così nelle mani di Samuel Woodburn e viene portata a Londra ancora completa e intatta come Anton Maria l'aveva acquistata da Jan Pietersz Zoomer più di un secolo prima.

Una volta giunta in Inghilterra, la raccolta si trova al centro di una serie di sollecitazioni molto vive, che derivano innanzitutto dall'ambiente inglese, particolarmente interessato all'arte di Rembrandt, poi da una più generale e larga vivacità di interessi collezionistici e del mercato di opere d'arte (e in particolare di stampe), infine dal fatto di essere in possesso di Samuel Woodburn, antiquario principe, in relazione con gli *amateurs* più importanti, inglesi e internazionali. Fatto sta che, dalle informazioni che possiamo raccogliere attraverso i cataloghi di vendita, corrispondenze, memorie varie ecc., si riesce a puntualizzare e a fissare una serie di elementi utili per una risposta ai nostri quesiti. Brevemente: veniamo a sapere che i fogli rembrandtiani della raccolta — che fin dalle origini erano stati rilegati in tre volumi, quali li aveva descritti nel suo elenco Anton Maria Zanetti — vengono ora slegati e messi in vendita separatamente. Il primo fortunato possessore di una parte dei numerosi fogli — come abbiamo visto — fu Thomas Wilson, autore di un catalogo⁴² dell'opera di Rembrandt e suo grande ammiratore. Anzi, l'acquisto fatto a Parigi dal Woodburn sembra sia stato fatto principalmente per conto di lui. A ogni modo, T. Wilson tenne per sé solo una parte delle stampe di Rembrandt provenienti dai tre volumi smembrati. Le cose qui si complicano per noi perché, nonostante il suo interesse per queste incisioni, e la riconosciuta competenza come collezionista, Thomas Wilson, a causa di difficoltà economiche, fu costretto a restituire a Samuel Woodburn la sua parte della raccolta e anzi, dopo un po', dovette addirittura lasciare l'Inghilterra e ritirarsi ad Adelaide in Australia, dove finirà i suoi giorni.⁴³ Questa circostanza, come è logico, rende più difficile seguire da

vicino la storia di questi fogli e darne precisa informazione. Altre incisioni passarono da Woodburn a Lord Aylesford;⁴⁴ però nel 1846 quel gruppo di incisioni ritornò, mediante vendita, al solito Samuel Woodburn. Altre di queste stampe, nei medesimi decenni, sono segnalate nella collezione del barone J.G. Verstolk van Soelen, un importante collezionista olandese che, secondo il Duchesne *ainé*,⁴⁵ avrebbe iniziato le proprie raccolte nel 1823. A ogni modo, dopo il 1830 — quando cioè Wilson disperde la propria collezione —, alcune incisioni di Rembrandt appartenenti al nostro gruppo zanettiano (direttamente o attraverso Samuel Woodburn) divennero proprietà dello stesso barone Verstolk. Dopo la sua morte (1845) queste opere, assieme a tante altre, entrarono a far parte di una vendita, battuta ad Amsterdam il 26 ottobre 1847,⁴⁶ ritornando così, sempre molto ambite, nel giro del mercato internazionale. Ancora incisioni del nostro gruppo troviamo in proprietà di un altro celebre collezionista, John Heywood Hawkins,⁴⁷ il quale aveva fatto importanti acquisti nelle vendite Aylesford e Verstolk. Sia con la vendita della collezione J. Heywood Hawkins nel 1850 sia attraverso altre svoltesi a trattativa privata, molti dei fogli zanettiani di Rembrandt confluiscono presso la ditta Colnaghi di Londra. È da Colnaghi che il duca di Buccleuch⁴⁸ acquista un grosso gruppo di Rembrandt provenienti dalla collezione di Woodburn, attraverso Wilson, Aylesford, Verstolk e Heywood e certamente anche altri. Ed è proprio nel catalogo citato sopra⁴⁹ che troviamo quella documentazione che ci è indispensabile per rintracciare e individuare ancora i fogli della collezione zanettiana. Nel catalogo infatti era riportato il contratto di vendita intervenuto tra i nipoti di Vivant Denon e Samuel Woodburn.

A pagina 126 del medesimo catalogo del 1887⁵⁰ viene anche riassunta una lettera di Thomas Wilson molto importante ai nostri fini. Wilson si rivolge al duca di Buccleuch per dirgli di aver riconosciuto alla mostra *Manchester Art Treasures Exhibition*⁵¹ molte incisioni di Rembrandt un tempo di sua proprietà (concesse dal duca in prestito alla mostra) e coglie l'occasione anche per ricordare l'antica origine della raccolta; cita Zoomer e Denon, anche se dimentica il nome dello Zanetti, forse nella convinzione che Denon avesse acquistato la prestigiosa raccolta direttamente da Zoomer. E, a questo proposito, parla della «vendita Zoomer» mentre mi sembra ormai pacifico⁵² che la raccolta stessa sia pervenuta nelle mani di Anton Maria quando Zanetti si trovava in Olanda: come ho già dimostrato indicando anche la data del novembre del 1721. Frits Lugt, poi,⁵³ aveva ipotizzato un ac-

quisto fatto a Londra, mentre sembra più logico attenersi a quanto abbiamo prospettato più sopra. In ogni caso la vendita (1887) della raccolta del duca di Buccleuch rimane l'ultima occasione importante in cui troviamo i fogli rembrandtiani dello Zanetti presenti con una certa consistenza. Sui 367 lotti delle incisioni di Rembrandt almeno 300 sono di provenienza Woodburn, cioè Denon, cioè Zanetti, cioè Zoomer. Le schede del catalogo Buccleuch riportano anche il numero del catalogo elaborato da Thomas Wilson, il che fa aumentare la possibilità di individuazione. Dopo quest'ultima vendita presso Christie, la dispersione della raccolta già in possesso dello Zanetti può considerarsi ormai compiuta. Gli acquirenti⁵⁴ sono, quasi sempre, antiquari molto importanti, il che spiega la dispersione in mille rivoli delle singole incisioni in collezioni pubbliche e private. Non è più la storia della raccolta Zanetti, ormai, ma la storia delle incisioni di Rembrandt e della appassionata ricerca di queste sue stampe. Ogni tanto qualche foglio riappare nelle sale di vendita: l'ultimo crediamo sia stato venduto presso Sotheby⁵⁵ il 7 marzo 1985. Si tratta del *San Girolamo che scrive vicino a un albero* (fig. 12), soggetto notissimo, del quale Zanetti possedeva il primo e il secondo stato. È quest'ultimo quello messo in vendita in tale occasione (lotto 143). È riconoscibile per il marchio della collezione Denon (Lugt 738) e corrisponde al n. 103 II del Bartsch; equivalente al n. 360 del catalogo Denon. Più recentemente, K. Boon⁵⁶ lo ha catalogato con il n. 210. Con molta semplicità Anton Maria Zanetti (nel manoscritto che è all'origine di questa ricerca) lo aveva così descritto: «Tronco di albero con un vecchio al tavolino, che scrive con occhiali sopra il naso, et un tesco di morte in faccia, con una testa di animale che vien fuori dietro il tronco».

Ma quella di seguire il marchio della collezione Denon è una linea di ricerca che può portare fuori strada. Infatti, in seguito a controlli precisi, non emerge la certezza che su tutte le incisioni di Rembrandt provenienti dallo Zanetti, una volta divenute di proprietà Denon, venisse posto il suo marchio di collezione. Con tutta probabilità le stampe che oggi si rintracciano con questo marchio (il n. 738 di Lugt) erano dei dopplioni, acquisiti a parte, e non facenti parte dei tre volumi oggetto di questo studio. Sicché, per riconoscere gli autentici esemplari della raccolta, occorre usare lo stesso metodo seguito da noi per fare la storia della collezione: individuare, cioè, con precisione i passaggi da una proprietà all'altra, tenendo come base di ricerca le possibili certezze rintracciabili nelle descrizioni del manoscritto di A.M. Zanetti, nei cataloghi di ven-

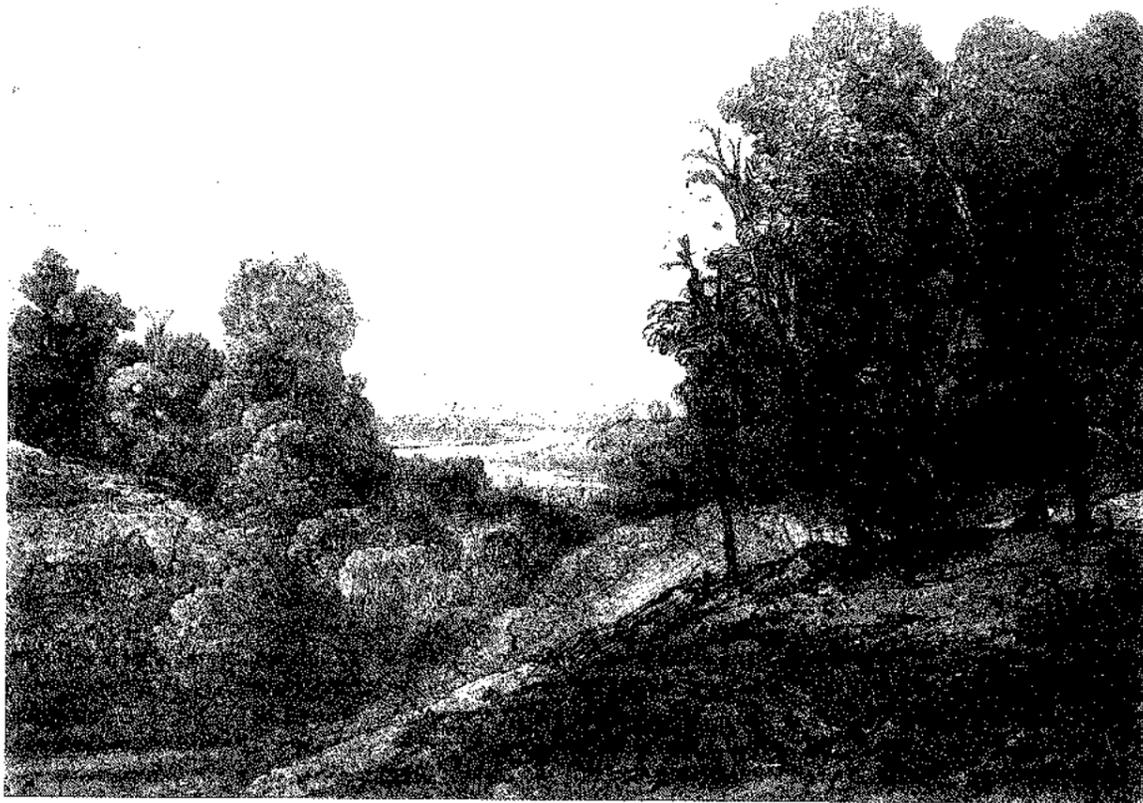
dità successivi e nelle informazioni che si ricavano dal sempre fondamentale repertorio di Frits Lugt, più volte ricordato.

Ma ciò potrà essere oggetto di una prosecuzione di questo nostro lavoro. Vale però la pena di citare almeno due casi interessanti. Il primo riguarda una stampa (fig. 13) della collezione E. de Rothschild (oggi al Louvre), una *Fuga in Egitto* (inv. 2372 L.R.) che venne esposta alla mostra *Les plus belles eaux-fortes de Rembrandt choisies dans les quatre principales collections de Paris*.⁵⁷ Una stampa unica del 4° stato che, dopo Zanetti e Denon, passa nelle collezioni di W. Segurier, di J. Heywood Hawkins, di J. Materly e del duca di Buccleuch, prima di arrivare nelle mani di E. de Rothschild. È il secondo caso riguarda un'incisione della collezione Eugène Dutuit (oggi conservata al Petit Palais di Parigi), un soggetto chiamato universalmente la «stampa dai cento fiorini» (inv. 7743), da noi ricordata al principio di questo studio (fig. 7). L'opera fu esposta alla mostra *Rembrandt - Eaux-Fortes*, Musée du Petit Palais, Coll. Dutuit, dal febbraio all'aprile del 1986, n. 80.⁵⁸ Lo stesso collezionista, nell'illustrare l'eccezionalità dell'incisione (un primo stato), ci dà ogni precisa indicazione sulla sua storia e sulla provenienza.⁵⁹ Si parte, naturalmente, da Zoomer, Zanetti per passare poi da Woodburn a Wilson, a Verstolk, a Smith, a Price, a Palmer, per entrare alla fine, nel 1868, nella collezione di Eugène Dutuit. In tutti e due questi casi è riscontrabile l'alto livello di qualità delle due opere.

L'esistenza di una raccolta di incisioni di Rembrandt fra le collezioni di Anton Maria Zanetti era nota e in qualche modo documentata: ma mi è sembrato fosse giusto - ritrovando il manoscritto dell'elenco delle incisioni da lui inviato a Pierre-Jean Mariette - di dare un'informazione sull'entità - e sulla qualità - delle opere la più precisa possibile. Penso valesse la pena di fare la storia della raccolta dalle sue prime origini fino alla dispersione, anche per la vita così ricca che ebbe e per l'interesse sempre suscitato, coinvolgendo collezionisti di mezza Europa. Mi è sembrato poi fosse pure interessante mettere in risalto la sua presenza a Venezia per più di settant'anni e gli agganci che offrì alla cultura figurativa veneziana del Settecento. Inoltre questo elenco dello Zanetti spedito al Mariette - dopo la rilegatura dei tre volumi avvenuta in Inghilterra durante l'Ottocento - è l'unico documento che rimane a testimoniare l'originale collocazione delle incisioni entro i volumi che hanno conservato la raccolta dalle mani di Magdalena van Loo (nuora di Rembrandt) e dal venditore Zoomer fino alla suddivisione e dispersione finale.



12. Rembrandt, *San Girolamo che scrive vicino a un albero*. Esemplare presso Sotheby, Londra, 7 marzo 1985, n. 143



13. Rembrandt, *La fuga in Egitto*. Esempio al Louvre di Parigi, collezione E. de Rothschild

- 1 A quel tempo ho trovato un aiuto molto generoso e sempre bene informato da parte di Mlle M. Barbin, che mi fu guida esperta e sicura nelle mie visite al Cabinet des Estampes. E debbo oggi aggiungere la mia gratitudine per M. François Fossier che, con la sua assistenza e cortesia, mi ha messo in condizione di ultimare questo lavoro. Devo inoltre un grazie particolare a Silvano De Tuoni che si è cortesemente sobbarcato – sempre con grande competenza – al compito gravoso della trascrizione del manoscritto e all'amico Stefano Rosso-Mazzinghi che ha avuto la bontà di leggere il mio scritto prima della stesura finale.
- 2 Uno di questi volumi – il quinto – è stato esposto alla mostra di P.-J. Mariette. Si veda la scheda – come sempre precisa ed esauriente – di R. Bacou nel catalogo *Le Cabinet d'un Grand Amateur*, Paris 1967, n. 336. Il Cabinet des Estampes conserva un utilissimo lavoro del compianto studioso J. Adhémar sulla storia e la formazione dei dieci volumi delle *Notes...* del Mariette.
- 3 P.-J. Mariette, *Notes...*, vol. 7 (Rab-Rub), Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Ya. 2.4. Pt. Fol. L'elenco dello Zanetti va dal foglio 44 al foglio 56 bis, su carta bianca, mm 290 x 197. Sul problema dello scambio di questi elenchi settecenteschi che avveniva tra *amateurs* del tempo – elenchi che *in nuce* erano dei veri e propri primitivi «cataloghi» – conto di ritornare presto e, ancora una volta, coinvolgendo Anton Maria Zanetti il Vecchio.
- 4 *Indice dei libri dell'Illustrissimo Sig.re Conte Anton Maria Zanetti q. Girolamo*, Venezia 1744, trovato anni fa ed esposto nella «Sezione Informativa» della mostra *Caricature di Anton Maria Zanetti*, Fondazione Giorgio Cini, catalogo a cura di Alessandro Bettagno, Vicenza 1969, p. 28.
- 5 A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'Oeuvre de Rembrandt...*, nouvelle édition par A.B., 2 voll., Vienne 1797. Citato qui di seguito come «Bartsch» e il numero catalogato. L'incisione venne copiata da Francesco Novelli nel 1791. Si veda più avanti.
- 6 La precisione sulla reale consistenza della raccolta si ricava dal catalogo scritto da Duchesne *ainé* prima dello smembramento dei tre volumi rilegati. V. più avanti la nota 10. Sulla completezza della raccolta – completezza come la si può intendere allo stato attuale degli studi sulle incisioni di Rembrandt –, invece, non si può essere categorici. Alcuni soggetti mancano e questo può dipendere o da difficoltà incontrate all'origine della formazione della raccolta o da scelte personali fatte da Zoomer. Ad esempio – e questo è abbastanza curioso – due stampe diciamo così di soggetto «scabroso» come *Il monaco nel campo di grano* (Bartsch n. 187) e *Il letto alla francese* (Bartsch n. 186) non esistono nella raccolta.
- 7 M. Levey, *La pittura a Venezia nel diciottesimo secolo* (London 1956), Milano 1983, p. 21.
- 8 A. Bettagno, 1969, cit., p. 16.
- 9 A. Bettagno, *Una scheda per Antonio Pellegrini*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1983, p. 801.
- 10 *Description des objets d'art qui composent le Cabinet du feu M. Le Baron Denon*, vol. I: *Tableaux, dessins et miniatures*, par Perignon; vol. II: *Estampes et ouvrages à figures*, par Duchesne *ainé*; vol. III: *Monuments antiques et modernes*, par Dubois, Paris 1826.
- 11 *Monuments des Arts du Dessin chez les peuples tant anciens que modernes*. Recueillis par le Baron Vivant Denon. Lithographies descriptes et expliqués par Amaury Duval. A Paris, chez M. Brunet-Denon, rue Sainte Anne n. 18, 1829.
- 12 Cfr. Léon G. Pellissier, *Notes et documents. Vivant Denon suspect à Venise 1793*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1912, pp. 260-289. Inoltre: Jean Chatelain, *Dominiq Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1973.
- 13 A p. 92 del II volume (già citato sopra): «Cet oeuvre [di Rembrandt] est contenue dans trois volumes in-folio reliés en maroquin rouge, dorés sur tranche: les deux premiers nom de Jésus. et le troisième grand-agle». Cioè due volumi di formato normale e uno di grande formato: distinzione rispettata anche nel manoscritto.
- 14 Più probabilmente l'acquisto è stato fatto nel 1790 poiché nel 1791, in giugno, sono già offerte in commercio le copie fatte fare da Denon. Cfr. più avanti le citazioni dalle *Memoire* di Pier Antonio Novelli.
- 15 Cfr. F. Lugt, *Les marques de collections*, Amsterdam 1921, n. 1511.
- 16 V. nota 9.
- 17 Lettera da Parigi di A.M. Zanetti a Rosalba Carriera a Venezia (A. Bettagno, cat. cit., n. 54); B. Sani, *Rosalba Carriera: Lettere, Diari, Frammenti*, Firenze 1985, p. 290. Posso indicare con precisione la data della partenza da Londra (13 ottobre 1721) e la data della presenza in Olanda (Rotterdam, 5 novembre 1721) poiché la ricavo da una scritta sul verso di un disegno già della collezione Zanetti, da lui attribuito a Raffaello. Il foglio è ora assegnato a G.F. Penni e si trova al Victoria and Albert Museum di Londra. Cfr. P. Ward-Jackson, *Italian Drawings*, vol. 1, London 1979, n. 245 (Victoria and Albert Museum Catalogues). Queste nuove date fissano quindi senza incertezze gli spostamenti del viaggio di Anton Maria dopo aver lasciato Parigi.
- 18 Ringrazio l'amico Carlos van Hasselt che ha richiamato la mia attenzione su due importanti studi su J.P. Zoomer collezionista: S.A.C. Dudok van Heel, *Honderdvijftig Advertenties Van Kunstverkoopingen Uit Veerting Jaargangen Van De Amsterdamsche Courant, 1672-1711*, in *Amstelodamum*, 1975, pp. 149-173; Jan Pietersz Zoomer (1641-1724), *Makelaar in Schilderijen (1690-1724)*, in *Amstelodamum*, 1977, pp. 89-106. La supposizione di S.A.C. Dudok van Heel (p. 105) che l'acquisto sia stato fatto nel 1720 potrebbe quindi essere spostata di un anno, a causa della data da me trovata. Così pure credo non sia più sostenibile quanto aveva scritto F. Lugt che supponeva l'acquisto dei Rembrandt fosse fatto a Londra. La sicura presenza di Zanetti in Olanda nell'autunno del 1721 potrebbe risolvere questo vecchio quesito. Così pure l'incertezza sull'anno del famoso catalogo della collezione Zoomer – pubblicato senza data – andrebbe circoscritta agli anni 1722-1724, in ragione della mancanza dei Rembrandt già venduti ad A.M. Zanetti.
- 19 Catalogo vendita Denon, cit., p. 92 del II volume.
- 20 Cfr. F. Lugt, *op. cit.*, n. 1511. Secondo Dudok van Heel, *op. cit.*, p. 97, Zoomer avrebbe acquistato la raccolta direttamente dalla nuora del grande artista: Magdalena van Loo.
- 21 P.-J. Mariette, *Abecedario...*, vol. VI, p. 159.
- 22 V. sopra alla nota 10. La data è citata a p. 92 del II volume.
- 23 *Memorie della vita...*, per nozze..., Padova 1934, p. 45. Cfr. nota 14. Inoltre, anche L. Clément de Ris, *Les amateurs d'autrefois*, Paris 1877, a p. 448 indica nel 1790 la data dell'acquisto. Recentemente la professoressa Paola Rossi ha affidato a Michele Mainardi una tesi di laurea su *Le incisioni dalle acqueforti di Rembrandt di Francesco Novelli*, Università di Venezia, Anno accademico 1985-1986. Lo studio è molto accurato e ha dato risultati interessanti. Una copia di questa tesi si trova alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia.
- 24 P.A. Novelli, *op. cit.*, p. 44.
- 25 *Ibid.*, p. 45.
- 26 Léon G. Pellissier, *op. cit.*, *passim*.
- 27 P.A. Novelli, *op. cit.*, p. 45.
- 28 U. Finke, *Venezianische Rembrandtstecher um 1800*, in *Oud Holland*, LXXIX, 1964, p. 118.
- 29 Non ho trovato le incisioni rilegate in volume delle copie da

Tre tavoli importanti

- Rembrandt fatte dai tre giovani veneziani indicate nel foglio pubblicitario diffuso nel giugno del 1791. L'unico esemplare possibile potrebbe essere quello conservato al Cabinet des Estampes della Bibliothèque Nationale di Parigi: *Ritagli di Rembrandt con ex libris «De Non a Venise - L'An 1790», in-folio rilegato in marocchino rosso (Cb. 13 b)*. Questo volume passò alla vendita Denon del 1827 e nel catalogo (più volte citato) corrisponde al lotto 473 descritto a p. 134: «copies, d'après Rembrandt, par Novelli Sardi et Cumanò».
- 30 *Stampe Quarantadue di Rembrandt, Ritagliate da Francesco Novelli ora per la prima volta raccolte. Venezia per cura Eredi Novelli*. Una copia è citata da U. Finke, *op. cit.*, p. 119, presente nel Rijksprentenkabinet di Amsterdam.
- 31 *Album di quarantatuna incisioni del celebre Rembrandt ritagliate da Francesco Novelli per la prima volta ora raccolte e con brevi illustrazioni dichiarate da Francesco Zanotto, Venezia 1844*. Una copia al Museo Correr di Venezia. Inoltre, su F. Novelli, si veda G.A. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII...*, Venezia 1806; *Dell'incisione a Venezia*, Venezia 1815 (ed. 1924).
- 32 *Rembrandt's influence in Eighteenth Century Venice*, in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, n. 18, Amsterdam 1967, p. 68. Inoltre va ricordato: M. Levey, *Painting in XVIII Century Venice*, London 1959, e F. Haskell, *Patrons and Painters*, London 1963. Penso sia bene qui ricordare qualche riga dello stesso Anton Maria Zanetti che, inviando nel 1757 al Mariette un gruppo di incisioni di Giandomenico Tiepolo, non trovava niente di più che aggiungere: «Vi confesso il vero che a mio certo intendere, ve ne sono alcune, quali, se potesse uscire dal sepolcro il Rembrandt e Gio. Benedetto Castiglione, baccerebbero chi li ha fatte» (cfr. cat. Mariette, 1967, n. 318).
- L'onda lunga dell'influenza di Rembrandt che arriva a coinvolgere la cultura figurativa in Europa riguarda vari paesi e molti artisti. Per la Francia va ricordato - anche per l'esemplare impostazione del problema - il saggio di Jean Caillieux, *Les artistes français du dix-huitième siècle et Rembrandt*, in *Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*, Presses Universitaires de France, Paris 1975, pp. 287-305; *Watelet et Rembrandt*, in *B.S.H.A.F.*, Paris 1965, pp. 131-135.
- 33 A. Bettagno, *Precisazioni su Anton Maria Zanetti il Vecchio e Sebastiano e Marco Ricci*, in *Atti del Congresso Internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo*, 1976, pp. 85-95.
- 34 L. Moretti, *Nuovi documenti piranesiani*, in *Piranesi tra Venezia e l'Europa*, Firenze 1983, pp. 131-138.
- 35 P.A. Novelli, *op. cit.*, p. 45.
- 36 Cfr. nota 10.
- 37 L. Clément de Ris, *op. cit.*, pp. 442-451.
- 38 E.F. Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt*, Paris 1751.
- 39 *Catalogue of the Collection of Portraits, etchings and engravings by Old Masters, formed by... the Duke of Buccleuch comprising the works by... and nearly complete series of Rembrandt's Etchings, chiefly in the finest and rarest states...* Christie, Manson and Woods, second portion, April 19, 1887, and three followings days. V. anche F. Lugt, *op. cit.*, n. 402.
- 40 F. Lugt, *op. cit.*, n. 2580.
- 41 *Ibid.*, n. 2584.
- 42 T. Wilson, *A Descriptive Catalogue of the Prints of Rembrandt, with his live, by an amateur*, London 1836.
- 43 Si veda F. Lugt, *op. cit.*, n. 2584.
- 44 *Ibid.*, n. 58.
- 45 *Voyage d'un Iconophile*, Paris 1834.
- 46 Si veda F. Lugt, *op. cit.*, n. 2490.
- 47 *Ibid.*, n. 1471.
- 48 Walter Francis Scott 5th Duke of Buccleuch (1806-1884).
- 49 V. nota 39.
- 50 Citato alla nota 39.
- 51 Si veda il *Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom collected of Manchester*, Manchester 1857.
- 52 Anche su informazione di S.A.C. Dudok van Heel, cit.
- 53 Si veda F. Lugt, *op. cit.*, n. 1511.
- 54 Nomi molto noti del mercato internazionale come: Gutekunst, Wunderlich ecc.
- 55 *Old Master, English and Decorative Prints*, London, Sotheby's, 7th March 1985 (lot 143). Ringrazio Mr Richard Godfrey, che mi ha segnalato questa vendita.
- 56 K.G. Boon, *Rembrandt. Incisioni: opera completa*, Milano s.d. (trad. dall'edizione di Londra 1963).
- 57 Musée du Louvre (octobre-janvier) 1969-1970, n. 101 B. Ringrazio Mlle Pierrette Jean-Richard per aver controllato e corretto le indicazioni del catalogo e avermi fatto vedere l'incisione.
- 58 Ringrazio Mlle Sophie de Bussière per le cortesie usatemi nel farmi vedere l'opera e nell'aiutarmi nelle informazioni.
- 59 *L'oeuvre complet de Rembrandt décrit et commenté* par Eugène Dutoit..., tome I, Paris 1883, pp. 115-116.

1. Un'angoliera per il cardinale Chigi

Coppia di angoliere in legno intagliato, scolpito, dipinto e dorato (fig. 1).

Poggiano su uno zoccolo dipinto a finto marmo; la base sagomata assume la foggia di una roccia, con fiori e foglie, da cui sorge il fusto di una quercia che biforcandosi dà origine all'intreccio di rami fronzuti. L'intricata vegetazione si espande nella cintura sottostante il piano mistilineo. 1768 circa.

Questi preziosi mobiletti (raffiguranti la quercia araldica dei Chigi), che provengono dalla Villa Chigi sulla Salara, interamente arredata per il cardinale Flavio II tra il 1765 e il 1769, possono essere documentati attraverso la *Filza dei Conti diversi, I*, del porporato, conservata nell'Archivio Chigi presso il Vaticano. Fra le richieste di pagamento indirizzate al cardinale vi si trovano quelle del suo intagliatore, Nicola Carletti, già noto come autore di altri mobili (A. González-Palacios, *Il Tempio del Gusto*, Milano 1984, I, p. 67), il quale nel 1768 sta approntando una serie di tavolini che fanno parte del finimento di una stanza alla quale appartenevano quelli qui esaminati:

Per aver Ammanniti cinque tavolini centinati con li telari e Intagliati e fattone tre con fronde di cerchua e ianne e pelli e foglie e con le sue crociatine centinate e fattoci nel mezzo un ramo di cerchua parimente al piede che alla cimasa.

Finito l'intaglio, i tavolini, come la maggior parte degli arredi di pregio della villa, passarono in mano dei doratori (Angelo e Alessandro Clementi) e in quelle del pittore Pietro Rotati del quale si conservano molti conti per il 1769.

L'idea di questi mobili, di fattura e di gusto rococò, risale però a un'epoca più antica, al pieno barocco: essi possono confrontarsi con un gruppo di disegni della cerchia del Bernini e dell'allievo di questi, l'austriaco Giovanni Paolo Schor, oggi a Stoccolma (*ibid.*, fig. 181), uno dei quali raffigura un tronco di quercia con ghiande che, come si è detto, è la figura araldica della famiglia Chigi.

2. Un mobile piranesiano

Tavolo parietale in legno scolpito, intagliato, dorato e dipinto (figg. 2-3 e tav. a colori).

Poggia su quattro sostegni a zampa caprina la cui curvatura è marcata da drappi e percorsa da foglie d'acanto; un sero pende dai due riccioli che segnano l'attacco con la cintura sui cui angoli sono teste d'ariete dalle lunghe barbe. L'alta fascia è percorsa da strigliature ravvivate da una velatura rossastra e arricchite da perline; medaglioni a fondo blu con panoplie dorate la interrompono, accompagnati da ghirlande rette da nastri che pendono oltre il ciglio inferiore. La superficie dorata è rialzata dalla colorazione verde dei drappi, delle ghirlande e delle barbe caprine, mentre uno dei due lati lunghi, perfettamente identico nell'intaglio a quello anteriore, presenta una uniforme stesura di vernice bruna. Un controfondo azzurro si intravede sotto l'impiallacciatura di alabastro cotognino (marmo onice) dell'Egitto del piano. 1770 circa.

Misure: cm 96 x 178 x 89.

La mobilia romana del tardo Settecento è tutta segnata dall'influsso di Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), influsso deciso e profondo quanto arduo da definire specificamente. Molti sono infatti i mobili in cui si ritrovano soluzioni ornamentali coniate dal grande artista: di quasi nessuno di essi però si è certi della provenienza e della autografia. Il suo famoso volume di disegni *Diverse maniere d'adornare i cammini* (1769) trova più echi, come si accennava, che puntuali trascrizioni e le sole opere lignee documentate del Piranesi sono i tavolini parietali dei musei di Minneapolis e di Amsterdam che compaiono in quel volume e furono eseguiti (ignoriamo l'anno) per il nipote del papa Clemente XIII (Rezzonico, 1758-1769). Sappiamo dalle fonti (e da alcuni disegni) che il Piranesi progettò altre decorazioni, ma le carte sono ancora sepolte negli archivi e non siamo in grado di indicare questi suoi singoli interventi. Di un altro suo lavoro, l'interno che addobbò per la marchesa Boccapaduli, siamo a conoscenza solo attraverso un dipinto e la testimonianza diretta di un suo biografo e contemporaneo. Questo stato di cose si deve anche al

fatto che il volume del Piranesi coi disegni di mobili risale al 1769, come si è detto, ma sappiamo dalle fonti che nel decennio che gli restava da vivere egli curò altri interni e disegnò altri arredi (come quello della Boccapaduli, appunto) non ancora noti.

Il tavolo qui esaminato è fra le più curate e compiute espressioni della mobilia romana dei tempi del Piranesi. Ogni particolare denota un'attenzione estrema al dettaglio grazioso senza nulla togliere alla solennità dell'insieme: l'uso di velature colorate sull'oro, che consegue effetti di traslucida iridescenza, è inedito in mobili di questo tipo, mentre l'idea di drappeggiare tessuti gallonati attorno ai supporti a forma animale è altrettanto rara: un *unicum* che non trova dunque paralleli in altre opere note. Così come appare del tutto inconsueta l'idea di far trasparire un colore sotto l'impiallacciatura alabastrina del piano d'appoggio. Altro particolare che indica infine l'altissima qualità e destinazione del mobile è il modo in cui viene trattato il lato da sistemarsi contro il muro, il quale, come si è detto, è intagliato e dipinto in una tonalità bruna: anche nei mobili di lusso questo costoso accorgimento è assai raro dato che si tratta di una parte destinata a non essere vista. Questa soluzione si giustificerebbe con la probabile presenza di uno specchio sulla parte d'appoggio (si noterà che il piano di marmo non risulta invece impiallacciato sul retro e ciò perché doveva aderire completamente al muro).

Elencare tutti i motivi di origine piranesiana del nostro mobile sarebbe inutile dato che ognuno di essi può trovare confronto nelle *Diverse maniere*: bastino due soli esempi, il camino n. 3 dell'*in-folio* utilizza teste d'ariete inghirlandate poggianti su alte zampe caprine e fitomorfe assai simili alle nostre (fig. 4), mentre il camino n. 43 presenta una fascia ornata, come quella del tavolo, da strigilature derivate dagli antichi sarcofagi (fig. 5).

3. Un'opera certa del Maggiolini

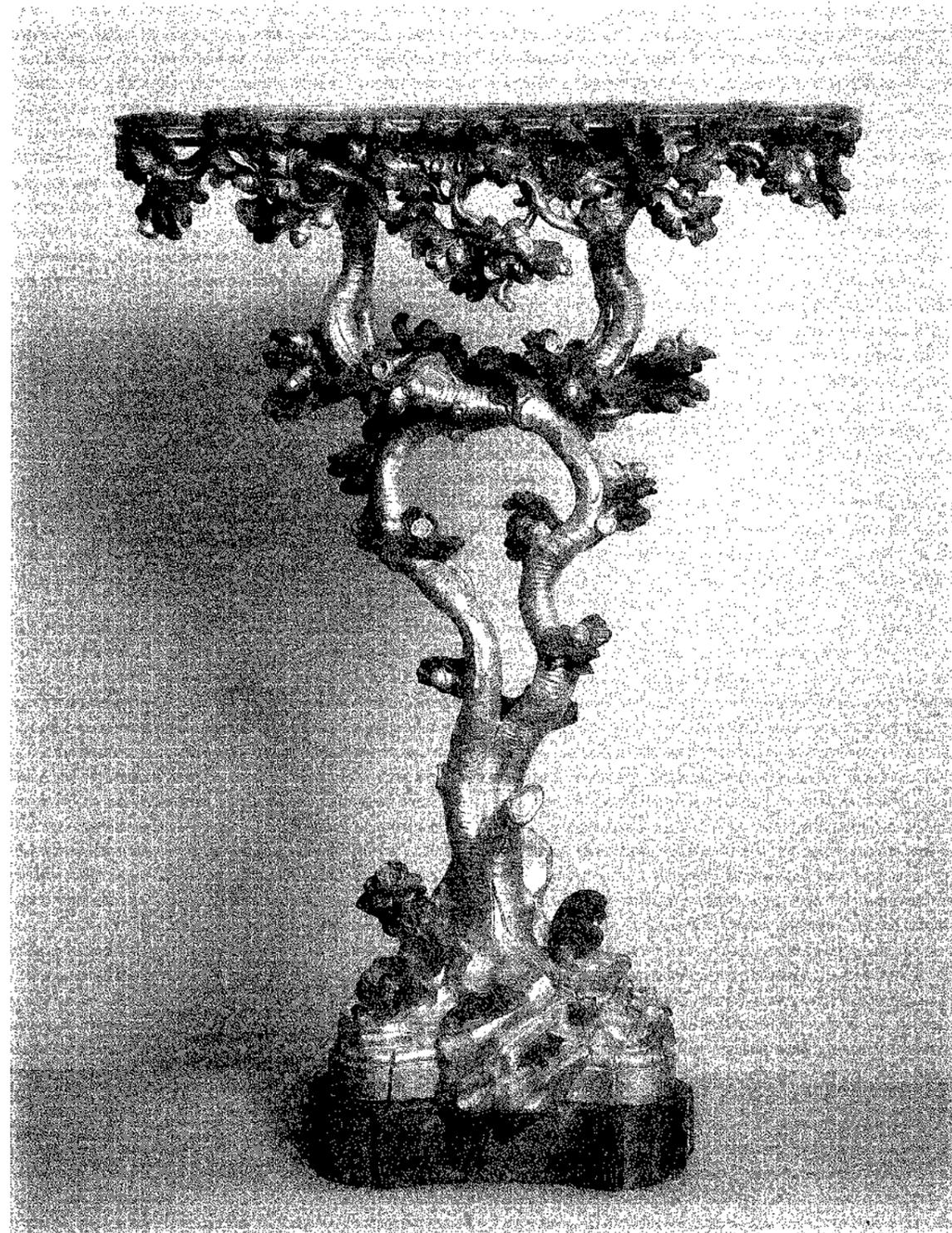
Tavolino impiallacciato e intarsiato di legni rari (figg. 6-7).

È retto da zampe parzialmente scanalate con due strozzature in corrispondenza dei piedi oviformi e dei dadi angolari della cintura sottopiano: quest'ultima si orna di un motivo alternato di ovali e foglie stilizzate che si interrompe sugli spigoli con gerti circondanti margherite. Corolle più ricche sono agli angoli del piano a interrompere la fascia di dischi embricati con nastro passante: nello specchio centrale campeggia un pannello con trofei allusivi all'architettura e la rappresentazione di un foglio, illusionisticamente scartocciato col prospetto di un edificio e la scritta: «Di Laura Visconti». Fine del XVIII secolo.

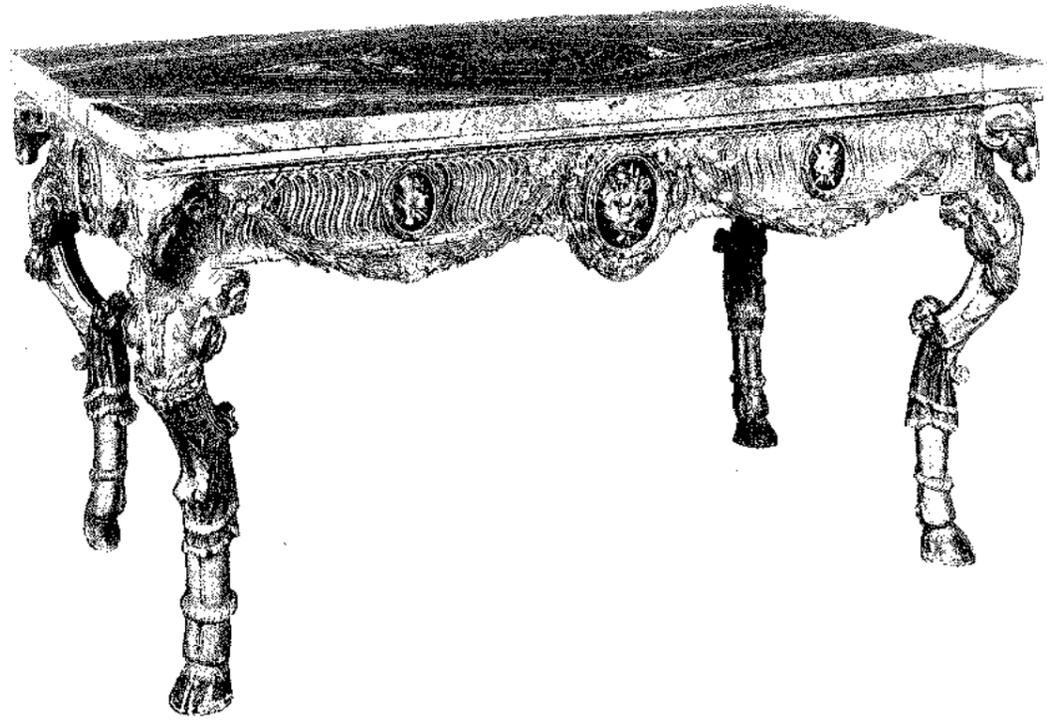
Misure: cm 84 × 110 × 74.

Nel Fondo Maggioliniano del Castello Sforzesco si conservano diversi disegni (provenienti tutti, come è risaputo, dalla bottega del famoso ebanista) molto vicini ad alcuni dei particolari del superbo intarsio del mobile (G. Morazzoni, *Il mobile del Maggiolini*, Milano 1953, tavv. LXXVI, LXXXVI, CXXI).

Nella stessa raccolta esiste anche quello che è palesemente il progetto originale per il piano (fig. 8): esso presenta anzi due soluzioni per la fascia che lo incornicia, una delle quali è stata utilizzata, nell'opera, per la cintura. La parte centrale del piano con il disegno spiegazzato a *trompe-l'oeil* risulta ancora vuota nel progetto: essa si deve forse al talento della committente, Laura Visconti. Sia la suprema maestria dell'esecuzione sia la presenza del progetto originale tra i fogli della bottega del maestro consentono di attribuire a Giuseppe Maggiolini (1738-1814) questo capolavoro di misura e di eleganza.

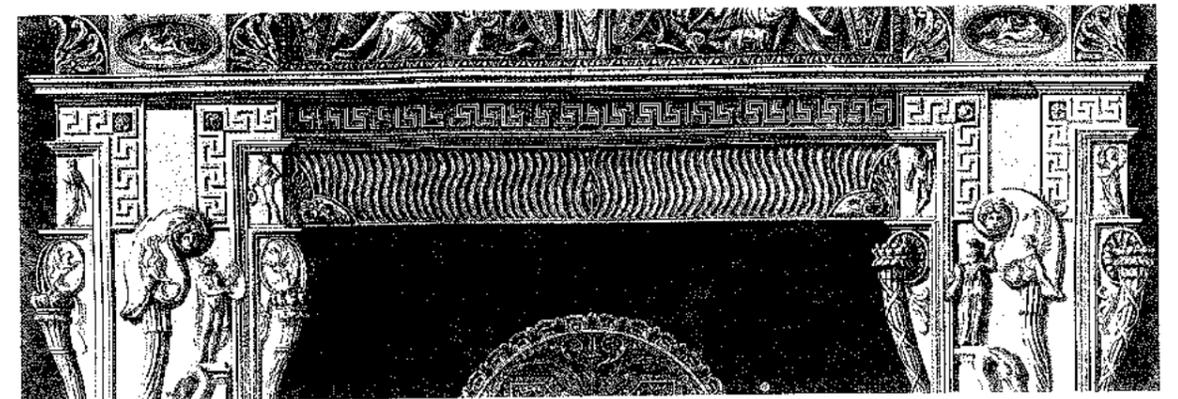
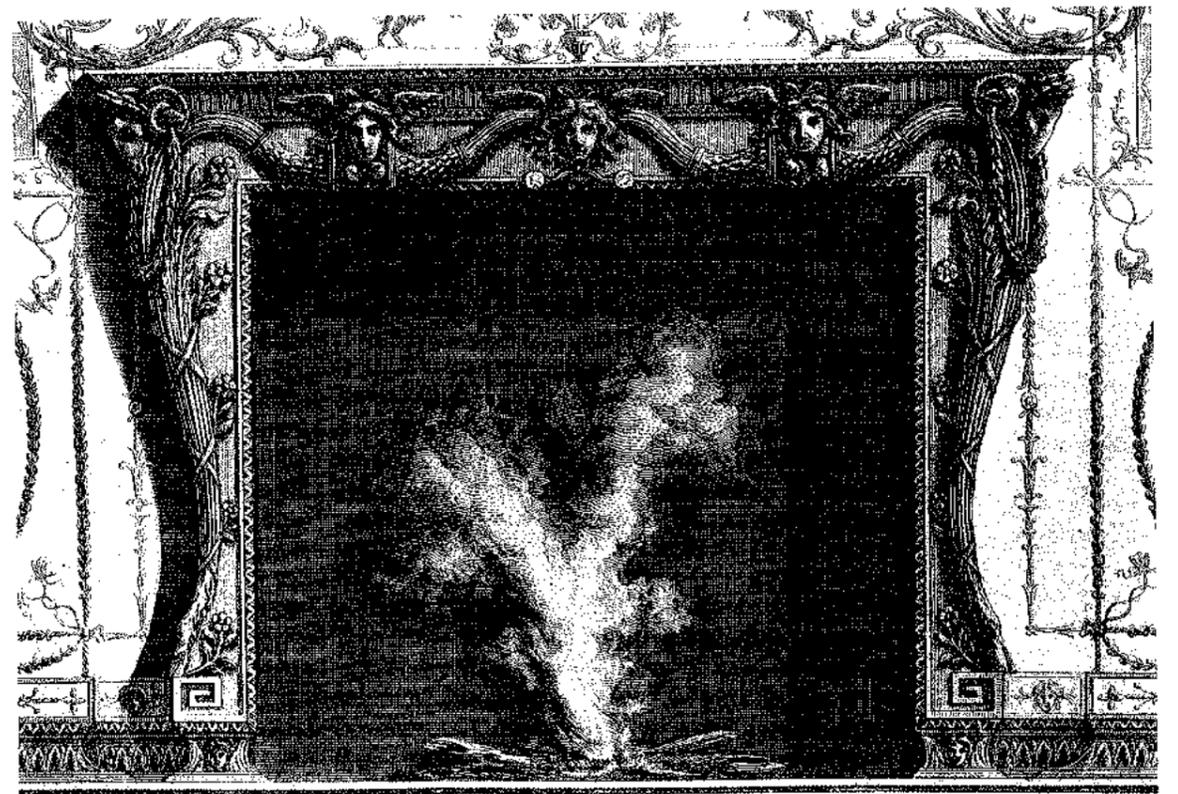
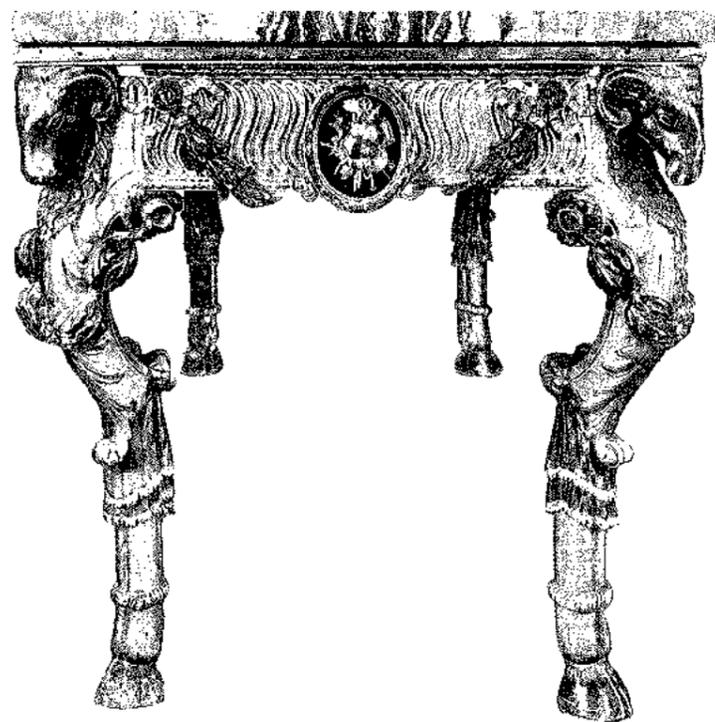


1. Angoliera in legno intagliato, scolpito, dorato e dipinto, opera di Nicola Carletti, Angelo e Alessandro Clementi e Pietro Rotati per il cardinale Chigi. 1768. Collezione privata



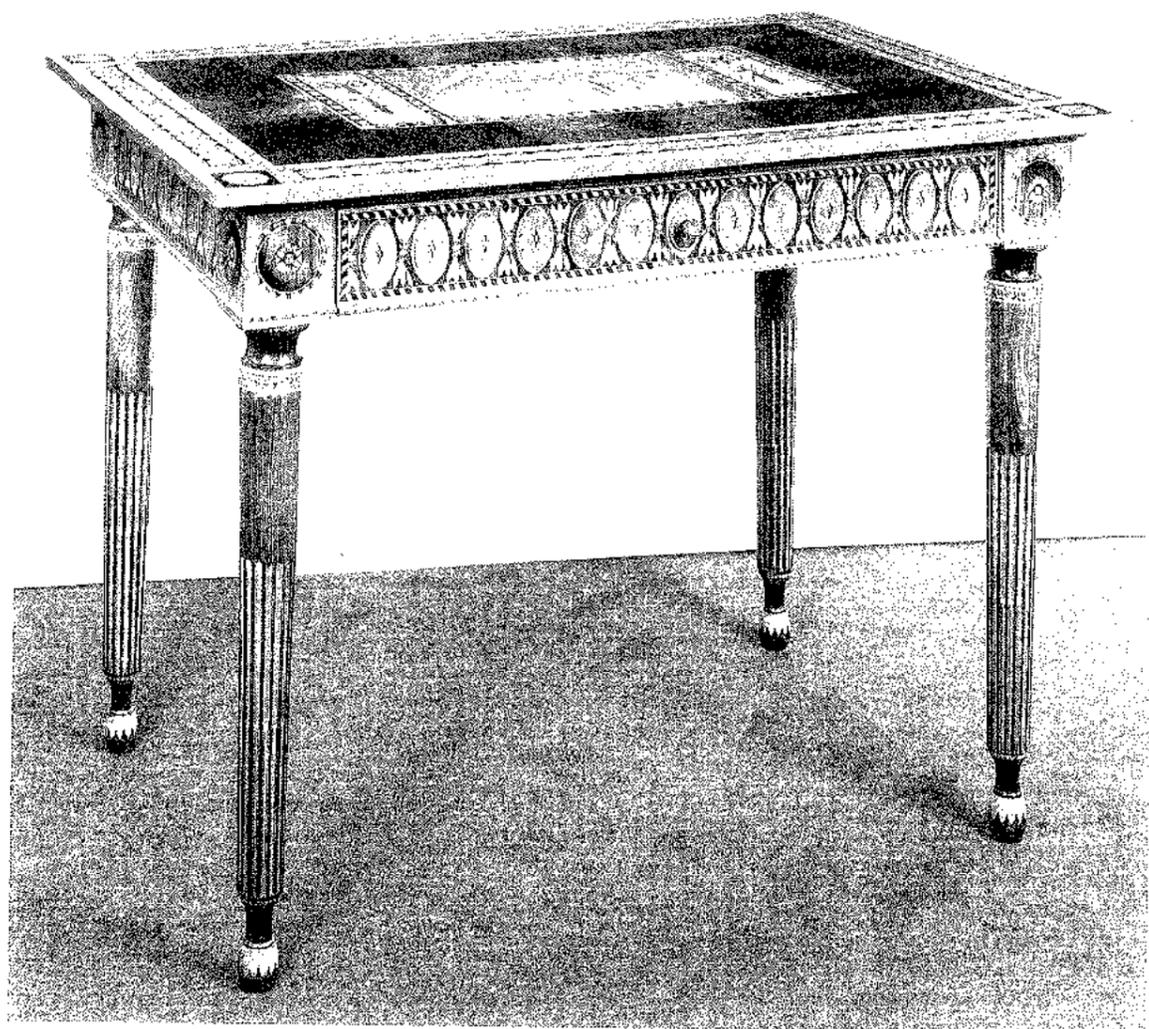
2. Tavolo in legno intagliato, scolpito, dorato e in parte dipinto; piano impiallacciato di alabastro cotognino. Roma, 1770 circa. Collezione privata

3. La fiancata del tavolo alla figura 2



4. G.B. Piranesi, Tavola 3 (part.) delle *Diverse maniere...*, Roma 1769

5. G.B. Piranesi, Tavola 43 (part.) delle *Diverse maniere...*, Roma 1769

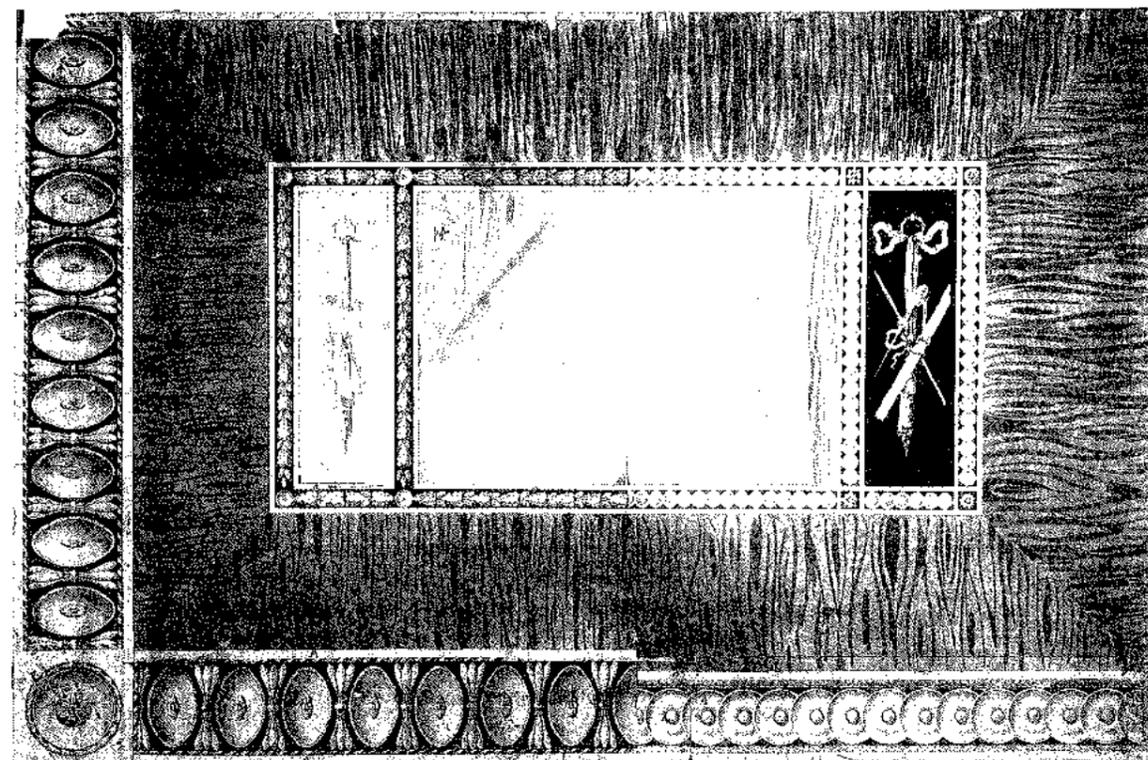
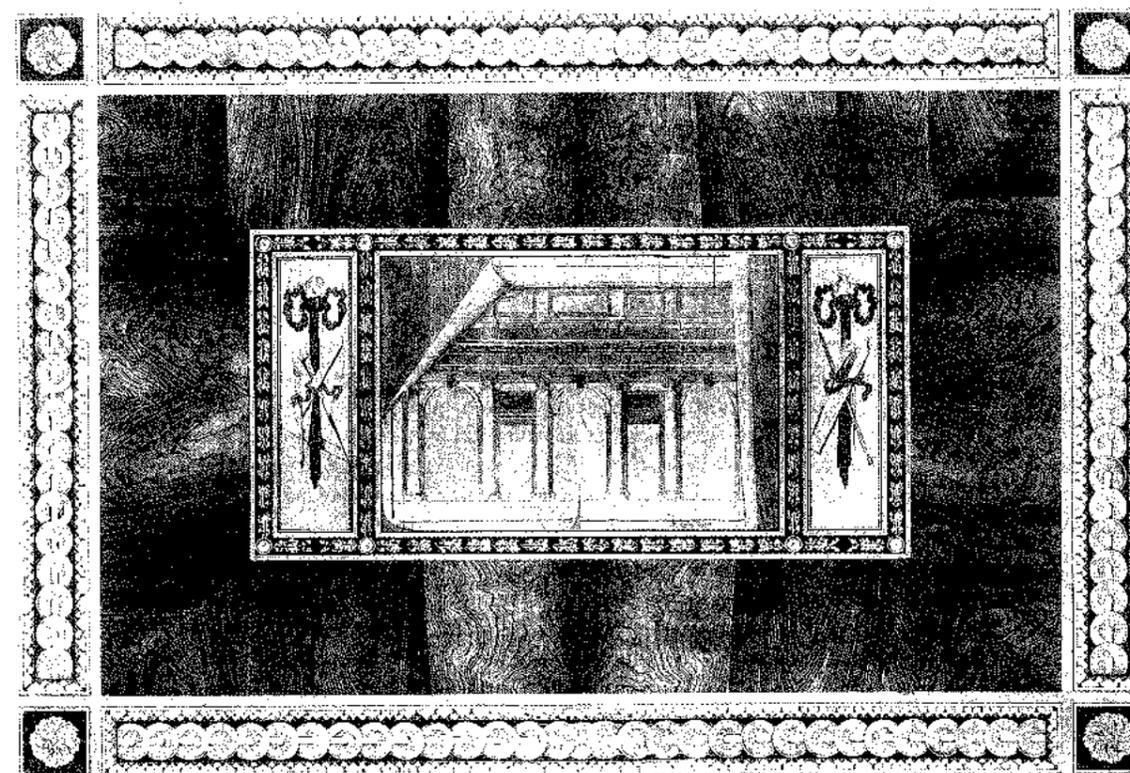


6. Giuseppe Maggiolini, Tavolino impiallacciato e intarsiato di vari legni. Fine del XVIII secolo. Collezione privata

A fronte:

7. Il piano del tavolino alla figura 6

8. Disegno per il piano alla figura 7. Milano, Castello Sforzesco, Fondo Maggioliniano





Tavolo parietale in legno intagliato, scolpito, dorato e dipinto
Roma, 1770 circa. Collezione privata

I cartellini di Galleria

Il difficile rapporto tra ricerca storica e museografia, tra catalogo ed esposizione delle opere, tra conoscitore e conservatore trova una riprova assai significativa nella gestione della Galleria fiorentina tra il 1775 e la fine del secolo. Erano gli anni delle grandi trasformazioni, tra Medici e Lorena, nei quali una prevalente cultura pittorica europea, alimentata da fonti scritte e da inchieste dirette – si pensi al cardinal Leopoldo e ai Baldinucci –, si associava gradualmente ai diversi interessi della storia della scienza e dell'antiquaria, dedita non soltanto a una erudita lettura mitologica della scultura (come nel *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria mediceo imperiale di Firenze*, pubblicato dal direttore della Galleria Giuseppe Bianchi nel 1759), ma alla valorizzazione delle testimonianze di rappresentanza e d'uso (oltre le statue, le gemme, i busti, i bronzi, le medaglie, le iscrizioni ecc.) per riscoprirne, insieme al messaggio figurato, la funzione (si pensi al *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt*, edito da Anton Francesco Gori tra il 1731 e il 1752).

Nasce allora il problema del rapporto tra la Galleria e il pubblico: ancor prima di mettere ordine nelle «tante diverse cose di Galleria», la cui disposizione è tuttora visibile negli schizzi del Bianchi nel manoscritto *Catalogo dimostrativo della Real Galleria Austromedicea di Firenze* del 1768, Giuseppe Pelli Bencivenni all'inizio del suo directorato (1775-1793) avvertì la scarsa strumentalità del dotto *Museum Florentinum* e del confuso e non più aggiornato *Ragguaglio*; e su consiglio dell'antiquario Raimondo Cocchi pensò a un

libro tascabile italiano intitolato *Catalogo storico autentico*, nel quale [...] mettere divise per classi, con un ordine comodo ai diversi geni dei forestieri ed anche utile perché scientifico, le tante diverse cose di Galleria, mettendo ai pezzi i numeri corrispondenti a quelli del libro, con un metodo breve, né superfluo erudito, lasciando in libertà del lettore le lodi che non sono istoria o qualità caratteristiche, con la sola destinazione del pezzo, ma senza omettere tutto ciò che può riguardare l'istoria particolare di esso e le necessarie osservazioni per ben riconoscerlo e per trarne un'idea, e le citazioni delle stampe e descrizioni che sono di esso.

I «numeri» implicavano un inventario aggiornato, reso necessario anche dai numerosi spostamenti

delle opere all'interno delle stesse collezioni granducali, e pertanto l'oggettiva illustrazione strutturale e storica della Galleria fu rimandata. La tentarono più tardi in modo diverso i due maggiori funzionari della stessa Galleria: nel 1779 il Pelli, alla vigilia della ristrutturazione dell'intero complesso, pubblicò il *Saggio storico della Reale Galleria di Firenze* e, nel 1782, a riordinamento avvenuto, apparve nel *Giornale degli eruditi pisani* la *Real Galleria* del Lanzi. I due testi risultano particolarmente significativi se misurati nelle loro incompatibilità. Il solerte e scrupoloso Pelli scrive un'accurata e goduta storia del collezionismo mediceo, frugando piacevolmente tra le testimonianze archivistiche dei carteggi principeschi, ma, timoroso del presente e ancor più del futuro, si limita a osservare:

Dissi che Sua Altezza Reale conosceva la necessità di porre in un nuovo ordine il materiale della sua Galleria. Nei due passati secoli pare che lo spirito enciclopedico fosse confinato nei gabinetti, ora pare che sia sparso per le scuole, mentre di tutto lo scibile devono essere al fatto coloro, i quali vogliono comparire ben educati, e rudimenti e dizionari e giornali si sono composti per appianarne la via.

La divulgazione mondana non è la sua vocazione e la storia è fatta per lui soprattutto di erudizione. Tutto diverso il più giovane antiquario Lanzi, che nella sua guida intende imitare «quel metodo che i compendiatori de' libri soglion tenere» e proprio per questo la pubblica in uno di quei giornali indicati dal Pelli come strumenti di esigenze informative più moderne.

Il suo «breve ragguaglio» si oppone alle «più lunghe descrizioni e più ragionati cataloghi» (previsti dal Pelli) e mira a orientare il visitatore sul «Real Museo», recentemente «ridotto quasi al sistema delle benintese biblioteche, ove ogni classe tiene un luogo separato e distinto da tutte le altre», illustrandone lucidamente le strutture e specificandone i generi e le loro diverse tradizioni culturali. Tipologie geografiche (museo etrusco), mitologiche (bronzi antichi), sociali (iscrizioni latine), geografico-cronologiche (medaglie) divengono i perni di vari settori, mentre alla tradizione storico-artistica restano affidati i bronzi moderni, le pitture medicvali e moderne, gli autoritratti, le stampe e i disegni.

Il neofita storico dell'arte Lanzi, che fino allora aveva dato pubblica prova delle sue recenti cognizioni extra-antiquarie solo nella Relazione del 27 gennaio 1780 sullo stato della Galleria, non si sofferma sulle opere. Ciò che gli importa è orientare il visitatore sulle componenti degli insiemi, tentando tutt'al più dei paragoni estemporanei, usati anche da Winckelmann, che propongono una lettura artistica comparata:

Lo spirito [di Teocrito...] è assai conforme al comune de' fiamminghi in pittura. Aman questi le piccole tele, come quello i brevi poemi: se trattano eroici soggetti è per compiacenza più che per genio; i temi a' lor pennelli più familiari son simili alle campagne di Esaro o di Latimno, agli armenti di Dafni, ai greggi di Comata [...] Tali pitture, che piacciono tanto lette in Teocrito, incantano pure vedute in certi quadri di fiamminghi per la naturalezza, pel colorito, per quel loro velame che a' dipinti dà una unione e una lucentezza veramente maravigliosa; come se vedessimo ogni oggetto in una camera ottica rimpicciolito e illustrato insieme.

L'«operetta» lanziana veniva in certo modo a opporsi alla compendiaria erudizione settecentesca, facendo leva su un'istituzione complessa che dava modo di confrontare varie metodologie di classificazione e veniva a porre sullo stesso piano antiquaria e storia dell'arte. L'antiquaria doveva (grazie anche agli insegnamenti mengsiani) abbandonare le categorie astratte e le divagazioni erudite, mentre la storia dell'arte, attraverso i nuclei ormai accreditati (grazie soprattutto alle esperienze dei collezionisti) delle scuole, doveva riassimilare sia la tradizione biografica (Vasari) che quella cronologica (Baldinucci) e locale.

Dalla scolastica éfrasi mitologica del Bianchi e dalle informazioni documentarie del Pelli si passava così a una storia figurativa che abbracciava antico e moderno. Occorreva dunque riflettere sui rapporti stile-opera:

Dico pertanto che una cosa è stil etrusco e una diversa cosa son le opere degli artefici etruschi. Simile distinzione usiamo nella pittura moderna: Franco è veneto, ma il suo disegno è fiorentino; Feti romano, ma il suo stile è lombardo;

stile-cronologia-geografia:

Ogni età ha il suo stile; dal popol vicino presto si propaga al vicino; l'inventor di esso resta primo talvolta nella maestria della esecuzione; non resta unico. Lo stil pittorico de' trecentisti italiani primeggiò in Firenze; ma il suo carattere in Bologna, in Venezia, in Roma era lo stesso. Così lo stile toscano si propagò fra i latini artefici;

lingua-dialetto-ortografia; avvalorandosi così la convinzione della profonda metamorfosi dei linguaggi scaturiti da un'unica matrice. Donde una nuova valutazione – antiteorica, antierudita e anti-provinciale – delle influenze, che favorì la più pro-

duittiva ricostruzione dei caratteri regionali della pittura italiana.

La procurò Lanzi stesso nella sua *Storia pittorica* del 1792, presentata come un «libro portatile», il «metodo» del quale intendeva aiutare l'«intelligenza» proprio di quei «dilettanti» di cui Lanzi aveva secondato il «genio» nella Galleria fiorentina. Constatata (d'accordo con Winckelmann e Algarotti) l'inadeguatezza delle storie «particolari» (o locali), delle biografie, degli annali e degli abbecedari, egli applicò alle varie scuole il modello della *Pittura veneziana* dello Zanetti e, senza descrivere le opere, indicò al lettore i caratteri generali di ogni scuola, le varie epoche, i maestri e allievi migliori senza tralasciare i mediocri. Così sul fondamento di tutta la tradizione critica e di una larga conoscenza diretta dei prodotti artistici migliori, veniva offerta una informazione «metodica», la quale pur mirando a soddisfare il desiderio del pubblico «ch'è sapere le cose più autorevoli e più comuni», non poteva non incidere, grazie anche agli ampliamenti dell'edizione bassanese del 1795-1796, sulle scelte della Galleria.

Infatti il pistoiese Tommaso Puccini, collezionista e committente insigne, sin dall'inizio del suo lungo directorato (1793-1811), si preoccupò di «completare le diverse scuole di pittura», applicando agli Uffizi il criterio selettivo ed esemplificativo della *Storia pittorica*, col risultato di rafforzare la rappresentatività delle scuole tanto nelle nuove sale dei Veneti che nelle altre.

Per realizzare tutto ciò occorreva tuttavia abbinare i lanziani problemi di lingua e di stile alla concreta scelta delle opere, guidata da adeguate fonti storiche. Ecco, ad esempio, il trasferimento da Castello della *Adorazione dei Magi* di Leonardo, il cambio della *Pietà di Luco* di Andrea del Sarto con la *Madonna delle Arpie*, lo scambio della *Annunciazione* di Simone Martini con due dipinti di Luca Giordano e la conseguente eliminazione del Gabinetto degli Etruschi, che per Lanzi aveva avuto un significato fondamentale. Si modificava, così, rapidamente, il rapporto tra antiquaria e storia dell'arte e la mera tipologia geografica veniva bandita da un complesso nel quale ormai prevaleva il criterio di qualità.

Lo zelo del Puccini, eroico nelle posteriori traversie napoleoniche, approfittava di tutte le occasioni per fare della Galleria la sede dei capolavori, mentre le altre collezioni, compresa la Palatina, destinate agli «occhi del meno fino conoscitore», potevano contentarsi di opere di «molta squisitezza», anche se più «vistose» e «imponenti» che significative. La sua fattiva operosità si affidava a periti come Hamilton, alle fonti, alla letteratura

artistica contemporanea, della quale non mancava di curare l'aggiornamento per la biblioteca degli Uffizi; ma si avvalse soprattutto del Vasari, che per il direttore assurse a uno strumento tanto importante da indurlo a redigere un compendio-commento delle *Vite* (rimasto manoscritto) connesso all'esperienza di Galleria. Muovendo dalla difesa del biografo aretino nei confronti delle «maldicenze» di Ridolfi, Malvasia e Della Valle, Puccini intende «discuoprire la verità» e a tal fine mette in evidenza, quando occorre, la parzialità di Senesi, Bolognesi, Lombardi e Veneti e, insieme, i limiti del Vasari stesso accanto ai suoi innegabili pregi, i quali per lui consistono soprattutto nella messe delle notizie e nella efficacia dello stile. Né, infatti, la contemporanea fortuna delle stampe di quadri e disegni, che miravano a offrire un'accidentale «istoria pratica», fatta più di immagini che di scritti, né d'altra parte il rapido corso della storia lanziana fornivano a Puccini i dati biografici e le descrizioni delle opere, atti a consentirgli di reperire e scegliere per gli Uffizi capolavori non solo di pittura. Era nei suoi «dialoghi» (come Puccini li chiama) col Vasari che egli affrontava senza «logica furbesca» la cronologia, il catalogo delle opere, i più importanti problemi di reperimento; e in questa prospettiva segnalava i suoi interventi in Galleria e annotava le recenti accessioni di Pietro Lorenzetti, Simone Martini, Pollaiuolo, Vecchietta, Gerino, Leonardo ecc., oltre le presenze di Donatello, Bertoldo, Lippi, Piero della Francesca, Mantegna, Botticelli, Piero di Cosimo ecc., condividendo le predilezioni dei contemporanei (Hugford) per il «naturalismo» degli artisti del Tre e Quattrocento.

Tommaso Puccini al Granduca

23 marzo 1795

Altezza Reale,

le opere dell'arte non dovrebbero essere apprezzate che per la loro squisitezza. Eppure l'esperienza c'insegna che il nome dell'autore aumenta loro il pregio nella opinione pubblica perché molti giudicano delle arti da ciò che ne hanno udito o letto, pochi dalla perfetta cognizione di ciò che le fa belle. Un quadro poco felice che l'istoria ci assicuri esser di mano di un gran maestro si antepone ad un altro anche eccellente, ma incerto o sivevero di alcuno dei suoi discepoli. Se Prassitele o qualche altro scultore della Grecia venisse ad indicarci i resti del suo scalpello, rimanendo questi nel grado istesso di bellezza in cui erano avanti, crescerebbero sicuramente di fama e tutti farebbero a gara a scuoprirci dei pregi fino a quell'epoca ignoti o chimerici.

Con questo principio credo che senza migliorare di un capello i quadri della R. Galleria, guadagnerebbero assai nel concetto universale, qualora, previe tutte le più scrupolose diligenze, si apponesse il nome dell'autore a ciascuno e la mera indicazione della Scuola a quelli dei quali non potesse rinvenirsi con una certa moral sicurezza di essere al coperto dalle falsità, cautela efficacissima ad accrescer così la fiducia nei nomenclati.

Quindi la rivalutazione di Donatello nei confronti di Michelangelo, del Perugino nei confronti di Raffaello, e le lodi di Luca della Robbia, dell'Angelico, di Signorelli, Ghirlandaio, Lippi, Vecchietta, Desiderio, Giambellino, ma anche – sempre a correzione del Vasari – del Sodoma, di Garofalo, Tiziano e Tintoretto.

Nell'aggiornata revisione del testo vasariano da parte di un così indefesso «conoscitore» (che nella propria collezione si compiace di avere Lippi e Gentile da Fabriano) la Galleria fiorentina diviene lo specchio della più autorevole tradizione storiografica, rivista al di là della metodologia lanziana. Ciò comportava un grosso programma di ricerca di opere non ancora reperite (ad esempio la *Venere* e la *Primavera* di Botticelli), ma anche il richiamo, oltre la concreta informazione capillare, a una adeguata valutazione della singola opera d'arte. Puccini ammira Vasari perché avverte i pericoli delle sintesi astratte e forse proprio per questo segnala l'utilità di apporre ai quadri i cartellini, che sono quasi il simbolo della sua gestione.

I cartellini appunto, come Puccini afferma nella lettera del 1795 che qui pubblichiamo, debitamente compilati favoriranno una lettura visiva senza intermediari, contribuendo non poco alla educazione di un pubblico spesso fuorviato da discorsi e da scritti. Le opere assumeranno così per la prima volta una identità autenticata e si imporranno individualmente allo stesso ambiente che le ospita, stimolando la conoscenza del visitatore. I «numeri» del Pelli cedono a una più esplicita e responsabile anagrafe, da allora ausilio imprescindibile per una consultazione diretta.

Rifletto inoltre che per quanto V.A. con sì notabile dispendio tenga fornita di ministri addetti al servizio del pubblico la R. Galleria, questi però non possono mai soddisfar pienamente all'altrui curiosità, perché mancherebbe loro prima la voce che indicare tutti ad uno ad uno i nomi degli autori, l'età e la scuola in cui essi fiorirono.

Il terzo vantaggio che oso ripromettermi e che antepongo a qualunque altro si è che i nomi tanto apposti che omessi serviranno d'incentivo ai più esperti conoscitori per somministrarci dei lumi tratti dall'istoria o dall'arte per rettificare le nostre idee e supplire all'ignoranza che noi italiani abbiamo delle scuole oltramontane.

Persuasato da tali riflessioni dell'utilità per non dir della necessità del progetto, mi sono rivolto ai modi di eseguirlo.

La decenza credo che debba essere indivisibile dai pubblici stabilimenti. L'economia è il solo mezzo per assicurare la loro prosperità. Il prezzo dell'opera è di conciliare l'una con l'altra e mi lusingo di averlo ottenuto. Annessi alla mia rappresentanza pongo sotto gli occhi di V.A.R. i modelli colorati delle cartelle coi nomi iscritti in tre diverse distanze non meno che alle misure diverse dei quadri. Pari ai modelli si intagliarono in legno le forme, dalle forme si tratteranno i getti in scagliola e sul piano

di questi, coloriti prima di acquerello nella cornice, si apporrà con gomma e colla il nome in stampa e la patria di ciascuno autore e l'epoca della nascita e della morte, quando però siano certe, conforme si vedono qui descritti. Fatti con gli artefici che devono aver mano in questo lavoro i più minuti scandagli, ho potuto assicurarmi che la spesa di ciascuna cartella così compita ascenderà a cinque soldi in circa onde il valore di tutte, che amonteranno al numero di mille, non oltrepasserà forse o almeno di poco la somma di lire dugento cinquanta.

Ecco, se non sbaglio, dimostrata l'utilità del progetto, ecco esposti i modi di eseguirlo e combinata la decenza con l'economia.

Intanto nell'aspettazione delle sovrane determinazioni che

mi protesto di venerare sono di V.A.R. umilissimo servo e suddito

Tommaso Puccini

P.S. S.A.R. ha trascritto: «Approvasi e facciasi come si propone». Dato il 27 marzo 1795.

Archivio della Galleria di Firenze, Filza XXVII, 1795, n. 4

Mi limito a citare la segnatura della sola lettera, della quale non conoscevo l'esistenza quando pubblicai il saggio *La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno internazionale di studi, 20-24 settembre 1982*, Firenze 1983, I, pp. 49-150.

Leonardo Sciascia

Stendhal e i «Martiri»

ANNI addietro, a Parigi, da un libraio antiquario di via dei Santi Padri (italianizzazione di omaggio a Savinio che, per antisnobismo e ironica obbedienza allo sfranciosare, arriva a tradurre Saint-Cloud in San Chiodo), mi sono imbattuto in una piccola «trovatura» di libri italiani: tra i quali, per la rilegatura in marocchino rosso, di somma sobrietà ed eleganza, faceva spicco uno che sul dorso, impressa in oro, portava la dicitura di *Trattato de gli instrumenti di martirio - Roma - Donangeli - 1591*. Di non lieve prezzo; ma, dopo averlo ben guardato, decisi di prenderlo. *Trattato de gli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da' gentili contro christiani, descritte et intagliate in rame. Opera di Antonio Gallonio romano sacerdote della Congregazione dell'Oratorio. In Roma, presso Ascanio, e Girolamo Donangeli. 1591*. Bibliofilo di scarsa informazione, credetti dapprima che fossero del Gallonio anche gli intagli in rame; ma subito dopo scoprii, sul risguardo, un'annotazione a matita che diceva essere le quarantacinque «planches, en premier tirage» lavoro del Tempesta.

Non passò molto (mi frequenta il gioco delle coincidenze) e mi si fece la proposta di scrivere, non ricordo se articolo o prefazione a un libro, qualcosa sugli affreschi del Tempesta e del Pomarancio nella chiesa romana di Santo Stefano Rotondo: ciclo, per così dire, meno tecnico rispetto agli intagli del libro, più narrativo, in cui ogni tipo di martirio trovava individuazione nel santo che lo aveva subito; ma uguale era l'intento di atrocemente catalogare. Non avevo mai visto la chiesa e nulla sapevo degli affreschi. Quale titolo avevo per occuparmene se non quello - ignorato da chi mi faceva la proposta - di avere acquistato qualche tempo prima quel libro? Ma presto me ne scoprii altro, sia pure vago e impertinente: quello di essere lettore piuttosto assiduo di Stendhal, di cui mi affiorò alla memoria, dalle *Promenades*, la pagina su quegli affreschi. Ed ecco che, caduta la proposta, mi restò il diletto, che più si accresce nel gratuito, nell'inutile, di apprendere qualcosa di più sugli affreschi, sugli intagli, sul Tempesta: ma per Stendhal, intorno a quella sua mirabile pagina.

È da dire intanto che nel volume della *Pléiade* dei *Voyages en Italie* di Stendhal, in cui ovviamente son comprese le *Promenades*, al nome «Tempesta» l'indice rimanda a «Molyn»: «Molyn le Jeune (Pierre de), 1637-1701, surnommé Tempesta, peintre hollandaise»: errore dovuto al fatto che nel *Catalogo cronologico degli artisti celebri*, una delle tante appendici alle *Promenades* poi ritrovate, Stendhal annota: «Pierre Molyn, dit le Tempesta, de Harlem». Ma sapeva bene, Stendhal, che il Tempesta di Santo Stefano Rotondo era il fiorentino Antonio Tempesta, nato nel 1555 e morto a Roma nel 1630 o '31 (una curiosità: il 24 dicembre del 1825 Stendhal firma una lettera, a Victor Jacquemont, col pseudonimo di «Tempête»: di quale dei due pittori si era ricordato?).

Aveva dunque trentasei anni, Antonio Tempesta, quando fece gli intagli per il *Trattato* del Gallonio: lavoro ingente, ma non dei suoi più maturi e sicuri nell'arte dell'incisione. I fogli per illustrare la *Gerusalemme* e quelli delle cacce toccano punti più alti; e infatti gli storici dell'incisione italiana non sembrano far conto delle quarantacinque tavole del *Trattato*. Dice Benvenuto Discritori:

Per il tramite di Gio. Stradano, pittore e disegnatore d'arazzi alla Corte del Granduca, il fiorentino Antonio Tempesta riceve e assimila le tendenze alla versatilità proprie agli illustratori di Fiandra cattolici e italianizzanti tipo Adriano Collaert, per concretarle in forme affini al massiccio decorativismo vasariano tumultuanti su gli affreschi fiorentini di Palazzo Vecchio. Il Tempesta fornì di suo la chiarezza degli schemi compositivi, la burbanza sincera e simpatica dell'esecuzione, l'inesauribilità. Il numero delle sue stampe, in gran prevalenza acquaforti, supera i 1500 pezzi. Scene bibliche, evangeliche, vite dei santi, le età, i mesi dell'anno, i pianeti, le battaglie, le cacce, gli animali d'ogni genere, i ritratti, le mitologie, offrono utili pretesti al suo stilo. La reputazione del Tempesta si avvantaggia specialmente della sua abilità nel disegnare cavalli [...] La messa in scena delle composizioni tempestiane ripete abitualmente uno stesso schema: su un rialzo del terreno, in primo piano, un gruppo vicinissimo di persone e di cavalli, fortemente ombreggiato e di gran rilievo; immediatamente oltre, un vasto paesaggio lontano, animato da molte altre figure in attitudini vivaci e movimentate. Tale procedimento fece scuola, e molto spesso fu adottato anche dal Callot, da Stefano della Bella, e da altri ancora.

Francesco Susinno, che nel Settecento raccontò tre secoli di pittura messinese, di un Giovanni Puleo bravissimo in far cavalli dice che si poteva considerarlo buon seguace dello Stradano e del Tem-

pesta, che appunto in far cavalli «non ebbero pari». Cavalli, dei maestri come del seguace, che definisce «spiritosi»: e certamente vuol dire dell'irruenza, del movimento. Ma di cavalli, nelle tavole sulle maniere di martoriare, ce ne sono solo due: e meno «spiritosi» di quelli della *Gerusalemme* e delle sequenze sulla caccia (in cui è forse il meglio del Tempesta: se ne trova avviso, nel libro del Gallonio, in quella tavola in cui una muta di cani si avventa a dilaniare un martire). Ma a parte i cavalli, di cui avrà fatto a meno per non occupare troppo spazio, e per fittamente occuparlo con le figurazioni che le didascalie del Gallonio richiedevano, lo schema compositivo delle incisioni non ripete quello descritto dal Disertori: e si capisce, dovendo ognuna contenere diverse, anche se affini, maniere di martoriare. Quando manigoldi, martiri e strumenti un po' di spazio glielo lasciano, ecco levarsi interi tempietti circolari, spesso; o soltanto colonne che vi alludono, qualche volta. E richiamano Roma, le antiche costruzioni, le antiche rovine: ma è da credere vogliano, soprattutto, simbolicamente rappresentare e la Chiesa, nella sua suprema conclusione circolare di «immagine della città superna», e la chiesa di Santo Stefano Rotondo in cui tale immagine si volle, a quanto pare, fin dalla sua fondazione, riassumere: con un che di segreto, di esoterico, di iniziatico: per come, a lume di sacre scritture e di patristica, si sostiene negli scritti del gesuita Sándor Ritz sulla chiesa di Santo Stefano, «tempio perenne», «nuova Gerusalemme dell'Apocalisse». Ma questa è una divagazione; e sarebbe un continuare a divagare il soffermarci sul problema della parte che negli affreschi ebbero rispettivamente Niccolò Circignani, detto il Pomarancio, e Antonio Tempesta. Dal minuzioso studio che alla chiesa di Santo Stefano ha dedicato il norvegese Leif Holm Monssen recentemente, pare che al Tempesta siano soltanto da attribuire la *Strage degli Innocenti* e il *Martirio dei Santi Primo e Feliciano*; ma è curioso come lo studioso, che del Gallonio conosce il *SS. Martyrum certamina in templo S. Stephani in Caeli Monte visuntur expressa*, stampato in Roma nel 1591, e del Tempesta le incisioni dell'*Emblemata sacra S. Stephani Caelii Montis Intercolumniis affixa*, di due anni prima, ignori o voglia ignorare i quarantacinque intagli del *Trattato*.

Allo studioso norvegese dobbiamo brani del diario e delle lettere di Michele Lauretano, gesuita, rettore del Collegio Ungherese cui la chiesa di Santo Stefano era affiliata, e - per così dire - registra dei trentaquattro (o trentacinque?) affreschi del Pomarancio e del Tempesta. Ma erano trentuno al

momento in cui il Lauretano ne scriveva, cominciando che

è cosa che move molto a divotione vedere infinite sorti di tormenti, et tanto gran numero de Martiri, et essere la pittura mediocrementemente bella, ma molto divota, molti non la possono vedere senza lagrime, et moti spirituali:

dove si vede che sulla qualità della pittura la pensava esattamente come Stendhal, e anche sugli effetti: a parte il fatto che il gesuita vi consentiva, li lodava e se ne lodava, mentre a Stendhal sommatamente repugnavano.

La notizia della chiesa di Santo Stefano che Stendhal dà nelle *Promenades* gli viene, quasi di peso, dall'*Itinerario* di Giuseppe Vasi che ben conosceva e consigliava

- On ne peut guère dispenser d'acheter la nouvelle édition que Nibby vient de donner de l'*Itinéraire* de Vasi; ces deux volumes en français coûtent 11,50 fr. -:

delizioso libretto pubblicato in prima edizione nel 1763 dalla stamperia romana di Marco Pagliarini. Il Vasi, siciliano di Corleone, era un incisore di molta benemerita riguardo alle cose di Roma: ed era asceso ai titoli di conte palatino e cavaliere dell'Aula Lateranense. Gli si devono i dieci libri delle *Magnificenze di Roma* e il grande *Prospetto dell'alma città*, oltre all'*Itinerario* di cui si è detto e che nella successione dell'aggiunto (e del tolto: ed erano particolarmente godibili le piccole vedute che ornavano la prima) finì col passare sotto il nome del Nibby.

Degli affreschi di Santo Stefano il Vasi dice che, avendo patito l'umidità, erano stati tutti ritoccati. E da credere avessero ulteriormente patito nei circa sessant'anni che corrono tra l'*Itinerario* del Vasi e la visita di Stendhal; e forse irreparabilmente da Stendhal a noi (quasi impossibile è oggi l'accedervi). Ma Stendhal non se ne duole, tanto gli sembrano orrendi. E non soltanto per come sono fatti, ma per quel che rappresentano. Le sue viscere laiche ne soffrono e si rivoltano. Dalla premessa diciamo estetica

- i bruttissimi affreschi del Pomarancio e del Tempesta, così famosi tra le persone volgari che per caso passano da Roma: per loro sono gradevoli quanto la ghigliottina in azione. Questa atroce realtà è il sublime delle anime ignobili -

passa a considerare il rapporto tra il fanatismo e il dolore, e come il dolore inflitto dal fanatico al fanatico, in nome di un fanatismo contro un altro fanatismo, non esista per il fanatico che lo subisce. Il dolore della vittima, che approssimativamente possiamo chiamare mistica, esiste nella misura in cui l'ideologia, la credenza, la fede professata e testimoniata siano scevre di fanatismo e, comunque, prive di certezze assolute e di un'attesa *al di là del fisico*, al di là della vita: sopravvivenza dell'anima

individuale o sopravvivenza nella storia di quella collettiva. Il dolore, insomma, esiste - in questa sfera - come invenzione della ragione, come invenzione laica. Ce n'era già, al tempo di Stendhal, qualche sospetto scientifico; ce n'è stato poi più che il sospetto.

Ma è stato Stendhal il primo ad avvertirci nettamente - con quella giustezza del giudizio laico che in lui è sempre prodigiosa - che quello dei santi martiri, e di ogni martire d'altra santità, d'altro fanatismo, è «un dolore che in realtà non fu mai provato».

I fantasmi della danza*

Uno dei maestri del balletto contemporaneo, George Balanchine, ha scritto che poiché la danza è soprattutto movimento, progressione pulsante da immagine a immagine, da gesto a gesto, nessuna fotografia può riprodurre nella propria staticità irrigidita il senso visibile di una *performance* coreografica, la presenza fluida di un corpo che prende possesso dello spazio e vi scopre una segreta, irresistibile virtualità musicale, una fosforescente architettura magica. Solo il balletto può essere veramente l'arte della successione dei colori. E tuttavia, soprattutto quando si vogliono presentare allo spettatore del nostro tempo la figura e la storia di Salvatore Viganò, il coreografo più geniale nel primo ventennio dell'Ottocento, non resta altro che affidarsi a un florilegio di illustrazioni d'epoca, a un museo iconografico di testimonianze, bozzetti, ricordi, da percepire con l'immaginazione integratrice della conoscenza storica. Anche l'occhio che guarda uno spettacolo dal vivo ubbidisce, sappiamo, a un paradigma riflesso della cultura e della fantasia.

Se Viganò è riconosciuto da tutti gli storici del balletto come uno degli inventori della coreografia moderna e del suo linguaggio mimico, solo di recente si è cominciato a intendere anche il suo ruolo decisivo nella costruzione di una nuova sensibilità drammatica, come avevano intuito subito tra i suoi contemporanei Stendhal ed Ermes Visconti, la mente filosofica del romanticismo lombardo che piaceva tanto perfino a Goethe. Ed è probabile, anzi, che la stessa analisi tecnica, per quanto lo consentono i documenti disponibili, debba passare sempre di più attraverso lo studio dei fenomeni culturali, cominciando proprio da quello così complesso della teatralità dove produzione e ricezione si fondono in un unico spettacolo sociale, in un *ethos* stilizzato del comportamento pubblico. Purtroppo, a differenza di Jean-Georges Noverre, il riformatore settecentesco che ci ha lasciato le sue straordinarie *Lettres sur la Danse et les Ballets*, arricchite via via di nuove considerazioni sino agli anni del trionfo napoleonico, Salvatore Viganò non scrive quasi nulla, la sua poetica si nasconde tra le ombre delle sue invenzioni senza tradursi nella «grammatica» che pure aveva in mente di com-

porre, consapevole della propria parte d'innovatore anche nei confronti del maestro francese. Ma la progressione delle sue esperienze europee parla da sola: dalla Roma arcadica a Madrid, da Bordeaux a Londra, da Berlino a Dresda, da Milano a Venezia, da Vienna a Milano, con gli anni viennesi a cavallo dei due secoli e con il decennio finale alla Scala, tra il crepuscolo dell'Impero militare francese e il ritorno della restaurazione asburgica. Non c'è da stupirsi se nella sua idea vivente della danza come espressione totale di un corpo armonico giungano a fondersi insieme la tradizione pantomimica di Noverre e quella apparentemente alternativa di Hilverding e Angiolini, la naturalezza del razionalismo neoclassico e il dionisiaco della commedia dell'arte, l'estro centroeuropeo di un barocco fiabesco e popolare. Il risultato sarà alla fine, nella Milano dell'avanguardia romantica, una forma originalissima di balletto d'azione, il coreodramma, per dirla con il termine felice e calzante del biografo più fedele dell'artista scaligero, il padano Carlo Ritorni.

Come scriveva Noverre istituzionalizzando i generi canonici della scrittura coreica,

la danza seria ed eroica ha in sé il carattere della tragedia; la mista o semiseria, cui si dà di solito il nome di *demi-caractère*, segue il modello della commedia nobile, o comico alto; e la danza grottesca prende i suoi tratti dalla commedia di un genere comico allegro e faceto.

Con l'occhio analogico dello scenografo il regista autoritario nelle *Lettres* aggiungeva anche che

i quadri storici del celebre Vanloo sono l'immagine della danza seria, quelli del galante Boucher il ritratto della danza *demi-caractère*, mentre le tavole dell'incomparabile Teniers raffigurano il balletto comico;

da una parte, dunque, la «storia e la favola», dall'altra «la pastorale», e il pittoresco «rozzo e rustico». Così, egli poteva concludere:

un balletto è un quadro, o piuttosto un seguito di quadri legati fra loro dall'azione che ne costituisce il soggetto; la scena, per così dire, è la tela su cui il compositore rende le proprie idee; la scelta della musica, la decorazione, il costume fungono da colorito, e il compositore diviene il pittore

delle passioni che la parola non riesce a esprimere e che s'incarnano invece in «un passo, un gesto, un

movimento». Non per nulla Noverre pensava di essere il Garrick e il Gluck della danza moderna ricondotta alla emozionalità originaria della natura.

Viganò continua questo programma, ma lo libera definitivamente da ogni ipotesi accademica, lo traduce nella ricerca intrepida, tranquilla, appassionata di un linguaggio musicalmente plastico, in cui sembra realizzarsi, come non era riuscito a Noverre, la «pantomima misurata» di Diderot, la sua ipotesi anticipatrice di una gestualità «poetica», di un *pathos* mobile e scultoreo, di un'energia direttamente comunicabile attraverso il geroglifico del corpo: e Diderot, val la pena di ricordarlo, si richiamava all'esempio dei «comici italiani», alla loro supremazia, infallibile «disinvoltura». Ciò che si afferma nella prassi del *maître de ballet* italiano è, anche agli occhi dei suoi contemporanei, la drammaticità crescente del gesto, la tensione ritmica della sintassi figurativa affidata a tutto il corpo, ormai al di fuori del virtuosismo geometrico del gusto coreografico settecentesco. Di qui la sua capacità nativa di interpretare le forme neoclassiche entro una logica romantica, dando di fatto ragione a Friedrich Schlegel allorché avvertiva in una delle sue *Note letterarie* che «la danza moderna era forse una mescolanza di fantasia romantica e di plastica classica». Dal tragico al grottesco – un grottesco, però, di matrice solidamente realistica –, Viganò restituiva al corpo la sua forza organica, la sua pulsazione magnetica, la voce prigioniera nel suo silenzio, tanto di fronte a Shakespeare quanto a Gozzi, ad Alfieri come a Schiller. Anche il danzatore diventava attore, protagonista di un dramma, di un'azione potentemente fisica, insieme elementare e ambigua, illuminata dal fascino della grazia nello spazio misterioso di una sensualità astratta.

Torna alla mente ciò che avrebbe poi raccontato lo Chateaubriand dei *Mémoires d'outre-tombe* a proposito di Talma, il dominatore della scena francese degli anni di Bonaparte:

Chi era Talma? Se stesso, il suo secolo e il tempo antico. Aveva le passioni profonde e concentrate dell'amore e della patria: esse scaturivano dal suo petto per esplosione. Aveva l'ispirazione funesta, il disordine del genio della Rivoluzione attraverso cui egli era passato. Gli spettacoli terribili che lo avevano accompagnato si ripetevano nel suo talento con gli accenti tristi e lontani dei cori di Sofocle e di Euripide. La sua grazia, che non era affatto la grazia convenzionale, ti prendeva come la sventura. La nostra ambizione, il rimorso, la gelosia, la malinconia dell'anima, il dolore fisico, la follia imposta dagli dei e dall'avversità, il lutto umano: ecco il suo segreto. Il suo ingresso in scena, il semplice suono della sua voce esprimevano da soli un potere tragico. La sofferenza e il pensiero si confondevano nella sua immobilità, tra i suoi gesti, i suoi atteggiamenti, i suoi passi.

A Milano Viganò doveva proprio somigliare a Talma, anche lui rappresentava il proprio secolo e

il tempo antico, con lo stesso struggimento funebre, con la stessa grandezza istrionica di un silenzio colmo di terrore. Ma su questo fondo oscuro ed enigmatico si libravano poi la vitalità del ritmo, l'ebbrezza della metamorfosi, il piacere della plasticità motoria, lo «spirito originario» della danza che, secondo E.T.A. Hoffmann, è il «desiderio appassionato, l'incanto, la gioia celeste dell'essere».

Si dice che i coreografi si dividono in due categorie, quelli che costruiscono lo spettacolo a tavolino con un progetto fermo e minuzioso che non lascia nulla al caso, e quelli che disegnano a poco a poco sulla stessa scena l'intreccio delle figure alla maniera di un esperimento combinatorio che cresce su se stesso. Viganò era uno di questi ultimi. Le testimonianze che ci sono rimaste, da Stendhal al Ritorni, mostrano che egli operava con un montaggio analitico, spesso lentissimo, di pezzo dopo pezzo, per giorni e giorni, non stancandosi di provare e mutare, incurante del tempo e degli impresari, quasi che la sua invenzione, dopo l'archetipo dinamico dell'ipotesi, avesse bisogno di confrontarsi con la materia vivente e con i suoi imprevisti, i suoi ostacoli, le sue potenzialità, per potersi tradurre alla fine, come notava qualcuno stupito, in una macchina perfetta dove tutto risultava miracolosamente al suo posto. A tale metodo di lavoro non era certo estranea la convinzione, che si traduceva anche in diffidenza verso i «programmi» didascalici dei balletti, di dover lasciare al solo linguaggio della danza, nella sua immediatezza visibile, la possibilità di comunicare il senso di una storia, la semantica di una sequenza di immagini. Più l'ispirazione di Viganò aveva radici letterarie, e più si tendeva in lui l'ambizione di affermare e verificare l'autonomia espressiva della scrittura coreica: ed ecco, per l'appunto, la ricerca paziente sulla scacchiera del palcoscenico, l'intavolatura sperimentale di ogni singola frase entro il divenire del discorso iconico.

Ma nel coreografo della Scala agiva anche un'altra ragione, più legata alla struttura del suo balletto, là dove la disposizione drammatica si piegava anche al gusto del molteplice e del romanzesco. Viganò infatti rifiutava la tradizione di un corpo di ballo uniforme a simmetrie ripetute perché lo smembrava in un insieme concertato ma asimmetrico di individualità differenti con gesti alterni e complementari. All'universo regolare della parata si sostituiva quello romanzesco della folla attraverso una stilizzazione di tipo polifonico. E non vi è dubbio che solo nello spazio misurabile del teatro, soprattutto allorché la massa dei figuranti era notevole, il *maître de ballet* poteva veramente mettere alla prova il suo grande gioco combinatorio e studiarne sino in fondo, con ogni minimo particolare,

la distribuzione degli effetti anche in rapporto allo spettro variabile dei colori e dei suoni. La scena era, insomma, per lui un'atmosfera da amministrare emotivamente, un paesaggio dove i corpi si muovono tra l'ombra e la luce mentre la musica trasferisce il reale nel fantastico, nella dimensione di una *féerie* popolare.

Quando Stendhal, con un entusiasmo non diverso da quello di un Di Breme, esaltava il «balletto romantico» di Viganò e le sue magie, egli pensava anche agli scenografi che gli erano accanto, in primo luogo Sanquirico, nei quali ritrovava il «genio di David» applicato al teatro in modo che persino gli «aspetti più festosi» assumevano «qualcosa d'imponente», una sorta di bellezza grandiosa e ideale, sia che si rappresentasse un palazzo o una chiesa o una montagna. Anche nella scenografia Viganò cercava uno sfondo musicale per i suoi arditissimi testi coreografici, puntando sulle grandi masse prospettiche, sui valori suggestivi della distanza, sulla illuminazione variata delle figure e degli oggetti. Se avesse potuto leggere il saggio mirabile di Hoffmann su *Gli strani dolori di un direttore di teatro*, magari in compagnia della *Principessa Brambilla*, egli avrebbe certamente sottoscritto il principio che

la decorazione non deve attirare l'occhio dello spettatore come un brillante quadro avente valore in sé, ma nel momento dell'azione deve far sì che lo spettatore, senza averne consapevolezza, riceva l'impressione del quadro nel quale l'azione si muove.

Lo scenario, dunque, realizzava tanto meglio la propria qualità pittorica quanto più si integrava nel ritmo del gesto, nella funzione evocativa della danza. Era Hoffmann, ancora, ad allegare l'esempio del *Mercante di Venezia* e la «scena notturna» in un «parco», con «pochi alberi scuri, attraverso i quali brillava la luna» e «tutto appariva così fosco, così misterioso e così fedele alla natura». Tra il sublime e il pittoresco, il monumentale e il quotidiano, il favoloso e il realistico, la sinfonia danzata di Viganò componeva un universo oramai romantico di sensazioni, desideri, ricordi atmosferici, paesaggi interiori, che non incantavano soltanto l'intellettuale borghese, ma commuovevano anche il popolano alla Giovannin Bongee, quando, a uno degli spettacoli del *Prometeo*, sognava, finché non accadeva il peggio, d'essere anche lui «coj niver sù per l'ari, e de vede' a andà a spass in paradis tucc i sant in di soeu reliquiari coj lumitt pizz intorna alla cornis». A parte la trascrizione iconografica da vecchia pittura sacra lombarda, anche il personag-

gio del Porta scopriva il fascino luminoso del cielo e le sue masse, le sue distese di nuvole. Effetto alla Viganò l'aveva chiamato, in un'altra occasione, il solito Stendhal.

Senza una scuola che ne fermasse e ne trasmettesse le intuizioni, l'idea coreografica di Salvatore Viganò sembra venire meno di colpo alla sua morte. In realtà essa anticipa, come ha ripetuto energicamente Aurelio M. Milloss, l'*ethos* drammatico della danza libera moderna, tanto da riemergere non a caso negli anni gloriosi dell'avanguardia, nella riforma di un Fokine e forse di una Duncan. Ma a guardare meglio, retrocedendo verso i primi decenni dell'Ottocento, quando il suo mito risplende ancora, Viganò fa sentire la propria influenza all'interno dell'evoluzione interpretativa del melodramma sull'asse di un *pathos* solenne ma cupo, e lascia un segno persino nel grande romanzo del romanticismo lombardo. Tutti ricorderanno il capitolo ottavo dei *Promessi Sposi* e la sua notte degli imbrogli, con l'intreccio doppio dell'avventura di Renzo e Lucia alla canonica di don Abbondio e la spedizione del Griso alla casa di Agnese. Se si immaginano l'una a fronte dell'altra, come in una scena bipartita, si osserva che in entrambe ritornano gli stessi gesti, quasi gli stessi motivi musicali: prima viene la sequenza «zitti zitti, adagio adagio, pian piano, pian piano» e poi quella «pian piano, zitti, pian piano, adagio adagio, pian pianissimo, adagio adagio». Di solito si è voluto parlare di opera buffa, ma sembra più giusto vedervi, giacché siamo a Milano, la riduzione narrativa di un balletto, proprio nello spirito di una polifonia coreografica alla Viganò. In tal caso la sintassi verbale delle corrispondenze romanzesche diviene lo specchio sottilmente ironico di una sceneggiatura drammatica scandita in tempo di musica. E sorride l'ipotesi che, come in una stampa, anche nello specchio mobile di una lettura analogica si possano scorgere, fiochi ma invitanti, i fantasmi mimici del coreodramma.

La danza attende ancora un uomo di genio, aveva sentenziato a suo tempo Diderot. Per proprio conto i romantici milanesi, da Visconti sino a Manzoni, l'avevano già trovato. Sta a noi, ora, di riprendere lo stesso filo, la stessa *quête* nel museo della storia, nel suo teatro muto di ombre.

* Introduzione a *Il coreografo perduto*. Salvatore Viganò, catalogo della mostra documentaria al Teatro Municipale Romolo Valli di Reggio Emilia in collaborazione con The New York Public Library, Dance Collection at Lincoln Center, 22 giugno - 15 luglio 1985.

Sul libretto dell'«Italiana in Algeri»

Da sempre ho un debole per il libretto dell'*Italiana in Algeri*.

Per quanto male, le cento volte, mi sia capitato di leggerne («assurdità», «infantilismo», «pasticcio», «sconclusionata balordaggine» son le parole ricorrenti), devo dire che mai è scemata in me di un granello la simpatia per questa ghiribizzosa e stravagante fòla letteraria di Angelo Anelli. Una simpatia che, combinata alla clettricità di Rossini, si è fatta sovente, nell'occasione di qualche gioconda serata di amenità con gli amici, vero e proprio delirio comunicativo.

A cominciare da quello stupendo, così nostrano Mustafà:

Viva viva il flagel delle donne
che di lupi le cangia in agnelle
chi non sa soggiogar queste belle
venga a scuola dal gran Mustafà!

È il tema del quarto canto della *Rete di Vulcano*, dove Domenico Luigi Batacchi, un poeta di certo non estraneo alla vivacità letteraria dell'Anelli, riesce – lui giacobino impenitente – a liquidare in una olimpica risata la marea crescente di scioccherie sull'uguaglianza dei sessi, búbbole che l'astrattezza dottrinaria dei *terribles simplificateurs* di allora (né oggi siamo guariti da questo male) aveva cominciato a diffondere anche in Italia, scontrandosi qui più che altrove con quella campanelliana virtù conoscitiva del senso, tanto sviluppata, la Dio mercé, negli italiani e ben capace, dunque, per ragioni di tradizione, di costume e d'arte, di riportare, nei suoi termini propri, il genuino, geniale rapporto di forza fra l'uomo e la donna.

Donne, voi che porgeste al giogo santo
del biondo Imene il collo, or m'ascoltate,
ché di Giunon l'ostinazione io canto
(questo è il vizio maggiore in cui peccate)
e dai miei carmi apprenderete intanto
l'altissimo poter delle legnate,
récipe a cui ricorrere conviene
se l'altre medicine non fan bene.

Quando i Regi tra lor l'alte quistioni
non posson con le buone accomodare
e in vano a pro di sé fasti e ragioni
han tentato produrre ed applicare,
vengono al sillogismo dei cannoni,
e in breve tempo aggiustasi l'affare;

tal sul garrulo sesso una legnata
ha sempre la vittoria riportata.

Quando formò la femminil figura
le sue mire seguendo utili e accorte,
la provvida immortal madre Natura
membra deboli e frali a lei diè in sorte;
ma di sua lingua poi prese tal cura
e si mostrò sì energica e sì forte,
che ne feo contra l'uomo aspro flagello
tagliente più che forbici e coltello.

Ma se all'uom destinato pel serraglio
sogliono rescar certi strumenti
con dispietato e vergognoso taglio
perché becco il Sultano non diventi;
se privi son del duplice sonaglio
i destrieri al maneggio obbedienti,
l'uomo alla donna che sposar desia
la lingua rescar dovrebbe in pria.

Che se tanto non lice, acciò che il reo
costume femminil vada in rovina,
mariti usate questo che un plebeo
rimedio sembra, ed è gran medicina:
mescete, e gracchi pure il Galateo,
sugo di bosco ognor; sera e mattina
replicate la dose, e poi vedrete
che pronta guarigion ne troverete.

Musa, dove trascorri? e non rammenti
che qui si canta al gentil sesso in faccia?
Incauta Musa, brontolar non senti
più d'una, che mi guarda e mi minaccia?
Donne gentili, in voi l'ira s'allenti,
niuna di voi si merta simil taccia,
e la mia Musa di cantare intese
di certe donne d'un altro paese.

Dove, dunque, la forza dell'uomo? Nel bastone e nei sonagli. E dove quella della donna? Nelle frali e deboli membra aguzzatrici di una lingua «tagliente più che forbici e coltello»: un vero «flagello» per l'uomo.

Per imporre la sua volontà, l'uomo, «spirituale», ha forza bruta e manganello («oh santo legno che a gran torto sei / stimato un strumento da facchini!»); la donna, tutta senso, messa alle strette dalla sua fragile posizione, vince per vivacità di spirito.

«Qual è la dote che più apprezzate in un uomo?» fu chiesto una volta a Carlo Marx in un'intervista. «La forza», rispose. «Quale in una donna?» E lui, senza esitazione: «La debolezza».

Sì, lo so: schemi, battute – direte –, paradossi

buoni per brillare in conversazione. È visto quanto ingannevoli possono essere le parole se prese da sole e alla lettera, non dirò di no. Ho visto le più risolte femministe sorridere di compiacimento a sentir recitare, con quel garbo che richiedono, le insinuanti ottave del Batacchi, tanto nel vivo evidentemente la sostanza poetica di quei versi veniva a toccar la loro immaginazione: né sarò proprio a voler raggelare e immiserire in uno schema l'intima verità di quella così volatile e irripetibile sostanza.

Eppure, anche le battute, gli aforismi, i paradossi hanno la loro funzione. E Marx non aveva molta scelta, in un'intervista, per fare intendere il suo sentimento in materia, che era presso a poco quello — un po' grossolano, se volete, polemico, paradossale, ma sostanzialmente attento al nocciolo della questione — che aveva animato l'allegria del Batacchi, ben memore della immortale Dorina di Molière, che quando Orgone, incapace di far tacere la serva troppo petulante le impone d'autorità il silenzio, risponde piccata: «È sia! ma anche senza fiatare, non è che non pensi!»

L'estroso poeta toscano finiva i suoi giorni esule in Maremma nell'anno 1800, in conseguenza di una condanna granducale per giacobinismo, della quale uno dei capi d'accusa era l'aver sostenuto, al tempo dei francesi, l'emancipazione della donna. Ma i suoi versi, già sulla fine del Settecento e nei primi anni del nuovo secolo, seppure in copie manoscritte un po' clandestine, passavano di mano in mano sollecitando il buon umore e la riflessione. E il Foscolo stesso, ch'ebbe ad assomigliare la giocondità del Batacchi a quella dell'Ariosto, e che giudicava aver egli «la disinvoltura del Berni» e «l'ingenuità di La Fontaine», faceva pervenire i versi di lui a un'amica, sollecitandogliene con parole invitanti la lettura.

Col libretto dell'*Italiana in Algeri*, già apparso nel 1807 per la musica del Mosca, e scritto dunque dall'Anelli cinque anni prima che il Rossini ne traesse la sua partitura, il poeta lombardo portava nel campo dell'opera buffa lo scottante argomento che aveva così maliziosamente animato la fantasia del Batacchi qualche anno avanti e l'insieme di strabilianti follie che andava producendo negli animi il tentato scardinamento di un principio, stato da sempre fra i più stabili dell'ordinamento sociale e del suo *ethos*.

Era un'intuizione folgorante.

Perché, cos'è, a ben guardare, un buon libretto se non il tramite conveniente per mettere il musicista nelle condizioni più favorevoli a intrattenere musicalmente, cioè fantasiosamente, il proprio pubblico? Non c'è attore o cantante senza un pub-

blico; né c'è un uomo di teatro, scrittore o musicista che sia, capace, non dico di scrivere, ma nemmeno di concepire un lavoro senza la certezza, o la speranza, o comunque quella tal idea di far presa, in quel determinato momento, sul proprio pubblico con un certo argomento.

Angelo Anelli ne indovinò uno di grande portata; ed è sorprendente come un libretto retto da cima a fondo da un motivo di così vitale e vivace interesse, apparso per giunta in un momento nel quale questo eterno problema del rapporto fra i sessi era posto in modo nuovo e con forza dalle vicissitudini storiche, possa essere sembrato, già nell'assunto, a parte ogni giudizio di merito letterario, gratuito, infantile, assurdo, balordo. A me, questa scelta, sembra invece un gran merito dell'Anelli. Perché, conveniamone, chi mai, oggi stesso, si sentirà estraneo a un argomento del genere e penserà di non avere in materia qualche cosa di buono e di sensato da dire? Chi riuscirà a star zitto, a tacitar la premura di quell'assillante quesito che quotidianamente è il rapporto con l'altro sesso? Il riso, si sa, è l'effetto dell'allentarsi di una tensione: e se anche oggi, sovente, su queste scottanti questioni, di riso si avverte il bisogno, è facile capire quanto allora, per la scabrosità e la novità della cosa, l'argomento, che era luogo ricorrente nella conversazione e nell'ilarità quotidiana, si prestasse come soggetto di opera buffa.

Sì, è vero, l'equivoco sul significato di quel testo era cominciato fin dalle prime recensioni dell'opera di Rossini, da quando cioè un articolista del *Giornale dipartimentale dell'Adriatico* aveva scorto nella trama dell'opera nulla più che «uno spaccone nella rete d'una scaltrita femmina che se ne fa zimbello, lo delude e fugge col vero suo amante». «E qui si tratta», soggiunge, «d'uno sciocco ingannato» con «molto ridicolo».

Quest'articolo, ripescato dal Radiciotti, ha da allora indotto gli interpreti a giudicare una pura buffoneria, un'arlecchinata questo testo letterario che invece ha un contenuto satirico molto preciso, a prescindere dal quale i suoi sali sfuggono del tutto anche al lettore letterariamente più accorto.

È il caso del Bacchelli, il quale, da buon intenditore, vede bene in quei versi «una certa matta allegria»; e sia pur «lepidezza simile a quella di certe persone che riescono facete non si sa neanche perché»; ma che giudica poi molto severamente la fatica dell'Anelli — invece così indovinata — travisandone del tutto il significato.

A guardare il libretto in confronto degli altri precedenti, non si nota di certo più d'arte e di gusto, ma di bizzarra strampaleria, di trivialità ridanciana, che sarebbe arrischiata se non fosse dovuta ad ignara zoticaggine marchiana dell'autore, e di colori-

to caricaturale tutt'altro che nuovo ed originale, ma più sgargiante del solito in grazia delle vesti esotiche e della messa in scena turchesca: ciarpame, insomma, anzi pezzenteria librettistica, farsesca vestiaristica teatrale, e d'un teatro veramente da stracci.

Donde i giochi di equilibrio e di virtuosismo letterario dell'illustre scrittore per dar poi conto di come una tale «bizzarra strampaleria» abbia potuto dar luogo a un esito musicale di così eccezionale e duratura portata quale l'immortale capolavoro di Rossini. Eh, no! con buona pace del Bacchelli la vitalità pura, senza un suo contenuto; una vitalità che si trasforma proprio per assenza del contenuto in istile; no, questo genere di vitalità non esiste. E se sarebbe difficile convenire con il sentimento di Goethe, il quale poteva ascoltare con piacere un'opera, a suo detto, soltanto nel caso che il libretto fosse perfetto quanto la musica, «talché entrambi procedano», egli diceva, «di pari passo» (cioè ci porterebbe invero a trascurare troppi capolavori musicali); pure siamo persuasi che non sia dato a un musicista anche grandissimo di far nascere un capolavoro da un testo che non abbia, *in nuce*, quella capacità di animazione vitale che il Goethe stesso riteneva, parlando di letture e di studi, movente imprescindibile per la sua propria personale applicazione.

Una tale animazione viene al libretto dell'*Italiana* dal suo contenuto satirico, sollecitato — non pare possano esserci dubbi in proposito — dalle condizioni politico-sociali della Lombardia di quegli anni, ultimi del dominio francese. Da librettista nato, un tal contenuto, l'Anelli sa articolare in una serie di notazioni di costume che l'acuirsi e il galvanizzarsi della sensibilità del pubblico in ragione di questo o quell'avvenimento di cronaca dovette rendere a quei giorni di effetto immediato. Anche se il poeta, come è ben comprensibile, cerca con ogni malizioso espediente (ed era spesso, questa malizia, ulteriore motivo di ilarità) di evitare allusioni dirette; e se vela col costume turchesco ogni sferzata e motteggio, diretto non di certo ai turchi, ma ai suoi contemporanei e concittadini lombardi (ché questa, e non quella lamentata dal Bacchelli, è la prima ragione dell'ambientazione esotica dell'opera).

Gli espedienti per farsi capire, senza in realtà dire nulla, erano, nell'opera buffa, cosa abituale e ordinaria. E l'Anelli, nei *Virtuosi da teatro*, riuscirà a coprire di ridicolo il celebre cantante Diomiro Tramezzani (che presente in un palco doveva fare buon viso a cattivo giuoco) solo e semplicemente facendo che il Pacini, buffo popolarissimo, mostrasse i denti all'amata in un modo affettatamente grazioso, che tutti immediatamente erano in grado

di riconoscere per quello del Tramezzani. Ed è noto (grazie a Stendhal) che lo stesso Pacini, facendo la parte di Geronio nel *Turco in Italia*, riuscì a dare una eccezionale animazione alla quarta o quinta replica dell'opera, imitando i modi di un disgraziato duca (tradito come Geronio dalla moglie) e che appunto quella sera, assistendo nel palco allo spettacolo, divenne, inconsapevole, lo zimbello di tutti per la divertentissima caricatura che il Pacini ne faceva intanto nel modo di portare agli occhi il faz-zoletto per asciugare le lacrime.

Il talento con il quale l'Anelli, nell'*Italiana in Algeri*, si destreggia in questo genere di giocosa ambiguità — un'operazione nel suo caso particolarmente delicata e pericolosa perché politica —, in un azzardo dove ogni eccesso quanto più stravagante e buffonesco tanta maggior garanzia offre all'autore di uscire indenne dall'accusa di calunnia o diffamazione, è stupefacente. Ma soprattutto ammirabile è il modo con il quale, da questo destreggiarsi, egli riesce a perseguire lo scopo fondamentale e ben risaputo di un libretto d'opera: creare cioè una serie di «situazioni» intimamente musicali che mantengano vivo di continuo l'interesse e il diletto consentendo al maestro di alimentare senza posa il fuoco dell'invenzione.

Quello che Rossini poté cavare dal canovaccio geniale dell'Anelli, tutti sanno a perfezione. Meno o punto osservati, invece, sono, per quanto io ne sappia, gli spunti comici di vita dei quali in questa occasione il grande musicista si avvale per mettersi in simpatico contatto col pubblico.

La prima scena dell'opera è, da questo punto di vista, illuminante: una partenza spiritosissima, che, come tutti ricordano, in poche battute, con umorismo vivace e incalzante, introduce subito nel cuore dell'azione dandoti in due tocchi l'ambiente.

CORO Serenate il mesto ciglio:
del destin non vi lagnate.
Qui le femmine son nate
solamente per soffrir... etc.

MUSTAFÀ Cara m'hai rotto il timpano
ti parlo schietto e tondo... etc.

Questa e la famosa scena dell'*Eccè*, la sesta del secondo atto, ed altre, e certi tocchi denotanti qua e là la grossolana sensualità del Bey fanno chiaramente intendere come il vero o il principale interesse del pubblico nel corso dell'opera non fosse tanto la trama che (spesso così si dice) rende onore allo spirito della donna italiana capace di giuocare il feroce Bey; ma sì le allusioni piccanti e ripetute al rapporto matrimoniale in Italia, dove la funzione della donna di fronte alla turbolenza e alla truculenza del marito si esercita attraverso le eterne risorse del sesso debole. Il turco è un vero marito ita-

se parlano al tuo cuore
 Patria, dovere, onore, dagli altri apprendi
 a mostrarti italiano, e alle vicende
 della volubili sorte
 una donna t'insegna ad esser forte.
 Pensa alla patria, e intrepido
 il tuo dovere adempi:
 vedi per tutta Italia
 rinascere gli esempi
 d'ardire e di valor...
 Caro, ti parli in petto
 amor, dovere, onor.

Ma dove la buffoneria sia intesa non fine a sé stessa, anzi strumento per sollecitare nell'uditorio attraverso la satira le più elementari risorse del buon senso e del cuore umano, doti così spiccate in Italia, contro il tralignare, il degenerare e corrompersi dell'ideologia politica: ecco, in questo caso, quegli accenti di calda oratoria, i primi forse così diretti e schietti nella storia dell'opera in musica italiana, acquistano anche una significazione estetica, e una loro perfetta convenienza. «Quanto valgan gli italiani / al cemento si vedrà.»

Il problema è dunque di collocare convenientemente il libretto nella situazione storica che lo generò. La presenza dei francesi aveva bensì, con la Cisalpina, agitato le acque e contribuito decisamente a determinare la condizione di fermento e di vivacità culturale che con tanta efficacia e tanta concretezza di osservazioni specifiche Stendhal ci descrive; ma nel contempo le dure occorrenze della occupazione non avevano mancato di sollecitare tutte quelle forme di dissolutezza, corruzione e pervertimento, che secoli di servitù avevano atavicamente e quasi per trasmissione di caratteri acquisiti propagato con gli anni e fatto spesseggiare in gran parte dei ceti dirigenti italiani, e per conseguenza nel popolo.

In una società conservatrice questi vizi sono coperti e resi quasi invisibili dall'andamento abituale delle cose e dall'uso più conveniente che gli avvezzi a servire sono riusciti pazientemente a elaborare in decenni e decenni di soggezione. Ma nei periodi di radicale e rapida trasformazione delle strutture politiche, essi acquistano uno spicco e una odiosità particolari. Sia perché più urtante e vergognoso si configura il vizio in quei gruppi che, moralizzando, si autoproclamano trasformatori e miglioratori della società; e sia perché la gente che riesce ad emergere e ad accaparrare vantaggi nel mutato corso di interessi è in gran parte gente nuova, risoluta a giuocare tutto per tutto in quel particolare momento favorevole, destinato forse a passare, e di conseguenza mica tanto attenta alle forme, anzi sovente (forse per compensare anni di avvilito e mortificazione) grossolanamente altezzosa.

In una situazione del genere, chi soprattutto si trova a mal partito è colui il quale, avendo abbracciato in buona fede l'idea di rinnovamento in odio alla corruzione dei costumi, e trasferito incautamente su una contingente realtà politica l'anelito di perfezione che è evento in lui assolutamente intimo e personale, tende per amor di coerenza e nonostante ogni sincera ripugnanza per il vizio, a spiegare, scagionare, discolorare e comunque coonestare chi, in altra situazione, abborrirebbe con tutto l'animo suo.

E perché costui è quasi sicuramente un «sognatore», uno poco vocato alla vita pratica, un'«anima bella» messa duramente alla prova dalla realtà effettuale, insomma uno di quegli individui che inetti al sotterfugio e all'intrallazzo sono soprattutto occupati dal proprio lavoro e costituiscono di conseguenza, nel loro insieme, la tranquilla base operativa della società; grande pregio acquistano in questi momenti alcuni pochi che dotati di un vigoroso senso delle cose, e per buon naturale non corruttibili, si trovano adeguatamente armati contro le trappole dell'ideologia. L'ideologia, dico, che riducendo il mondo a sistema e a dottrina fa perdere di vista all'ingenuo sognatore che il mondo nuovo da lui vagheggiato sarà costituito, per usare la forte espressione di Nietzsche, della stessa identica «merda» di cui si compone l'attuale e aborrito ordine di cose ch'egli si accinge a distruggere.

Angelo Anelli fu per l'appunto uno di questi individui. E non deve creare in noi confusione l'astio che nei suoi confronti nutrì quasi tutto l'ambiente letterario lombardo, a cominciare dal Foscolo — ciò che probabilmente contribuì a che il ricordo dell'Anelli fosse a poco a poco rimosso nell'animo dei facitori di storie letterarie.

Non sorprende che il Foscolo avesse avversione per l'Anelli, anzi viva animosità contro di lui. Lascio da parte la seguitata amicizia che quest'ultimo ebbe da sempre per il Monti, suo estimatore e protettore; lascio da parte il fatto che il librettista fosse frequentatore abituale del salotto di Annetta Valori, una specie di Aspasia di quei tempi, dove si ritrovavano tutti i nemici del grande poeta — Urbano Lampredi, il conte Paradisi, Filippo del Rosso, Luigi Lamberti, lo stampatore Bettoni, il pittore Bossi e lo stesso Vincenzo Monti. No, era soprattutto il temperamento disincantato dell'Anelli a indisporre e irritare il Foscolo, quello che oggi si chiamerebbe il suo «qualunquismo»; ed erano la sua audacia, la sua spregiudicatezza insolente, il suo ghigno scherzoso e mordace, tali da farlo apparire ai suoi occhi, per l'apparente mancanza di principi e perché attaccava i francesi, un Tersite.

A questi motivi di natura etico-politica, altri se ne combinavano, a danno dell'Anelli, così nel Fo-

scolo come nei romantici, più specificatamente letterari, e sovente pedantesco letterari, inerenti alla volgarità e all'improprietà della lingua, alla povertà d'invenzione e di autentico brio, alla facilità corriva del verso.

Eppure sulle qualità del poeta e sulla vera natura dell'uomo, gli stessi romantici, suoi nemici, aprono talvolta degli spiragli illuminanti, come quando il Borsieri avverte per «belli e popolari» i versi dell'arietta che «un garzoncello mal calzato e peggio vestito» cantarella davanti a lui vicino alla colonna del Leone a Porta Orientale, mostrando al letterato un malfattore «che or ora hanno qui arrestato»: versi che tanto da vicino richiamano uno dei motivi conduttori del libretto dell'*Italiana*:

Offa che a far di tutto
 rendi la gente esperta,
 deh vieni a bocca aperta
 noi t'invochiamo qua.

O come quando il Porta scriveva a Luigi Rossari, il 3 maggio 1819:

Mi ha fatto piacere quel che l'Anelli ha fatto per te. E s'egli è vero che *Amore a nullo amato amar perdona*, mettiti ad amarlo da proposito, poi ch'egli lo merita per la gentilezza con cui ti ha avvisato di ciò che non ti dovevi aspettar da lui «d'ira, di sdegno e di furor compreso». Oggi pranzerò con Cattaneo, e non mancherò di dargli questa buona notizia, che lo rimetterà un poco dalla paura che si è pigliata di te per conto d'entrambi.

La condotta irrequieta del Rossari, allora giovanissimo studente del Collegio Borromeo, pare avesse messo nei guai Gaetano Cattaneo; ed egli ne era stato tirato fuori proprio per interessamento del suo avversario, l'Anelli, allora docente all'Università.

Ma soprattutto fa testo, qui come in altre cento questioni inerenti la nostra storia civile, morale e artistica, la parola di Stendhal, che a proposito del nostro scrive:

La mancanza di reputazione in Italia, nonostante la sua presa sul pubblico, è un puro e semplice effetto della circostanza che il suo genere non ammette la pedanteria.

Egli contrappone l'Anelli al mondo letterario italiano, quel mondo del quale Stendhal si è divertito talvolta a contraffare la prosa corrente, per lui inconcepibilmente sostenuta e artefatta. Finalmente un italiano, egli esclama, che ha un po' di talento suo proprio! Non un imitatore, come qualsivoglia scrittore a quei giorni, di Dante, di Boccaccio, di Machiavelli; ma, molto alla buona, un semplice facitor di libretti d'opera buffa!

Mai un francese volgare capirà il talento di un Anelli: la musa comica in persona, che si destreggia bordeggiando la più sospetosa delle monarchie.

Stendhal considera l'Anelli un genio misconosciuto, che ha nei suoi modi, egli dice, qualcosa di Dancourt, di Gozzi, e — scusate se è poco — di Shakespeare. Si potrà convenire che l'entusiasmo e la polemica gli prendevano a questo punto la mano; ed egli stesso ci avverte: «Per poco non mi lapidavano stasera, in casa di Mme M..., per essermi arischiato a dire la metà di quanto vado scrivendo».

Pure varrà la pena, questo Anelli, di studiarlo un po' a fondo, e di tracciarne un profilo umanamente ed esteticamente più persuasivo di quello, per altro informato e diligente, che si legge nel *Dizionario biografico degli Italiani*.

Reconstructing 19th-century Painting*

FEW changes in the history of art have been as drastic as those which concern our view of 19th-century painting. What has happened in the last twenty years amounts to a virtual revolution against another, earlier revolution. The Modernist view, which prevailed through the mid-20th century, has now been overthrown in favor of what might be called a Post-Modernist reconstruction of the 19th century.

By the mid-20th century modern art had triumphed, and its conquests had altered radically our concepts of which 19th-century artists were significant as ancestral figures in the development of the visual revolutions that led to Cubism and to abstract art. Manet and the Impressionists, Seurat, Cézanne, Gauguin and Van Gogh were conceived as prophets in a wilderness of bad painting, announcing, as solitary heroes who fought the establishment around them, the coming of modern art. Today, in the late 20th century, this Darwinian construction of the origins of modern art (the analogue of Sigfried Giedion's influential vision of which architecture of the 19th century was relevant to the new architectural styles of the 20th century (*Space, Time, and Architecture*, 1941) is being challenged again and again. The exclusive pantheon of 19th-century artists who looked forward to our own century is no longer so exclusive, and the ostensible artistic void of ugliness and irrelevance around them is being repopulated by countless artists who no longer seem beyond the pale of historical or aesthetic consideration. In these Post-Modernist decades, the 19th century is being given back to itself, and we are rapidly exploring a vast *terra incognita* of painting which used to be visually and intellectually inaccessible to even the most tolerant viewers of the mid-20th century. At that time, if one espoused Matisse, Picasso, Mondrian, one automatically rejected any 19th-century painting that smacked of illustration, photographic realism, illusionistic perspective. And if one espoused Courbet, Manet, Cézanne, one could only scoff at Delaroche, Holman Hunt, Bouguereau. Today, all of this is changing swiftly.

For one thing, the concept of a history dominat-

ed exclusively by a handful of supreme geniuses has been challenged from every side, with a resulting population expansion of artists that escalates daily. The case of David is a telling one here, especially in the question of the more sophisticated attribution that was impossible before this recent accumulation of knowledge about hundreds of once unknown painters. In the mid-20th century, the countless paintings associated with David were generally attributed either to him or, on a secondary level, to a few famous disciples such as Gérard or Girodet. But as research in 19th-century painting accelerated, dozens of new personalities have emerged, so that now paintings once thought to have been executed by David have been reattributed to lesser artists whose names were barely known in the 1950's - Dufau, Laneuville, Davin-Mirvault, Charpentier, Paelinck, Navez, to mention just a few. Moreover, this growing concern not only with the unique genius but his milieu and his lesser contemporaries may not only clarify attribution problems but construct a whole new series of artists who have their own distinct personalities and who establish their own hierarchies of aesthetic interest. Already, many once obscure artists from the Davidian milieu have been resurrected and defined - J.G. Drouais, Peyron, Regnault, Richard, among others - and the list grows daily.

What holds true for David, holds true, with variations, for every supreme master who, back in the 1950's, lived in splendid isolation, a single name in a series of chapter headings which, as in the case of Lionello Venturi's *Modern Painters*, carried us across the entire 19th century in the company only of geniuses. The lonely Goya, for example, is no longer so lonely, now that his contemporaries and disciples, such as Estève, Lopez, Afenza, Lucas, are beginning to become known North of the Pyrenees. And even in thinking about the presumed father of Modernism, Manet, it has become indispensable to consider his work not only in terms of the revolutions that led to modern art, but in the context of the lesser artists who also exhibited at the Paris Salons of the 1860's - Ribot, Bonvin, Stevens, Tissot, among others - in order to measu-

re both the uniqueness as well as the communality of the master's achievement.

In terms of the population growth of 19th-century painters who are becoming accessible to the late 20th century, another major change concerns the expanding internationalism of view which would decentralize Paris as the locus of all significant painting and would journey not only throughout Europe but even across the Atlantic and the Pacific to investigate what 19th-century painting might be worth looking at freshly. Outside France, most views of 19th-century painting used to be divided in two. There was, first and foremost, the history of that great succession of French masters from David through Cézanne, which comprised the true and essential core of the triumphs of 19th-century painting and which appeared to have supranational validity; but there was also a multitude of local, national histories which comprised for each viewer, if he were not French, a separate, secondary story. In Italy, for instance, one would certainly pay homage to the great names of France, but one would also be aware, as a question of indigenous tradition and pride, of the history of 19th-century Italian painting, of masters like Appiani, Hayez, Fattori, Lega, Morbelli, Previati, etc., names which once would have been totally unknown to anyone outside Italy. Similarly, from the vantage point of, say, Poland, one would have known not only the supreme French masters, but also painters like Michalowski, Matejko, the Gieryskis, Chelmoński, Malczewski, etc. This situation extended even to the United States, where a more international view of history usually prevailed. There, students of 19th-century painting generally learned, on the one hand, about the succession of modern French painters who symbolized the triumphant evolution of modern art, and, on the other, about a subordinate and parallel history of American 19th-century painters, from West to Ryder, as if they existed exclusively within a nationalist context. Today, all of this changed in every domain of artistic activity – whether in recent historical studies of 19th-century painting, in the acquisition of works for museums and private collections, or above all, in traveling exhibitions. Not since the years around 1900, when histories of 19th-century painting like those by Richard Muther and Léonce Bénédite were published, has the view of the century been so completely international. In the last decade, Paris, in particular, almost as if to compensate for its dominant earlier image as the center of all 19th-century painting that mattered, has been host to a remarkable series of exhibitions which surveyed

aspects of 19th-century painting in many Western countries – Germany, England, the United States, Italy, Denmark, Poland, Russia, among others – and the Musée d'Orsay is no less international in scope. It is now assumed, in fact, that anyone seriously interested in 19th-century painting – from curator and dealer to art historian and museum-goer – will be aware of a wide range of art outside France – Nazarenes in Germany, Biedermeier painters in Denmark, Macchiaioli in Italy, Pre-Raphaelites in England, Symbolists in Scandinavia, to mention only a few groups of artists whose fame has recently crossed the boundaries of their own countries.

And needless to say, French painting as well has reflected this vast population explosion. If we know today the names and works of dozens of followers of David, we also know the names and works of hundreds, even thousands of other 19th-century French painters, perhaps because their names are unforgettably comic (George Washington, Charles Chaplin), perhaps because they reflect a growing curiosity about French regional schools (e.g., Janmot in Lyon, Guigou in Marseilles), perhaps because they fill in the lesser ranks of Salon painters who created acres of canvases that may not only shed light on the greatest artists of the century but may turn out to be fascinating or delectable in themselves.

As for such revaluations, our approach to the 19th century has changed so much in the past thirty years that whereas in the 1940's and 1950's almost nothing but the work of the greatest masters seemed worth looking at, today, in the 1980's, almost anything produced in the 19th century can elicit historical curiosity or even aesthetic response. Exactly those aspects of 19th-century painting which the Modernist tradition once thought to be irrelevant or antagonistic to the appreciation of good art – narrative content, photographic verisimilitude, the documentation of social history – are the ones which today's viewers would emphasize. For one thing, the accelerating interest in the history of photography over the last decades has perhaps helped to overthrow the earlier view which disqualified that enormous territory of 19th-century painting which imitates, with the glossiest of painted surfaces, the mirror-like appearance of the empirical world. Today, just as we may discern in 19th-century photographs the widest range of quality and of individual sensibilities, so, too, have we learned to recognize hierarchies and personal contours in the domain of 19th-century painting that would replicate, with the sharpest of lenses, the look of things seen. Although quasi-photographic

artists like Delaroche, Hummel, Gaertner, Gérôme, Tissot, Hunt, Millais, Bonnat, Kramskoy might have once, in the mid-20th century, been lumped together as mere craftsmen who artlessly copied the visible world, today their works are instantly recognizable as revealing styles as distinctly personal as those of the major photographers of the century. And just as one might earlier have distinguished between master and pupil in the work of David, today one savors nuances of quality between, say, the work of Gérôme and that of his Orientalist followers such as Deutsch or Lecomte-du-Notuy. And here, perhaps the impact of photo-realist painting in the 1970's has made these distinctions of individual personality and a wide range of quality more accessible in the photographic styles of 19th-century painting.

Accessibility has also been achieved, perhaps most importantly, by the growing cultural distance between the late 20th century and the 19th-century past, so that by now, these reflections of another society no longer threaten us, as they did in the earlier 20th century, when the values and mores of the recent past often seemed so oppressive to young, rebellious generations. Today, just as we may be fascinated by the way in which 17th-century Dutch genre painting reflects the prevailing social patterns, whether those of public taverns or courtship rituals, we also find that the 19th century has become remote enough to be looked at through the distancing lens of historical study. Thus, countless 19th-century paintings may be appealing to us not only visually, but also because they encapsulate a world both close enough to us and far enough from us to induce feelings of nostalgia rather than of awe. Such as the paintings convey them to us, passions, frustrations or miseries of railway travel, the elegant rituals of fancy-dress balls may be as intriguing as vivid documents of a lost epoch, as well as offering us uncomfortable glimmers of experiences we may still recognize as surviving today. From the point of view of the art historian who studies art from the vantage point of social history, the 19th century, in fact, offers an infinite expanse of possibilities. Everything from the study of the wages of laundresses, the symbolism of different breeds of Parisian dogs, the varying hierarchies of prostitution may be called into service for explicating not only masterpieces, like Degas's paintings of women ironing, Seurat's *Grande-Jatte*, or Manet's *Olym-*

pia, but countless works of lesser quality that provide a context for these pinnacles of artistic achievement. In this shadowy territory, even coarse popular prints, not to mention anonymous photographs, must be studied in order to explain the greatest work of the period, investigations which have opened our eyes to the enormous range of visual information produced in the last century. Even the formal techniques of Impressionism – the arbitrary croppings, the obliquely angled viewpoints, the rapid and abbreviated brushstroke – have been demonstrated as having many of their origins in popular illustrations of the mid-century, an important point that has indicated yet again the impossibility of studying even the most avant-garde of 19th-century masters within the unpolluted ivory tower of great art alone. And students of 19th-century painting may even concern themselves with the opposite phenomenon, i.e., the impact of an official academic painter on popular imagery, as was demonstrated in the catalogue of the Bouguereau exhibition (1984-1985), which illustrated the picture postcard progeny of this master who, vilified by the 20th century, has now been resurrected with the full-scale energies of international art-historical research.

In short, the new flood of information, of revised evaluations, of changing methodologies has rapidly produced an image of 19th-century painting that is in constant and vital flux. Ingres may suddenly seem to be more fascinating as a political artist who reflects the successive changes of government in France than as an hermetic aesthetic who lived among the classics. Cézanne may newly appear as an artist who reflects turbulent sexual repressions rather than as a serene master of formal order who heralded Cubism. Munch, as we learn more about his Norwegian predecessors and contemporaries, such as Krogh, may lose some of his singularity and introduce us to a whole new school of painting. From the vantage point of the 1980's, the 19th century is only beginning to emerge, a dense and overwhelming jungle that needs to be freshly charted. Every day new data come in, new methods evolve, new artists are discovered. By the year 2000, the 19th century may have been transformed beyond recognition.

* Questo argomento è stato già trattato da Robert Rosenblum in un articolo su *Le Debat* e precedentemente in *Il valore dei dipinti dell'Ottocento italiano*, in *Annuari di Economia dell'Arte*, 1985-1986.

Impressions and Sensations: Arthur Symons as a Critic

ONLY occasionally is a critic in a position to discuss contemporary works of art that accord with his temperament and when this does occur, his comments are that much more exciting. One writer who was able to do so was Arthur Symons. Born in Milford Haven in 1865, he came from an old Cornish family and was thus a Celt: his father, the Rev. Mark Symons, a Methodist clergyman with a just but puritanical nature, had no fewer than nine different circuits during his life, and at one time lived in Guernsey. Symons's nomadic upbringing seems to have aggravated his neurasthenia, and helped to turn him into a wanderer. He always felt considerable sympathy for Gypsies as did his friend the painter Augustus John and he even picked up some Romany.

Symons's schooling was rather casual owing to his inability to master mathematics: nor could he bother about any subject that failed to arouse his interest. However, he was fortunate in that one master, Charles Osborne, understood his character. Osborne encouraged his pupil's love of music, a constant passion, and became his confidant. Symons was drawn to literature. It must have taken considerable self-confidence for a young man of scant means and without a university training to embark on a literary career. Yet Symons did just this and in the 1880s he joined the ranks of those who scrape a living in Grub Street. Fortunately it was a period when periodicals were interested in publishing artistic and literary material of quality, even if the pay was scanty.

Symons's determination to get a foot on the ladder was helped by his meeting Richard Garnett and the notable Shakespearean scholar A.J. Furnivall. With generosity and discernment, Furnivall entrusted the nineteen-year old Symons with the task of preparing an introduction to *Venus and Adonis* which was one of this scholar's series of Shakespeare Quarto Facsimiles. In those days Elizabethan and Jacobean drama fascinated many men of letters, including W.E. Henley; Symons, who edited Massinger's plays for the Mermaid series, published some of his contributions of this nature in *Studies in the Elizabethan Drama* (1920), including an essay on Middleton and Rowley that

had previously appeared in the Cambridge History of English Literature.

Another connecting link between writers at this time was a taste for Robert Browning's verse. Symons, a fervent admirer of this poet, was connected with the Browning Society and in 1886 published a study of Browning which is dedicated to Coventry Patmore. It received a favourable review from Walter Pater in the *Guardian*. Symons and Pater got to know each other, and in 1932 Symons devoted a study to a writer he revered.

French literature soon cast its spell over Symons. One of his first substantial publications was an account of the Provençal poet Frédéric Mistral in the *National Review* in 1886. By no means shy, Symons did not hesitate to correspond with Remy de Gourmont and Villiers d'Isle Adam. He had been invited by no less a figure than Oscar Wilde, then its editor, to write about the latter for the *Woman's World*; it would be hard to imagine that a similar commission would occur in our time.

A watershed in Symons's life occurred in September 1889 when he accompanied Havelock Ellis, a pioneer in the scientific study of sex, general writer and keen lover of Elizabethan and Jacobean literature, to Paris to visit an exhibition devoted to the French Revolution. This was the first occasion that Symons had left England and the shelter of the family home. Ellis introduced him to wine and cigarettes, adding «we had no thought of penetrating into the haunts which some people particularly associate with Paris...»

Back in London Symons continued to undertake literary journalism and to edit books and write prefaces – one for Leigh Hunt's essays being of their number –, but his heart was in Paris. He was soon back there with Ellis, and would stay near the Odéon in the Hôtel Corneille that had been described by Balzac. The two young men soon got to know many writers among them Mallarmé, Huysmans and Remy de Gourmont. These meetings provided Symons with material which he drew upon in later years and which now is of considerable value to the historian. One of the best of these accounts is that of Edmond de Goncourt on whom

he called in May 1892;¹ he greatly appreciated the writings of the Goncourts.

One encounter may be said to have virtually changed Symons's life. This occurred when the Symbolist poet Charles Morice introduced him to Paul Verlaine at the Café François Premier on 29 April, 1890. Together with his then close friend Herbert Horne, subsequently a leading authority on Italian art and author of a famous monograph on Botticelli, Symons arranged for Verlaine to come over to London in 1893. The French writer's influence may be detected in Symons's poetry, and his description of Verlaine with his «shifting faun's eyes» is especially vivid.² He went on:

But Verlaine is all gesture: his hands, his arms, his whole body gesture, violent, sudden, convincing, not French gestures at all. It is there that one sees the power, genial and ferocious of the man. As he explodes into conversation his whole body seems to translate his meaning into movement: it is the gesture that one seems to see in his work.

Franco-British artistic and literary relations of the 1890s are a fascinating theme: Symons was one of the leading participants in this fertile exchange. His work was discussed in the French reviews by his friends and he contributed to the *Mercure de France* which in its early days was essentially the organ of the Symbolists. Symons was ever quick to respond to new trends: he admired Ibsen³ and was impressed by a production of *Ghosts* which he saw in Paris, and, even more unusual, he understood the significance of Odilon Redon. His article on «the French Blake» was his first venture into art criticism.⁴ In the 1890s he met Toulouse-Lautrec and Rodin.

Symons had a talent for friendship. During the early years he became on good terms with John Addington Symonds, historian of the Italian Renaissance and an apologist for homosexuality, George Moore and W.B. Yeats, the poet to whom he dedicated his pioneering volume, *The Symbolist Movement in Literature*, 1899. This deals with French writers who were then generally unknown to American and English readers and it influenced T.S. Eliot. When living in Fountain Court, the Temple, Symons was one of the members of the Rhymers' Club; he was also close to the circle around Arnold Dolmetsch, the musician.

The music-hall attracted Symons just as much as it did the painter Sickert, and of an evening he loved to drop into the ballet at the Empire which helps to explain his appreciation of Degas.⁵ But he was not a «stage-door Johnnie» with the monocle and button hole favoured by caricaturists. Yet he liked

to pick up dancers and he drops hints about his encounters with ladies of the night, although whether he was quite such a determined Don Juan as he likes to claim is none too sure.

His principal and indeed absorbing love during the 1890s was a nineteen-year old ballet dancer at the Empire who was the illegitimate child of a Spaniard and an Englishwoman. Her real name is unknown. In the poems in *London Nights* (1896) she is called «Bianca», but in the series of verses entitled *Amoris Victima* (1896-1897) she is not named; in other poems she is called «Lydia», which was also the name of Symons's mother. He kept a photograph of her with him all his life (fig. 3). Incidentally his poems are rich in period flavour and his love poems have true character.

Lydia was well suited for a man with Symons's temperament, a puritan with a sense of sin and a love of sensuality. He found, to quote Karl Beckson,⁶ «evil in the responsiveness of her body», and, as Symons wrote,

There was something evil in both of us, which caused such terrible quarrels. She was absolutely seductive, fatally fascinating, almost shamelessly animal.

Their affair was passionate, but ended when Lydia married a much older man who could ensure her future. They would still see one another after her marriage, but their relationship ended in 1895. He was never to forget her, and in his account of this liaison he declared:

once a man has been enslaved by such a woman, he might as well try to forget her, as long as he lives, as to forget his own existence.⁷

It is easy to sympathise with his feelings.

After this relationship broke up, he retreated to Dieppe, which then had a large English colony and was frequented by writers and artists, such as Sickert to whom Symons dedicated a poem. With his usual flair Symons met celebrities, among them Dumas père and Dumas fils and wrote a brilliant account of the famous old novelist.

While in Dieppe, Symons was invited by Leonard Smithers to edit a quarterly which was designed as a successor to the *Yellow Book*. The result was the *Savoy*, a delightful example of 1890s taste, which owes much of its appeal to the designs by Beardsley published in it. Symons was later to devote an understanding essay to Beardsley, and he published in the *Savoy* a chapter from the latter's prose work, *Under the Hill*. The *Savoy* also brought out characteristic contributions by Conrad, Gosse, Lionel Johnson, Moore and Yeats, as well as by Verlaine and Verhaeren. Of particular appeal are two essays by Gosse and W.B. Yeats on



1. Jacques-Emile Blanche, *Portrait of Arthur Symons*. London, Tate Gallery

Verlaine and the translation of the French poet's account of his trip to London. Symons published a number of essays in it, including evocative ones on Dieppe and the Alhambra theatre. The artists Blanche, Conder, Rothenstein and Whistler were also represented. Unfortunately the review only lasted a year.

Despite having little money, Symons was able to travel widely – trips to Russia (with Ellis), Germany, Spain, France and Italy. He was continually in search of sensations and impressions: his travel notes, especially those inspired by Italy, are evocative and in some respects resemble those of his friend Edward Hutton who wrote well and widely about this country.

Symons's book, *Cities of Italy* (1907), shows that, like other avant-garde men of his generation, he was attracted by Botticelli: the section on Florence contains a chapter on this artist's illustrations for Dante, which were once in the Duke of Hamilton's Collection and had then passed to Berlin. It again reveals Symons's sensibility to works of art, to those, in any event, that appealed to his nature.

Of all the pieces in the book, that on Venice is especially vivid and well phrased: thus Symons joined those aesthetes of the 1890s, Horatio F. Brown and J.A. Symonds among them, who responded to the City of the lagoons. Happily his purple passages are kept under control. Symons notes the way in which Venetian women, after preparing their hair, would sit in the strong sun to give it a red tint, and their excessive use of face powder at festival time. The mask-like appearance of their faces may well explain the look of some of the women in Sickert's pictures.

Symons's visits to Venice also led him to appreciate the art of Pietro Longhi (which he may have heard about from J.A. Symonds) and to the study of Casanova; he was one of the first to have grasped his significance as a writer. In 1899 he visited Dux, in Bohemia, a property of Count Walstein, where Casanova had stayed in old age: there he came across many unpublished papers including Chapters Four and Five of the memoirs which he described in a valuable article.⁸ Later he translated them for the edition of the memoirs issued by the Casanova Society in 1922.

Italy meant much to Symons. He became friends with Count Primoli, famous for his photographs, and Gabriele d'Annunzio whom he considered to be one of the major authors of the day. Above all he was bowled over by the actress Eleonora Duse; his pages on her admirably evoke the presence of this wonderful actress. Thus he writes:⁹

Duse is the symbol of relentless fate, of destiny, remorseless, inevitable, taking us unawares: and, as in one of these wonderful figures of Rodin Duse admired so enormously, she appears, even across the mystic gulf of the footlights, as an embodiment of that obscure power which holds us, as it were, helpless captives in the hollow of his hand.

Her personality comes across in the letters and cables she sent him about his play *Tristan and Iseult* (1902), in which she hoped to perform but never did. He also relates that Eleonora Duse was a passionate admirer of Turner.

Symons found it hard to earn a living but, notwithstanding this, he decided to marry Rhoda Bowser in 1901 who, from Blanche's portrait, looks charming and pretty, though rather on the vague side. Blanche painted Symons in 1895 (fig. 1). Shortly after their marriage, Rhoda inherited her father's modest fortune: although perpetually hard up, partly owing to her extravagance, they managed to acquire an attractive cottage at Wittersham in Kent.

During these years Symons worked hard, travelled widely and even made such discoveries as the 1787 edition of Choderlos de Laclos's poetry, and, together with Louis Thomas, he produced in 1908 an edition of «all the vanished *Poésies fugitives*, together with those unpublished in the files of the Bibliothèque Nationale».¹⁰

Then fate dealt Symons a sharp blow. In 1908 he and Rhoda were in Italy. They quarrelled at Bologna where he was staying at the Hotel Brun. He had a mental collapse and fled the city. He was found in a café near Ferrara by two *bersaglieri* who took him to the Castello Vecchio in that city: he was

manacled hand and foot, and thrown into a cell whose wooden bed, within its wooden pillow were to him a torture that further exasperated his already overstrained nerves.¹¹

After struggling with his gaolers who treated him roughly, Symons was rescued, thanks to the intervention of the Italian Ambassador to London, and brought back to England, where he was confined to private asylums first in Crowborough and then in London.

Fortunately Symons's friends rallied round, the Monds, Agnes Tobin of San Francisco, Laurence Alma-Tadema, and Edmund Gosse being of their number, and thus funds were provided for treatment. Finally he was released and settled in Wittersham. His wife, who understandably was tired of a restricted existence, managed to go on the stage, though with little success, but she gave up her career in 1928 and, after a long illness, died in 1936. Symons would occasionally come to London where he would sit like a ghost of the 1890s, in the



en hommage à
Madame & Monsieur
Symons
Rodin

2. Auguste Rodin, *Study of a Woman*. Inscribed: «Presented to Mr and Mrs Arthur Symons by the artist». London, British Museum



3. Lydia, a ballet dancer at the Empire Theatre

4. Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert*. Albi, Musée Toulouse-Lautrec



brasserie of the Café Royal. John Betjeman evokes his presence there in an amusing poem:

I saw him in the Café Royal,
Very old and very grand.
Modernistic shone the lamplight
There in London's fairyland
Devill'd chicken, devill'd whitebait,
Devil if I understand
Where is Oscar? Where is Bosie?
Have I seen that man before?
And the old one in the corner,
Is it really Wratislaw:
Scent of Tutti-Fruitti-Sen-Sen
And cheroots upon the floor.

During the last melancholy years before his death in 1945, Symons found consolation in his friendship with Dora Gordine, whose sculpture aroused his admiration and, according to Roger Lhombreaud's book on him (1963), she appreciated his company; Augustus John's portrait of him, as well as photographs, bring out his hypersensitive nature. Although it never does to read too much into a work of literature, the compelling and partly autobiographical *Spiritual Adventures* (1905) seems to herald his breakdown of 1908. Understandably, too, he was deeply sympathetic to writers whose own lives were tortured, Baudelaire and Gérard de Nerval among them.

Despite his problems, Symons continued to write – essays on Conrad and Hardy, both of whom he deeply admired – and he even visited France to study the prints by Toulouse-Lautrec in the Bibliothèque Nationale: understandably he never returned to Italy. Although some of his extensive production was issued in a collected edition in the 1920s, this project petered out; his work had become unfashionable; however, a revival of interest in it has recently taken place.

Symons is well worth reading on account of his wide range – French and English literature, art, theatre, music, and travel; in a sense his activity provides a sort of parallel to the concept of a *Gesamtkunstwerk*, characteristic of Art Nouveau, a dominant style in his youth. At the top of his form, he was an acute essayist, though he preferred appreciation to analysis; he could be pithy and just, as, when in writing about Coleridge's *Biographia Literaria* he said that, although one of the most annoying books in any language, «it is the greatest book of criticism in English». He continues: «As a poet, he knows; as a philosopher, he understands: and thus as a critic, he can explain almost the origin of creation».

That Symons was also shrewd transpires from his telling remarks about Balzac: in a compelling essay he maintains:¹³

Few young people care for him for there is nothing in him that appeals to the senses except through the intellect. Not many women care for him supremely, for it is part of his method to express sentiments through facts, and not facts through sentiments. But it is natural that he should be the favourite reading of men of the world, or those men of the world, who have the distinction of their kind; for he supplies the key of the enigma which they are studying.

He could discuss at length subjects that took his fancy – Blake, Donne or the ideas of Wagner, for example – and, although happiest when striking a laudatory note, he could prove sceptical as is attested to by his pages about Richard Strauss. He was a deeply serious critic; indeed Anthony Powell once reasonably reproached him (in a book review in the *Daily Telegraph* of 1963) for a lack of humour: a good point especially when he became too carried away by the symbolical or mystical content of a work of art or a text. Yet he was rarely obscure; clarity is vital for his brand of cultural journalism.

His appreciations of Degas and Whistler, to take two artists who especially captivated him, suggest that they are written almost instantaneously: they are as easy to read as they are rich in observation. Once again, impressions and sensations are attractively blended. His essay on Whistler¹⁴ is admirably constructed with such happy touches as an account of the painter's conversational powers; he had, Symons observes, «a whole hearted delight in exuberant extravagance which made his talk wildly heroic». He summed up this artist's real secret thus:

that he does not try to catch the accident when an aspect becomes effective, but the instant when it becomes characteristically beautiful.

One of Symons's longest pieces on art was devoted to Toulouse-Lautrec which appeared in *From Toulouse-Lautrec to Rodin* in 1929. Even if not so crisply written as his earlier essays, it contains interesting memories, not least of Jane Avril (*La Mélinite*) and of Yvette Guilbert, ever a good friend to Symons (fig. 4).¹⁵ Lautrec's art had the power of exciting Symons, or perhaps over-exciting is a more accurate word, and his belief that this artist had the devil in him is exaggerated. Even if some of Symons's writing in this essay is incoherent he succeeds in conveying the qualities of Lautrec's art:

Part of the technique of Lautrec consists, not only in his original way of seeing, but in his seeing things, not in subdivisions, nor in shades, but in masses, each single; so that when he sabres some form of infamous flesh with peroxide of hydrogen colour – when he paints green where there is no green; when he uses an aniline dye, that poisons nature; when he casts green shadows on faces and gets some particular tinge of green into his flesh colours, and more curious tinges of green mixed with the red or rouge on women's painted faces – it seems as if this morbid painter were anticipating the colour schemes of the grave.

Comparisons are also made between Lautrec and Baudelaire and Goya.

As this book shows, Symons would return to artists he had written about earlier and draw upon material he had already published – the essay on Rodin in this book is a case in point. He first discussed this artist in a French magazine *La Plume* in 1900 and then provided a considered assessment of him in an essay of 1902 (reprinted in *Studies in Seven Arts*, 1906), in which he rightly points out that:

All Rodin's work is founded on a conception of force: first, the force of the earth, then the two conflicting forces, man and woman; with, always, behind and beyond, the secret unseizable, inexplicable force of that mystery which surrounds the vital energy of the earth itself, as it surrounds us in our existence on earth.

However, the essay published in 1929, which is substantially the same as that of 1902, contains an account of his first meeting with the sculptor in May 1892 and of a conversation they had at Meudon in 1903. On this occasion Rodin talked to Symons about Gustave Moreau, who in his view unfortunately paid more attention to the details than to the figures, to Mallarmé's «foreshortening» in his writing and to the defects of modern dress when compared to that worn in the eighteenth-century. Symons also recounts that on their first encounter Rodin told him that «his secret consisted in exaggeration: that in this way he gets his effects without any of the hardness of other sculptors». Symons last saw him in 1907; years later in *Notes on Auguste Rodin* (*Apollo*, xiv, 1931) he provided several important details about his conversations with the sculptor; referring to his own impressions of *The Gates of Hell*, he recorded that whenever he saw the sculptor, he always had copies of Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* and Fiorentino's French translation of Dante's *Inferno* on the table beside him. Rodin seem to have taken a liking to

him, giving him four drawings, one of which, dedicated to Symons and his wife, is in the British Museum (fig. 2).

The range of Symons's friends and acquaintances was considerable. In 1896 he had met Félicien Rops who gave him an etching when he was in Brussels with the poet Ernest Dowson. He also dined with Claude Monet in London in 1900, writing to his wife¹⁶ that he was «one of the most original landscape painters of our time, who originated quite a new way of painting, almost of seeing», thus providing further evidence that French art was more appreciated in England than is often claimed.

That Symons could be acute is shown in the same letter which recounts his sitting next to Sargent at a dinner given by Mrs. Carl Meyer. Sargent, he wrote, received him

in a very hostile way (which amused me, because I knew I would melt away the ice!) and before dinner was over he was neglecting Mrs. Stuart Wortley in his eagerness to explain his ideas to me, and he has asked me to come and see his pictures on show on Sunday. The man is muscular, self assertive, sincere with just a touch of worldliness and another touch of affection, strong, able to do everything that he conceives, but not with a subtle or beautiful mind: the incomparable craftsman.

Although Symons was essentially a man of the 1890s, he became a friend of the young James Joyce whom he met in Paris – music formed a bond between them – and helped him over the publication of *Chamber Music* and *Dubliners*. Generous, talented, ill treated by Fate, Symons will be remembered as a refined connoisseur of English literature, as a pillar of the artistic and literary Entente Cordiale of the 1890s, as an enthusiast for great acting and music, and as a perceptive explorer of French Symbolism and the Decadent movement. This devotee of «the universal science of Beauty» never compromised his standards in his search for new and rare sensations.

1 First published in *Savoy*, 1896, and reprinted in *Figures of Several Centuries*, 1916, pp. 336-350.

2 Quoted by Roger Lhombreaud, *Arthur Symons*, 1963, p. 71. For an account of Verlaine and Symons, see the latter's *Colour Studies in Paris*, 1918.

3 For his essay on Ibsen, see *Figures of Several Centuries*, 1916, pp. 223-267.

4 Conveniently reprinted in *From Toulouse-Lautrec to Rodin*, 1929, pp. 169-174.

5 Quoted by Lhombreaud, *op. cit.*, p. 92. The poems are «Décor de Théâtre», in *London Nights*, 1895.

6 Karl Beckman, *Arthur Symons. A Life*, 1987, p. 100.

7 *Ibid.*, p. 134.

8 *Figures of Several Centuries*, 1916, pp. 41-79.

9 *Eleonora Duse*, 1926, p. 157.

10 Lhombreaud, *op. cit.*, p. 230.

11 *Ibid.*, p. 242.

12 *Dramatis Personae*, 1925, pp. 94-95.

13 *Studies in Prose and Verse*, 1904, p. 22.

14 *Studies in Seven Arts*, 1906, pp. 121-150.

15 Essays on La Mélinite and Yvette Guilbert appear in *Colour Studies in Paris*, 1918.

16 *Arthur Symons. Selected Letters*, eds. Karl Beckson and John M. Munro, 1989, pp. 151-152.

A Giuliano Briganti

CONOSCO Giuliano Briganti da circa trent'anni, da quando mi suggerì alcuni quadri di Giaquinto per il repertorio della mia tesi con Roberto Longhi, e amichevolmente – poiché si istituì subito un'amicizia – mi suggerì di migliorare il mio make-up, poco alla moda. Da allora le telefonate e gli incontri furono animati sempre da domande, da informazioni non solo di storia dell'arte. Alcune di Giuliano me le rammento: «Hai letto *Le storie gotiche* della Blixen?» o «Ho ascoltato *Die Winterreise* e mi sono ricordato di quando ne parlavi». E da parte mia con enfasi esclamative: «Ho letto *Armance*, che bello!» o «Il tuo articolo su Arcimboldi: magnifico!»

Di Giuliano Briganti ammiravo qualcosa intorno a cui si incardina per me la sua personalità: l'inquietudine e l'attrazione per l'inquietante, gli entusiasmi che abbiamo in comune per una scoperta, un libro, una mostra ben fatta, un'esperienza nuova. Passioni che scorrono anche in lui con labilità e non ambiscono a costruire.

D'altra parte ero studente quando lessi il suo primo libro sulla «Maniera italiana», un tesoro di informazioni limpide, e un intrico di avvenimenti avvertiti con tanta ricchezza di notazioni storiche e di sensibilità che penetra dentro.

Quando egli si occupava del Barocco, di Pietro da Cortona, io avevo preso invece il mio dirizzone ideologico per l'arte astratta e la cultura del moderno, collegate all'eredità di una visione politica progressiva. Mi sovviene che Giuliano mi obbligò a una piccola resa dei conti davanti a una riproduzione di Hartung dicendomi: «Ora spiegami che cosa significano queste strisce nere così ben tracciate in rapporto a questo spazio senza profondità». E io, ricorrendo a tutte le mie competenze e alle mie convinzioni, infilavo frasi apparentemente logiche, o almeno con una logica storica ineccepibile. Non mi limitavo alla lettura del quadro – non sarebbe stata possibile senza qualche premessa –, partivo dal 1910, e giù dalle avanguardie russe all'informale. L'informale salvava in *extremis* una mia volontà di identificazione di natura esistenziale e ci conduceva a un punto d'incontro che schivasse l'eccesso della mia assertività.

Poiché così era: io come un soldatino battagliavo, sempre partigiana di una verità, e Giuliano tollerava con ironia benevola quel «voler essere», benché la sua natura, la sua esperienza lo portassero verso uno scetticismo pronto a cedere saggiamente le armi, senza «discutere fino in fondo». Non fu solo questione di età, sebbene allora gli anni che ci separavano facessero di lui ai miei occhi un maestro e un adulto lontano dai miei problemi. Oggi la distanza d'età è così raccorciata, e le questioni discusse così superate!

Ma ciò mi fornisce l'occasione di ricordare che in Giuliano Briganti affascinava e affascina proprio questo «non crederci», o meglio «crederci per un attimo» fino all'investimento di un suo ruolo morale, intellettuale, creativo, e subito dopo chiedersi se quei ruoli esistano, se gli si attaglino. Ma senza problematico, come un lampo nel flusso delle sensazioni: un momento legge una sua bellissima pagina su Fuseli, il momento dopo, quando ha destato ammirazione, sembra sottrarsi alla «recita» che ne sarebbe la conseguenza. La classe della sua cultura gli ha permesso di essere uno studioso, un insegnante, uno scrittore, senza definirvi la sua identità, mantenendo viva l'inquietudine che lo connota come una persona in allarme, «un uomo senza qualità» si direbbe per citare l'epica di una tipologia genialmente descritta da Musil a specchiare la sua stessa inafferrabilità in qualsiasi ruolo.

Non è casuale che gli interessi di Briganti siano andati sempre verso l'eterodosso, dai manieristi «desperados», a quei «pittori della realtà» di varie generazioni caravaggesche la cui irruzione drammatica nel mondo dell'arte fu captata da Longhi con connotazioni di estremismo non certo banalmente biografico, ai «pittori dell'Immaginario»: i Blake, i Fuseli, gli ossianici, e poi i solitari fino a Moreau, a Redon, a de Chirico. Artisti che vissero il rovello dell'intimore ed esprimono, rispetto a una concezione tradizionalmente formalista della storia dell'arte, un'anomalia. Apparsi come increspature imprevedibili di un mare creduto tranquillo, finiscono con il trascinare bussola sestante e portolano in un tifone, e mai più quel mare sarà navigabile con quegli strumenti.

Giuliano Briganti ha colto di questi artisti così

numerosi nel XIX secolo il mistero, l'eros, il sogno, la violenza sadomasochista, l'ingenuità, soprattutto l'impossibilità a causa loro di riannaglierle le maglie di un tessuto storico tradizionale. E con ciò è stato uno dei primi a evidenziare il problema di una storiografia moderna che non si agganci solo ai valori di qualità, ma accetti tra le rivoluzioni quella rivoluzione psicologica avvenuta già negli ultimi decenni del XVIII secolo con l'emersione nel pensiero occidentale di ciò che la poesia aveva certamente mille volte vissuto: l'inconscio.

Occorre far sapere ai più giovani che le vie per giungere a un rinnovamento sono molte, spesso si procede a tentoni e che in ogni caso il terremoto della storiografia formalista non ne infirma una delle istanze fondamentali: proprio il giudizio di qualità. E quanto alla qualità Giuliano Briganti sceglie sempre, non ha mai accettato l'idea dell'arte come reperto di qualche cosa d'altro, tenendo bilanciato in modo vitalissimo – cioè quotidiano – l'ago del rapporto tra i contenuti che vivono gli artisti nei simboli sociali e individuali e l'approdo a un risultato, elaborazione complessa a vari livelli, che parlerà dunque di sé senza perdersi, anzi potenziandosi.

Dedico a Giuliano Briganti questo appunto «Nietzsche e de Chirico» poiché non solo conosco i suoi articoli e saggi che sempre illuminano un'anomalia psicologica, un mistero ineffabile del grande pittore italiano, ma conosco anche la sua curiosità inesausta per i paradossi e le beffe del pensiero e dei comportamenti di de Chirico, la simpatia che egli ha avuto per il «riso profondo» di questo pittore filosofico.

Nietzsche e de Chirico

GIORGIO DE CHIRICO dai manoscritti Paulhan del 1911-1915 fino a *Memorie della mia vita* del 1962 testimonia in modo esplicito un continuo omaggio a Nietzsche, cogliendone immagini e atmosfere e descrivendo sensazioni provate alla lettura delle opere del filosofo tedesco.

Su questo versante del problema non c'è molto da aggiungere.

Mi chiedo invece, facendo uno spoglio degli scritti di Nietzsche, fino a che punto la sua influenza tocchi qualcosa di essenziale nell'arte del pittore italiano, arte che finisce spesso col sembrare una

specie di metafora del pensiero del filosofo. E ciò al di là delle assonanze iconiche e simboliche così frequenti, rilevabili a un lettore dell'uno che sia anche conoscitore dell'altro.

Sappiamo che il pittore aveva letto le opere di Nietzsche da *Ecce Homo* a *Così parlò Zarathustra*, probabilmente anche le lettere pubblicate nel 1908, nonché i testi che circolavano a Monaco e a Firenze tra il 1906 e il 1910.

Cito subito una pagina da *Così parlò Zarathustra*; nel capitolo *Prima che il sole ascenda* leggiamo:

Per caso – questa è la più antica nobiltà del mondo che io ho restituito a tutte le cose, le ho redente dall'asservimento dello scopo. Questa libertà e serenità celeste l'ho posta come azzurra campana su tutte le cose, quando insegnai che sopra di loro e per mezzo di loro non vi è una volontà eterna che voglia. Nel posto di quella volontà io misi quella tracotanza e questa follia quando insegnai: in ogni cosa soltanto questo è impossibile: razionalità. Un po' di ragione certo, un germe di saggezza passò fra stella e stella, questo frammento si trova mescolato a tutte le cose. Un po' di saggezza è possibile certo, ma in tutte le cose io ho trovato questa certezza beata: che esse sui piedi del caso preferiscono danzare.¹

Questa non solo è una chiave per il pensiero di de Chirico e per il senso della sua arte ma direi che lo è per il pensiero sul linguaggio in ogni zona dell'arte contemporanea, dalla tradizione post-malarmeana a Breton, al surrealismo. Sebbene il primo a usare con la pregnanza dell'enigma l'incongruo come *redenzione dell'immagine dallo scopo* sia stato proprio l'artista italiano.

Non sono noti episodi così consapevolmente simbolici della casualità e dell'enfasi sulla *vis tragica* di de Chirico prima dell'*Enigma dell'oracolo* del 1910, e delle *Piazze metafisiche* del 1910-1915, in cui scorgiamo rapporti totalmente arbitrari tra oggetti, nature morte, treni in corsa, vele, portici, calchi di statue classiche, orologi, figure abnormi e grottesche di pensatori ammantati, e in seguito di manichini.

E nel mistero ostentato degli accostamenti ancor più impressionante appare l'incongruità dello spazio nel quale essi sono disegnati e dipinti. Uno spazio palesemente contraddittorio, allusivo a una scenografia smontabile, priva di consistenza plastica. Inconsistenza accentuata, per contrasto o per analogia, da fughe prospettiche e precisioni architettoniche in dipinti dove l'azzurro di Nietzsche campeggia nei cicli sempre uguali.

Nietzsche parla spesso dell'*uomo prospettico*, alludendo a visioni organizzate, sistemi di pensiero che egli si propone di rivoluzionare, di smentire, di criticare dal profondo. Leggiamo in *Ecce Homo* una frase significativa sul mutamento dei punti di vista nel guardare i valori della salute dal versante

della malattia e viceversa dalla ricchezza e dalla pienezza guardare la decadenza.

Di questo *esercizio dello spostamento* dei punti di vista egli si dichiara maestro e conclude:

Ora esso è in mano mia. Mi sono fatta la mano a *spostare le prospettive*, ragione prima per cui forse a me solo è possibile una trasvalutazione dei valori.²

È facile avvertire il libero gioco della contraddizione prospettica nei quadri metafisici di de Chirico come una metafora dell'abbandono della visione coerente del rinascimento. Le quantità di punti di vista nei suoi quadri ottengono l'effetto disorientante di far smarrire il senso del luogo. I rapporti topologici volutamente errati creano la sensazione allarmante di un palcoscenico sul vuoto, il grande vuoto del cielo senza dei. La qualità dell'immaginazione evocativa diventa perciò tanto più magnetica.

Evocativa ma non narrativa, né significativa perché mossa sempre da un robotrovato onirico che mescola il quanto di pelle al gesso dell'Apollone del Belvedere, al pallone, al treno, per elencare gli oggetti di *Canto d'amore*, quadro che commosse Magritte e lo decise a dedicarsi alla pittura.

Nel *Crepuscolo degli idoli* ricordiamo una pagina di Nietzsche che de Chirico certamente conosceva sull'istinto che difende l'uomo dall'ignoto:

Con l'ignoto è dato il pericolo, l'inquietudine, la preoccupazione – l'istinto prima mira a sopprimere questi penosi stati d'animo – [...] Una spiegazione qualsiasi – dice il filosofo – è meglio di nessuna spiegazione, poiché in fondo si tratta solo di una volontà di liberarsi di rappresentazioni opprimenti [...] *L'istinto delle cause* è dunque condizionato e stimolato dal sentimento della paura. Il perché non deve dare la causa per sé stessa quanto piuttosto una determinata specie di causa, acquisite, liberatrice, rappresentante.³

L'indicazione di questa psicologia della causalità come nemica della conoscenza è acquisita dalla pittura metafisica di de Chirico che propone se stessa costantemente come enigma. In un *Autoritratto* del 1910 del Museum of Modern Art di New York si legge l'iscrizione: «Et quid amabo nisi quod aenigma est?» L'enigma come ultima possibilità di significato, enigma senza soluzione che non sia nell'incanto dell'illusoria bellezza e poeticità del dipinto.

Per afferrare in pieno il senso dell'operazione dechirichiana ci viene in aiuto il *Tentativo di autocritica* che fa da prefazione alla riedizione della *Nascita della tragedia*, prefazione dove Nietzsche definisce se stesso «almanaccatore» e «amante di enigmi». Egli scrive:

Il mondo è in ogni momento la raggiunta liberazione di Dio, come la visione eternamente cangiante, eternamente nuova del-

l'essere più sofferente, più contrastato, più ricco di contraddizioni, che sa liberarsi solo nell'*illusione*: si chiami pure arbitraria, oziosa, fantastica, tutta questa *metafisica da artisti* – l'essenziale in essa è che rivela già uno spirito che un giorno, sfidando ogni pericolo, prenderà posizione contro l'interpretazione e il significato morale dell'esistenza.⁴

Del resto che l'illusione metafisica, individuata dalla scienza come istinto, debba convertirsi in arte è il tema stesso della *Nascita della tragedia*.⁵

L'arte è dunque illusione di significato e come tale ha un aspetto bifronte nei confronti di se stessa: è arbitraria, inventata, ma ha un terribile peso sulla sensibilità di colui che pensa, di colui che fa arte, e di colui che la guarda.

Come sia forte il bisogno metafisico [...] lo si può rilevare dal fatto che nello spirito libero, ancor dopo che egli si sia sbarazzato di ogni metafisica (siamo in *Umano troppo umano*),⁶ egli prova una trafittura al cuore e sospira qualcuno che gli riporti l'amata perduta, la si chiami religione o metafisica. In questi momenti il suo carattere intellettuale viene messo alla prova.

Cioè nell'ateismo di Nietzsche come in quello di de Chirico l'arte non è una spinta esaltante all'estetismo ma una consapevolezza dotata di malinconia che rende il pensatore lento e pesante: così s'intitola il frammento *L'arte fa il cuore pesante al pensatore*.

Non starò a elencare in quanti quadri di de Chirico ricorrano titoli come *Melanconia* (1912), *Nostalgia dell'infinito* (1912), *Malinconia di una bella giornata* (1913), *Mistero e malinconia di una strada* (1914), ma ricordo da *Il canto della melanconia* di Zarathustra:

Il giorno va morendo, per tutte le cose adesso si fa sera, anche per le migliori; ascoltate e guardate, uomini superiori, che demone sia questo spirito della melanconia vespertina.⁷

La filosofia collegata come *mood*, come stato d'animo all'atmosfera dell'ora e delle stagioni, colpisce sia in Nietzsche sia in de Chirico. Sembrirebbe che le ore e le stagioni (in prevalenza il pomeriggio e l'autunno, ma anche il meriggio e il mattino) in quanto scansioni fisicamente percepibili ed emozionanti dello scorrere del tempo siano il contenuto stesso del pensiero come sentimento del corpo che muore.

De Chirico dipinge spesso nei suoi edifici portici, stazioni, piazze, orologi con ore diverse, e tende a suggerire l'ora anche con l'estensione più o meno vasta delle ombre. Nietzsche in *Ecce Homo*, dopo aver detto con espressione *indimenticata* da de Chirico che egli fu *sorpreso* da Zarathustra («Zarathustra mi assalì»),⁸ parla dell'ideale di colui che con ingenuità gioca con ciò che fu detto sacro, buono, intangibile, divino «di cui sembra un'invo-

lontana parodia» (parola questa che si adatta perfettamente all'aspetto grottesco e insieme misterioso della pittura dechirichiana). Con quell'ideale è posto per la prima volta un vero punto interrogativo. Nietzsche cita se stesso da *La gaia scienza*: «il destino dell'anima ha la sua svolta, la lancetta si muove, la tragedia comincia».⁹

Un altro maestro di de Chirico, cui si riferisce così ripetutamente la sua iconografia, Otto Weinger, allievo ideale di Nietzsche, suicida a ventitré anni, scriveva in *Ultimi pensieri intorno alle cose supreme* del 1903:

Per il masochista fanciullo le cose più misteriose sono gli orologi, i calendari, perché il tempo è sempre per lui il problema capitale.¹⁰

L'orologio, l'ora, la stagione, le ombre, i cieli: a un'immagine di filosofare peripatetico, così cara a de Chirico nei personaggi ammantati, viandanti con le loro ombre, conversatori di cose supreme nelle piazze a tutti note, ci richiama un'altra definizione visionaria di *Umano troppo umano*. Nietzsche, dopo aver parlato del viandante che riceve silenziosamente i doni dei suoi simili viandanti e filosofi, scrive:

nati dai misteri del mattino essi meditano come mai il giorno tra il decimo e il dodicesimo rintocco possa avere un volto così puro, così luminoso, così trasfiguratamente sereno: essi cercano la filosofia del mattino.¹¹

E in uno straordinario frammento intitolato *Nel meriggio* Nietzsche prevede come non mai l'ora metafisica esaltata dalla pittura di de Chirico degli anni 1911-1914:

In una nascosta radura di bosco [il filosofo] vede dormire il gran Pan; tutte le cose della natura si sono addormentate assieme a lui, con un'espressione di eternità nel volto - così a lui pare -; egli non vuole niente, non si preoccupa di niente, il suo cuore è fermo, solo il suo occhio vive - è una morte a occhi aperti.¹²

L'occhio dechirichiano di quegli anni è proprio l'occhio fermo del meriggio che ha, per così dire, nascosto Pan e il dionisiaco dietro la finitezza geometrica degli oggetti, delle architetture e degli spazi.

E a questo punto è il momento di accennare a un nodo significativo: il rapporto Böcklin-Nietzsche-de Chirico, sia pure molto rapidamente. In un mio studio su Böcklin ho ricordato le assonanze tra il Nietzsche della *Nascita della tragedia* e la scoperta di una visione ferina del mondo greco in Böcklin, dove centauri, fauni, satiri e tutto il corteo di Pan riemergono nei quadri con la fisicità del *trompe-l'oeil* barocco. Ferinità dionisiaca nascosta alla vi-

sione idealistica di Winckelmann che aveva sognato una Grecia armonica e bianca. Nel 1881 non è un caso che Nietzsche, dicendo che tutti i grandi tedeschi del suo tempo sono svizzeri, scriva: «Ha la Germania un pittore che cerchi strade nuove come lo svizzero Böcklin?»¹³ Il romanticismo di Böcklin, per usare un termine approssimativo, influenzò de Chirico fino al 1909, ma quella maniera romantica scompare con *L'enigma dell'oracolo* del 1910. Dove tuttavia il personaggio ammantato visto di spalle notoriamente è un prelievo dell'Odisseo dal quadro di Böcklin: *Odisseo e Calipso* del 1882. Una specie di omaggio all'altro suo maestro ideale e insieme l'incameramento, nel suo linguaggio per immagini, di un elemento ritornante identico, quale simbolo non espresso del filosofo metafisico nostalgico di una terra originaria.

Ricordo di passaggio che era stato Jacob Burckhardt a esortare e ad accompagnare Böcklin a Roma nei luoghi di quei paesaggi classici poussiniani, la cui visionarietà viene citata e amata da de Chirico come paesaggio preumano quasi geologico.

L'esame della consonanza di una filosofia delle stagioni e delle ore in de Chirico e in Nietzsche offre comunque un materiale sterminato. Dai manoscritti Paulhan, ripubblicati recentemente nel *Pensiero meccanico*, citerò la pagina in cui de Chirico racconta di aver avuto la rivelazione della pittura del futuro:

In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panchina nel mezzo di Piazza Santa Croce a Firenze. Non era la prima volta che vedevo questa piazza. Ma ero uscito appena da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbida. La natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava in convalescenza.¹⁴

Nasce così il quadro *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e non può non ricordarci altri testi dello stesso de Chirico in cui egli sintetizza addirittura la filosofia di Nietzsche come

una strana e profonda poesia che si basa sulla *Stimmung* del pomeriggio d'autunno, quando il cielo è chiaro e le ombre sono più lunghe che d'estate, poiché il sole comincia a essere più basso.¹⁵

E Nietzsche in *Zarathustra, Le isole beate*: «Tutto intorno è autunno, è cielo puro, è pomeriggio. Guardate la pienezza intorno a noi!»¹⁶ O ancora nella lettera da Torino a Overbeck:

Ovunque luce purissima d'ottobre [...] Oggi io sono l'uomo al mondo più colmo di gratitudine - pieno di sentimenti autunnali in tutti i significati migliori di questa parola: questo è il tempo della mia grande messe.¹⁷

Siamo nel 1888 nell'immediato preludio della

completa perdita della ragione di Nietzsche.

L'autunno, come del resto il meriggio-pomeriggio e la sera, con la involontarietà dell'immagine e del simbolo di cui parla Nietzsche in *Ecce Homo*

- La involontarietà dell'immagine, del simbolo è il fatto più strano, non si ha più alcun concetto; ciò che è immagine o simbolo, tutto si offre come l'espressione più vicina, più giusta, più semplice -

sono anche allusioni a quei motivi della «fine della civiltà» che conosciamo in de Chirico. Egli scrive nel '18:

Il nuovo pittore metafisico sa troppe cose. Sul suo cranio, nel suo cuore, simili a dischi sensibili di cera molle, troppe cose hanno segnato impronte e richiami e ricordi e vaticinii; troppe scritture hanno sciolto il nastro, troppe divinità sono morte e rinate e morte ancora della morte senza risurrezione. [...] Egli non riceve più impressioni, ma scopre continuamente [...] nuove spettralità.¹⁸

Ci accorgiamo che questa pagina da *Noi metafisici* echeggia palesamente, pur rovesciandone la configurazione, un pensiero di Nietzsche della *Nascita della tragedia* e ne è complementare:

E ora l'uomo senza miti sta, eternamente affamato in mezzo a tutti i passati, e scavando e frugando cerca radici, a costo di scavare per questo nelle antichità più remote. A che cosa accenna l'enorme bisogno storico della cultura moderna insoddisfatta, l'affastellarsi di innumerevoli altre culture, la divorante volontà di conoscere, se non alla perdita del mito, alla perdita della patria mitica, del mitico grembo materno?¹⁹

Nietzsche pur considerandosi il primo filosofo tragico, ma antipodo del filosofo pessimista (ricordiamo l'*Autoritratto* di de Chirico con l'iscrizione: «Nulla sine tragoedia gloria»), esorta in molte occasioni al riso:

Dovreste prima imparare l'arte della consolazione dell'al di qua, dovreste imparare a ridere, miei giovani amici, sempre che voi vogliate assolutamente rimanere pessimisti.²⁰

Ma già nei *Frammenti* del '78 leggiamo:

Con la caricatura comincia l'arte. Ciò che arreca diletto è il fatto che qualcosa abbia significato. Se poi ciò che è significativo viene preso in giro, suscita il riso, il diletto è ancora maggiore. Ridere di una cosa è il primo segno di una vita psichica superiore (come nell'arte figurativa).²¹

Se dopo tante analogie vogliamo cogliere una profonda, radicale differenza tra de Chirico e Nietzsche dobbiamo coglierla proprio nell'esortazione che Nietzsche, dilaniato dal *pathos* della sua

tensione verso l'immediatezza, non è riuscito a realizzare, rispondendo alla quale esortazione è partito invece Giorgio de Chirico: ridere della profondità. Perciò l'accostamento accanto alla magniloquenza perduta dell'antico di ciò che è quotidiano e banale costituisce una sorgente dell'arte di de Chirico. Anche se, ancora una volta, de Chirico sembra eseguire un comandamento di Zarathustra: «Ciò che è più vicino, che è quotidiano, parla qui di cose inaudite».²²

L'arte di de Chirico punta su questa facoltà di sorprendere interrompendo il patetico e il grandioso con la brusca svolta nel banale. Ciò è evidente non solo nei quadri ma spesso anche negli scritti e nel romanzo *Ebdomero* con un'arte che possiamo definire crudele. L'arte descritta da Nietzsche in *Aurora*: «l'arte di fermare le cose che guizzano via leggere [...] i momenti che io chiamo lucertole di vine».

Per questa crudeltà nutrita di autismo narcisistico che rende impermeabile alla critica una produzione artistica di più di mezzo secolo, costellata di ogni arbitraria manipolazione, il giovane de Chirico mutua l'affermazione di Zarathustra:

Misurabile per colui che ha tempo, soppesabile da un buon pesatore, sorvolabile da ali robuste, indovinabile per divini solutori di enigmi: così il mio sogno trovò il mondo.²³

Da ciò la rappresentazione dei metafisici: si veda, ad esempio, *Il grande metafisico* del 1916, fatto di squadre, compassi, telai, cifrari che sostengono l'immortalità di cartapesta della statua.

Dopo quella data la risata di de Chirico sembra divenire sempre più spesso ghignante, intinta di sordo e perfino sordido sadismo,²⁴ nel rispondere alla domanda «perché», «a che scopo», che Nietzsche in *Ecce Homo* circondava invece di *pathos* umano dicendo:

Il mio compito è di preparare l'umanità a un momento di suprema riflessione su se stessa, un grande meriggio, quando uscirà dal dominio del caso e dei sacerdoti e porrà per la prima volta nella sua totalità la domanda «perché», «a che scopo».²⁵

E le statue di Arianna nei quadri del de Chirico metafisico stanno a testimoniare un significato chiave della realtà dell'anima:

La risposta a un ditirambo come questo, dell'isolamento solare nella luce, sarebbe Arianna... Chi, all'infuori di me, sa che cos'è Arianna?²⁶

1 Vol. VI, t. 1, p. 201 ed. Adelphi. Tutte le citazioni da Nietzsche sono tratte da questa edizione e pertanto verranno date solo le indicazioni dei volumi, tomi e pagine. Il corsivo è mio.

2 Vol. VI, t. III, p. 273.

3 *Ibid.*, p. 89.

4 Vol. III, t. 1, p. 9. Il corsivo è mio.

- 5 *Ibid.*, p. 105.
 6 Vol. iv, t. II, p. 124.
 7 Vol. vi, t. I, p. 261.
 8 *Ibid.*, p. 34.
 9 Vol. vi, t. III, p. 348.
 10 O. Weininger, ed. cons. Paganitas, 1980, p. 79. Per i rapporti complessi tra l'interpretazione simbolica delle forme geometriche proposta da Weininger e la pittura di de Chirico cfr. Wieland Schmied, *L'art métaphisique de Giorgio De Chirico e la philosophie allemande*, in *De Chirico*, catalogo, Monaco-Parigi 1982-1983.
 11 Vol. iv, t. II, p. 305.
 12 Vol. iv, t. III, p. 256.
 13 Vol. v, t. II, p. 355.
 14 G. de Chirico, *Il pensiero meccanico*, a cura di Maurizio Fagiolo, Torino 1985, p. 32. Cito la pagina in traduzione italiana.

- 15 Idem, *Memorie della mia vita*, 1962, p. 59.
 16 Vol. vi, t. I, p. 100.
 17 Vol. vi, t. III, p. 437.
 18 G. de Chirico, *Il pensiero meccanico*, cit., p. 67.
 19 Vol. III, t. I, p. 152.
 20 *Ibid.*, p. 14.
 21 Vol. iv, t. III, p. 307.
 22 Vol. vi, t. III, p. 353.
 23 Vol. vi, t. I, p. 288.
 24 Di una patologia che mette in luce elementi di dissidio quasi schizofrenico nella psicologia di de Chirico scrive in un acutissimo saggio Giuliano Briganti, *De Chirico e l'altro se stesso*, analizzando il nodale problema delle autorepliche in *Giorgio de Chirico*, catalogo Galleria d'Arte Moderna, Roma 1981-1982.
 25 Vol. vi, t. III, p. 340.
 26 *Ibid.*, p. 353.

Ester Cocci

Gertrude Stein e «Marry Nettie»

L'APPARTAMENTO di rue de Fleurus 27 con quei bizzarri abitanti americani vestiti da francescani – gli Stein, Leo e Gertrude – era considerato, già alla fine del primo decennio del secolo, un tempio della modernità, soprattutto per quei dipinti che, un po' alla volta, avevano finito per coprire le sue pareti. Nel giro di pochissimi anni, seguendo l'esempio dell'altro fratello – Michael, grande ammiratore di Matisse –, i due giovani Stein avevano creato una collezione che vantava, oltre al gran numero dei bei Cézanne acquistati da Vollard, dei Gauguin, dei Renoir e naturalmente dei Matisse e nomi come Toulouse-Lautrec, Maurice Denis e anche Picasso, della cui pittura Gertrude era divenuta vera paladina. Era stata questa nuova complicità, insieme all'improvviso arrivo a rue de Fleurus di Alice B. Toklas – che avrebbe diviso la vita insieme a Gertrude fino alla sua morte –, il motivo principale dell'incrinarsi dei rapporti tra i due fratelli. Se la venuta di Alice era stata vista da Leo come un evento liberatorio, in quanto aveva accelerato e facilitato la sua emancipazione da «circa l'unica cosa che seriamente costituiva un impedimento» alla sua indipendenza – come avrebbe affermato in una lettera, riferendosi alla sorella¹ –, egli, invece, mal tollerava nella sua casa la presenza sempre più numerosa di opere cubiste e no di Picasso.

Goethe diceva di Byron che sembrava un bambino quando pensava, ma allora Pablo [criticava Leo]² è un bimbo in fasce. Sia lui che Gertrude usano l'intelletto, che non hanno, per fare quello per cui sarebbe necessario un raffinatissimo senso critico che nessuno dei due possiede e, a mio avviso, stanno producendo la più imponente roba che si possa immaginare.

Il suo disprezzo per le nuove tendenze artistiche lo avrebbe in breve portato ad allontanarsi dal mondo parigino che fino ad allora aveva frequentato e a rifugiarsi a Settignano, in una villa della campagna toscana.

Che cosa rimproverava a Picasso e di riflesso alla sorella Gertrude, la quale, per l'ammirazione che portava all'artista spagnolo, aveva accettato un suo ritratto che molti amici criticavano perché non lo trovavano somigliante al modello reale? Leo rimproverava a Picasso di aver rinnegato il suo talento, la sua estrema sensibilità, il suo intuito

«animale» e di aver tradito la sua pittura cercando, attraverso la ragione, una nuova maniera di sviluppare la sua arte. A Gertrude, invece, attribuiva una scarsissima capacità letteraria e la accusava di avere snaturato la sintassi: «come Picasso, anche lei voleva avere la forza di Cézanne senza possedere il dono di Cézanne».³

Dopo avere scritto, tra la fine del 1905 e gli inizi del 1906, *Tre esistenze* e aver lavorato per tanti anni intorno a *C'era una volta gli americani* che, terminato nel 1911, doveva in seguito riprendere, Gertrude inizia quella serie di ritratti, due dei quali, pubblicati da Stieglitz su *Camera Work*, la renderanno famosa.

Cominciai allora a voler fare di ogni parola un'immagine più completa ed è lì che iniziò il lavoro sui ritratti [scrive la Stein ritornando con la mente a quello stesso periodo in cui aveva posato, per il famoso ritratto di Picasso, ora al Metropolitan Museum di New York, ottanta volte, come ricorda]. Aspetto finché ogni parola riesce a suggerire anche una parte di un seppur lieve manierismo. Di ciascuna di queste non ero pienamente soddisfatta finché l'intera cosa non aveva preso forma ed era molto difficile metterla per iscritto, spiegare, a parole. Durante quel periodo intermedio avevo queste due cose che mi facevano tornare all'idea compositiva, l'idea del ritratto e l'idea di una nuova nascita della parola. Scelsi parole singole e mi misi a riflettere su di esse finché non afferrai completamente il loro peso e il loro volume e le posi accanto ad un'altra e allo stesso momento mi resi conto molto presto che non c'è cosa più difficile che metterle assieme senza un senso, casualmente. Feci innumerevoli sforzi perché le parole venissero scritte senza un senso e lo trovai impossibile. Qualunque essere umano, nell'atto di scrivere parole, doveva da queste ottenere un senso.⁴

Il punto di partenza di questo nuovo tipo di scrittura, tanto disprezzato dal fratello Leo, il progredire di una descrizione ritmata da un procedimento ripetitivo, dove il racconto si costruisce in uno spazio scandito da un tempo che fluisce nella memoria, Gertrude diceva di averli ereditati dalla tradizione del romanzo realista di Flaubert e da Cézanne. Tuttavia, non era la realtà che la Stein voleva rappresentare, piuttosto cercava di afferrare l'essenza della natura umana senza voler ricreare la realtà. E a questo tipo di analisi non erano certo estranei gli studi di psicologia svolti a Harvard pochi anni prima di stabilirsi a Parigi.

Ci sono ripetizioni in ciascuno di noi, nel modo di essere e di sentire che ciascuno ha [scriveva la Stein] nel modo in cui cia-

scuno si rende conto delle cose, e tutto questo viene fuori attraverso la ripetizione. Ed è così che qualcuno riesce a vedere sempre meglio dentro agli altri. Piano piano il ripetersi di tutti con continue e minute variazioni diventa sempre più chiaro. Ciascuno di quelli che sono vissuti, vivono o vivranno verrà un tempo che verrà capito. Un giorno avremo una storia ordinata di tutti quanti. Pian piano riusciremo ad avere una ordinata identificazione di tutti i tipi di individui. E le varianti minime che si chiariscono attraverso ordinate identificazioni che attribuiscono ciascuno al tipo di uomo o di donna a cui appartiene appaiono una meraviglia senza fine.⁵

L'iterazione dei gesti, dei sentimenti, delle ritualità permette alla Stein, almeno ipoteticamente, di creare una casistica tipologica della natura umana. I primi ritratti che Gertrude Stein inizia a tracciare nel 1909, dopo circa sei anni di consuetudine con la scrittura, sono dedicati a Matisse e a Picasso. Componenti che si snodano nella pagina frammentandosi e ricomponendosi, tracciando una narrazione discontinua e a tratti sincopata; componenti dove la parola serve a ricreare lo spazio dell'azione e del pensiero della persona ritratta. Non vi è descrizione; ogni parola è segno in una vasta tela che prende forma nello svolgimento dello spazio e del tempo e dove la ripetizione martellante, ossessiva di interi frammenti scandisce con un preciso senso di ansietà e di insistenza maniacale i tratti della personalità. Così come è iniziato, il ritratto si chiude avvolgendosi a guisa di spirale intorno a un'idea. In una decina di anni i ritratti crescono e sempre più sembrano allontanarsi dalla fisionomia della persona alla quale si ispirano.

Dall'amica Mable Dodge, «ospite infaticabile, collezionista di celebrità, mariti, amanti, artisti e scrittori»,⁶ delineata durante un soggiorno a Villa Curonia ad Arcetri nei pressi di Firenze, a Monsieur Vollard e a Cézanne, da Carl van Vechten, cui Gertrude affiderà l'incarico di curare alla sua morte la pubblicazione dei suoi scritti, a Braque, da Marsden Hartley, l'artista americano legato all'ambiente di Stieglitz, a Guillaume Apollinaire, la Stein, così profondamente immersa nel clima culturale della Parigi di quel momento e sempre attenta anche agli avvenimenti artistici del nuovo continente, intreccia le sue impressioni con fatti e situazioni oggettivi, creando un interessante tessuto di relazioni. Tra il 1915 e il 1917 – gli anni più duri del conflitto – la sua attività letteraria sembra concentrarsi verso un mondo di profondo intimismo e di sensazioni provocate da episodi legati alla guerra e da una vita che si svolge in maniera meno esteriore.

Del 1917 sono due nuovi ritratti che, pur nella loro diversità, soprattutto nella variazione stilistica dei titoli, sono in stretta relazione con l'ambiente dell'arte e sono riferibili a due personaggi della cul-

tura dell'epoca, il critico americano letterario e artistico Henry McBride e la «caffèina d'Europa» Filippo Tommaso Marinetti, capo del movimento futurista.

Henry McBride, Alice e Gertrude lo avevano incontrato a Parigi intorno al 1912 in un ristorante del boulevard Montparnasse; era stato loro presentato insieme a Roger Fry dall'amica Mildred Aldrich, «donna solida e vigorosa dalla faccia alla George Washington, capelli bianchi, con abiti e guanti di un'ammirabile lindura e freschezza».⁷ Henry McBride avrebbe contribuito notevolmente alla conoscenza dell'opera della Stein negli Stati Uniti e avrebbe sempre difeso quello strano modo di scrivere della sua amica, nonostante fosse uomo schivo e, in virtù di questo suo carattere, augurasse a Gertrude di non avere successo: «Ridete se volete», diceva ai suoi detrattori, «ma ridete con lei e non contro di lei».⁸

Proprio negli stessi mesi durante i quali la Stein faceva la conoscenza di McBride, di Roger Fry, di Clive Bell, di Wyndham Lewis, un curioso avvenimento creava un certo disorientamento nell'ambiente artistico parigino: la venuta del gruppo futurista italiano.

Per due settimane c'è stato un tempo meravigliosamente primaverile [scriveva Gertrude a Mable Dodge all'inizio del 1912]. Anche i futuristi sono in città. Conosci Marinetti e la sua gente. Ha portato una manciata di artisti che dipingono case e persone e strade e vagoni e impalcature e bottiglie e frutta che si muovono e quando non si muovono ci sono cubi che li riempiono. Hanno un catalogo con un'introduzione molto esplosiva che demolisce i vecchi saloni e stanno esponendo da Bernheim e tutti vanno. Marinetti ha tenuto diverse conferenze e all'ultima ha attaccato l'arte dei Greci e Nadelman che era presente lo ha appellato con una brutta parola e Marinetti ha colpito Nadelman e sono stati separati.⁹

Il tono divertito del racconto di questo nuovo avvenimento e delle immancabili scazzottature che caratterizzano le gesta e l'immagine dei futuristi si perde, in seguito, nel ricordo di Gertrude che, nell'*Autobiografia di Alice Toklas* del 1932, descrive sommariamente il suo incontro con i giovani futuristi e li liquida velocemente e con una certa cattiveria:

I futuristi italiani tennero a Parigi la loro grande esposizione, che fece tanto baccano. Erano tutti eccitatissimi e, siccome la mostra aveva luogo in una notissima galleria, non mancò nessuno. Jacques-Emile Blanche ne uscì tutto sottosopra. Lo trovammo che errava tremante nel giardino delle Tuileries, e ci disse: «Pare una cosa seria, lo sarà poi?» «No», risponde Gertrude Stein. «Mi ridate l'anima», disse Jacques-Emile Blanche.

I futuristi, in gruppo, capeggiati da Severini, s'accalarono intorno a Picasso. Fu lui che ce li portò in casa. Marinetti venne più tardi, di sua iniziativa, se ben ricordo. A ogni modo, tutti trovarono i futuristi piuttosto noiosi.¹⁰

Amica di Picasso da lunghi anni, Gertrude non

poteva certo provare simpatia per quel gruppo di «gente» che veniva a portare ulteriore scompiglio in una situazione già così confusa e piena di piccole rivalità e fazioni. Se i futuristi erano stati accolti a rue de Fleurus, lo dovevano certamente a Leo e questo poteva essere un altro buon motivo per non provare curiosità verso di loro.

Monsieur [aveva scritto Severini a Leo Stein il 12 febbraio 1912, giorno stesso dell'inaugurazione della mostra dei dipinti futuristi da Bernheim, dove si erano probabilmente conosciuti], comme il était entendu avec le Peintre Boccioni nous profiterons de votre aimabilité pour venir voir demain matin à 10 heures et demie, les œuvres de votre collection.

Seguiva un messaggio in cui i due giovani chiedevano di poter rimandare l'appuntamento all'una di pomeriggio.¹¹

Ma nel giro di pochi mesi Leo si sarebbe ritirato nel suo eremo di Settignano:

Farò crescere cavoli e altre cose alla maniera classica e aspetterò che cubismo e futurismo e altre inattività che crescono dalle menti confuse di certi giovani, muoiano di una morte valida e naturale.¹²

Nella campagna toscana si sentiva a suo agio «fuori dell'arena»; da ogni finestra poteva ammirare

una vista la cui bellezza mi lascia incredulo della sua esistenza. Sulle pareti intorno a me ho cinque Renoir. Alors faites vos jeux, Messieurs. Da parte mia ho già deciso.¹³

A rue de Fleurus erano quindi rimaste Gertrude e Alice a far da vestali a questo tempio, in parte svuotato dei suoi capolavori, e a proteggere l'immagine di avvedutezza e di sagacia, necessarie doti per un collezionista d'arte, soprattutto di quei tempi. E Gertrude, assistita dalla sua nuova compagna, aveva continuato a mantenere i rapporti con gli artisti, a comprare opere e a scrivere.

Se può essere comprensibile il suo voler rendere omaggio nel 1917 a McBride, critico acuto e difensore del suo stile così personale,¹⁴ perché Gertrude, negli ultimi stanchi anni della guerra, era ritornata con il pensiero alla figura di Marinetti, il cui incontro avrebbe poi ricordato con una certa insofferenza? Eppure non vi è dubbio che il titolo *Marry Nettie*, dato a uno dei *pieces* scritti appunto nel 1917, sia una traslazione sillabica con evidente assonanza del nome Marinetti, come *Yet dish* del 1913 lo è di *Yiddish*.

Come avviene nei componenti di questi ultimi anni, Gertrude segue il filo delle proprie idee e delle sue associazioni mentali non nominando l'oggetto della sua scrittura, che si svolge intorno al titolo senza mai addentrarsi in una descrizione oggettiva. La costruzione linguistica si complica in quel suo avvolgersi come un serpente intorno a un vuoto

dove, a tratti, appare la figura della persona ritratta. «Una negra. / Nutrice. / Tre anni. / Per tre anni.»¹⁵ Non si tratta forse di un'allusione alla prima infanzia di Marinetti, trascorsa ad Alessandria d'Egitto?

Cominciai in rosa e nero [avrebbe ricordato il letterato italiano], pupo fiorentino e sano fra le braccia e le mammelle color coke della mia nutrice sudanese. Ciò spiega forse la mia concezione un po' «negra» dell'amore e la mia franca antipatia per le politiche e le diplomazie al latte miele.

E ancora altri brevi accenni a un carattere bellissimo: «Siamo energici»; alla guerra: «Un giornale spagnolo dice che il re andò in un posto e si rivolse all'ufficiale dell'artiglieria che era lì e gli disse, l'artiglieria è molto importante nella guerra»; e un'invocazione alla vittoria in forma quasi pagana: «Che gli dei di Mosè e di Marte aiutino gli alleati». Quel rimeggiare finale e improvviso, tratteggiato nel nulla e ripetitivo nelle sue minime varianti, ridipinge finalmente il volto del personaggio: «Marry who. Marry Nettie. My Nettie. Marry / whom. Marry Nettie. Marry my Nettie». Un ritornello quasi infantile, una cantilena ossessiva, come possono esserlo quelle dei bambini. Serpeggia una certa ironia in questa costruzione seriale che si ripete e si allontana come una eco. L'ironia di chi vuole sottolineare una differenza, affermare una distanza.

«Mi piace la sensazione delle parole che agiscono come vogliono e come devono», aveva confessato Gertrude nella sua ricerca di trasposizioni letterarie e di un fluire non narrativo negli stessi anni in cui Marinetti aspirava a una «libertà assoluta delle immagini o analogie, espresse con parole slegate e senza fili conduttori sintattici e senza alcuna punteggiatura».¹⁶

Con Gertrude [avrebbe scritto nel 1955 Daniel-Henry Kahnweiler, il famoso mercante-amico dei tempi d'oro del cubismo] abbiamo veramente le «parole in libertà», mentre con Marinetti, inventore di questa frase, l'uso espressionistico del vocabolario è esattamente l'opposto della libertà della parola.¹⁷

Se nei primi ritratti Gertrude imitava in qualche modo nelle sue trasposizioni verbali la struttura compositiva di Picasso, distruggendo la rappresentazione spazio-temporale tradizionale e creando una realtà che trascendeva la realtà stessa dell'oggetto, nelle opere del 1917 il suo stile cambia come cambia il suo pensiero. Quell'abbandono della rappresentazione per un fraseggiare astratto legato da un tonalismo che si fonde tra le parole stesse, quel giocare sulle variazioni coloristiche più che su quelle formali, Gertrude inizia a sperimentarli negli anni che la vedono slanciarsi nella febbrile attività di crocerossina in aiuto ai soldati feriti. E non

è forse curioso che uno dei primi componimenti, elaborati in questo stile che sempre più si allontana dalla realtà, abbia nel titolo un'assonanza così evidente con il nome del capo dei futuristi, l'in-

ventore delle parole in libertà, Filippo Tommaso Marinetti?

«Marry who. Marry Nettie. My Nettie. Marry / whom. Marry Nettie. Marry my Nettie.»

- 1 Lettera a Mable Weeks, datata 7 febbraio 1913, in *Journey into the self, being the letters, papers & journals of Leo Stein*, edited by E. Fuller, Introduction by Van Wyck Brooks, New York 1950, p. 53.
- 2 *Ibid.*
- 3 M. Brinnin, *The third rose*, Boston-Toronto 1959, p. 194.
- 4 Da un'intervista rilasciata il 5-6 gennaio 1946, anno della morte di Gertrude Stein, raccolta da W.S. Sutton e pubblicata in G. Stein, *What are masterpieces*, New York 1970, p. 100.
- 5 G. Stein, *C'era una volta gli americani*, ed. cons. Torino 1979, p. 177.
- 6 J.R. Mellow, *Charmed circle*, New York 1946, p. 167.
- 7 G. Stein, *Autobiografia di Alice Toklas*, ed. cons. Torino 1986, p. 110.
- 8 A.B. Toklas, *What is remembered*, New York 1963, p. 62.
- 9 V. nota 6.
- 10 *Autobiografia...*, cit., p. 114.

- 11 Lettere di Gino Severini a Leo Stein, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.
- 12 Lettera di Leo Stein da Firenze, datata 11 ottobre 1913 e indirizzata all'amico Simonson, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.
- 13 Lettera di Leo Stein ad Alfred Stieglitz, datata 9 giugno 1914, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.
- 14 Il *pièce* porta il titolo di *Have they attacked Mary. He giggled (A political caricature)* e venne pubblicato nella rivista newyorkese *Vanity Fair*, giugno 1917, p. 55.
- 15 Il *pièce* si intitola *Murry Nettie* e venne pubblicato postumo in *Painted lace and other pieces (1914-1937)*, Introduzione di D.H. Kahnweiler, Freeport - New York 1955, pp. 42-48.
- 16 F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*, manifesto datato 11 maggio 1913.
- 17 V. *Painted lace...*, cit., p. xii.

David Sylvester

Bicycle Parts

PICASSO said that he hoped the sculpture of a bull's head (fig. 1) which he made from parts of a bicycle might some day be found somewhere by a cyclist who would turn it back into a saddle and handlebars and that subsequently the reinstated bicycle would be transformed into a sculpture again and then into a bicycle again, and so on, back and forth, for an eternity. That remark would mean little if it was the norm for sculptors using found parts to want us to remember that a piece of theirs was *both*, say, a bull's head and, say, parts of a bicycle. But David Smith's avowal of unconcern that the spectator should be able to see from the finished sculpture where the parts had come from shows that there have been leading exponents of the found part for whom the parts, once transformed into art, are simply art.

Picasso's desire that we do recognise the source of the fragments of reality which he absorbed and transformed suggests that he would have felt the same about the existing art which he absorbed and transformed - that we should be conscious of the prototype and thus of the extravagance of the adaptation. It is like a composer writing a set of variations on an existing tune: if we don't identify the original, part of the meaning is lost. Nothing was more central to Picasso's art than his obsession with metamorphosis, and the efficacy of a metamorphosis depends absolutely on our knowing what the thing was before it was changed. If we saw Cinderella's coach and six horses and did not realise that they had been a pumpkin and six mice, it would not be the same coach and horses. It is essential to the sense of the story that the meanest things from the kitchen have been turned into grandiose things. If the fairy godmother had turned, say, a Louis Quinze chair and six salukis into a coach and horses, the transformation would be less impressive. But Picasso went further than the fairy godmother. She made her horses out of mice, living beings out of living beings. Picasso wanted to make horses out of pumpkins when he said that it ought to be possible to take a bit of wood and suddenly it's a bird («on doit pouvoir prendre un bout de bois et que ça soit un oiseau»). It is not just a question of making what is mean-

and rejected into art; it is also a question of animating dead matter.

Picasso's transformation of junk into human and animal images entered his work around 1930. In his early assemblages from junk of the period 1912-1916 (fig. 2), he didn't attempt to turn pumpkins into horses, only into coaches. He would take the bits of wood and cardboard and string and make them into a representation of something which was also made of wood and strings - a violin or a guitar. At the same time, most of those constructions can also be read as mask-like images of human heads, as can his modelled sculpture of the same period, *The absinthe glass*. Nevertheless, the suggestion of a human image - a suggestion which, after all, frequently occurs in his still lifes of that time on the flat - is secondary. The essential and persistent aim when Picasso put junk together was to manipulate the material so as to bring it onto the plane of art.

When Picasso started doing this in 1912, in collages six months before the first constructions, it was one of the great moves in the modern artist's cult of poverty. Throughout the second half of the nineteenth century, artists had been concerned to reject the traditional hierarchies of art, such as the idea that noble subjects were better than vulgar subjects and that important subjects were better than everyday subjects. Here of course they were only resuming a revolt against the hierarchies which had begun around 1600. A totally new rejection of hierarchies was that of the view that a finished picture was superior to a sketch, and the degree in which this was a revolutionary idea is indicated by the fact that it wasn't understood by Baudelaire, who, when he praised Boudin's pastel studies of clouds, still made the assumption that these would be worked up into finished pictures, which of course they were not going to be. Then, at the turn of the century there was a rejection of the idea that classical prototypes were superior to all other prototypes. Exotic curiosities made by naked savages and collected in museums whose purpose was initially anthropological could now be accepted as art.

But whatever hierarchies had been rejected by

1912 as to subject matter and as to style, the idea still persisted that the actual art object itself was to be made of special materials produced specifically for the purpose of making art. Collage argued against this that art could be made out of the stuff of everyday life. When Cubism turned to collage – and any synthetic Cubist work, even when entirely painted, is conceptually a collage – it was turning away from refinement towards coarseness, away from the hermetic towards the public. Analytical Cubism had erected a delicate structure of transparent planes, one that became increasingly intricate, ethereal, arcane. And the language is a language the stuff of which is high art – an elaboration and systematisation of Cézanne, a constant reminder, even in its final stage, of Cézanne's late style. But when the constituent parts of the structure become cut-out pieces of newspapers, cigarette packets, labels from bottles and so forth, high refinement is replaced by the common touch, the solitary contemplation of the Montagne St. Victoire by sorties into Paris streets. The cut-out pieces of newspaper may represent a newspaper or they may be used to represent anything but a newspaper: all this is variable and indefinite. What is not indefinite is that the construction is being made out of something in daily use by ordinary people. At the same time, whereas analytical Cubism imposes a most pronounced homogeneity upon everything in the picture, a homogeneity as striking as that imposed by the brushmarks of neo-impressionism, collage often uses the strongest possible contrast between the pictorial elements, which reinforces the idea of abruptness and plain-speaking as against the use of an even, measured tone of voice. Again, in place of analytical Cubism's exquisite splintering of reality, the fragments are now larger, broader, flat, frontal, bold, forthright. In every way the language is plainer – as much in design as in the origin of its elements. The change from analytical Cubism to synthetic Cubism is a change from a mandarin language to a demotic one.

The time when Picasso was making his first junk sculptures was also the time when Duchamp made his first sculpture from ready-made materials. It was a bicycle wheel placed upside down on a stool (fig. 3). He also made at that time a pencil drawing representing a cyclist riding up a hill. Now, Duchamp had been much influenced by the Futurists, and the bicycle was a key theme in their iconography. Their *Manifesto* said:

Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile

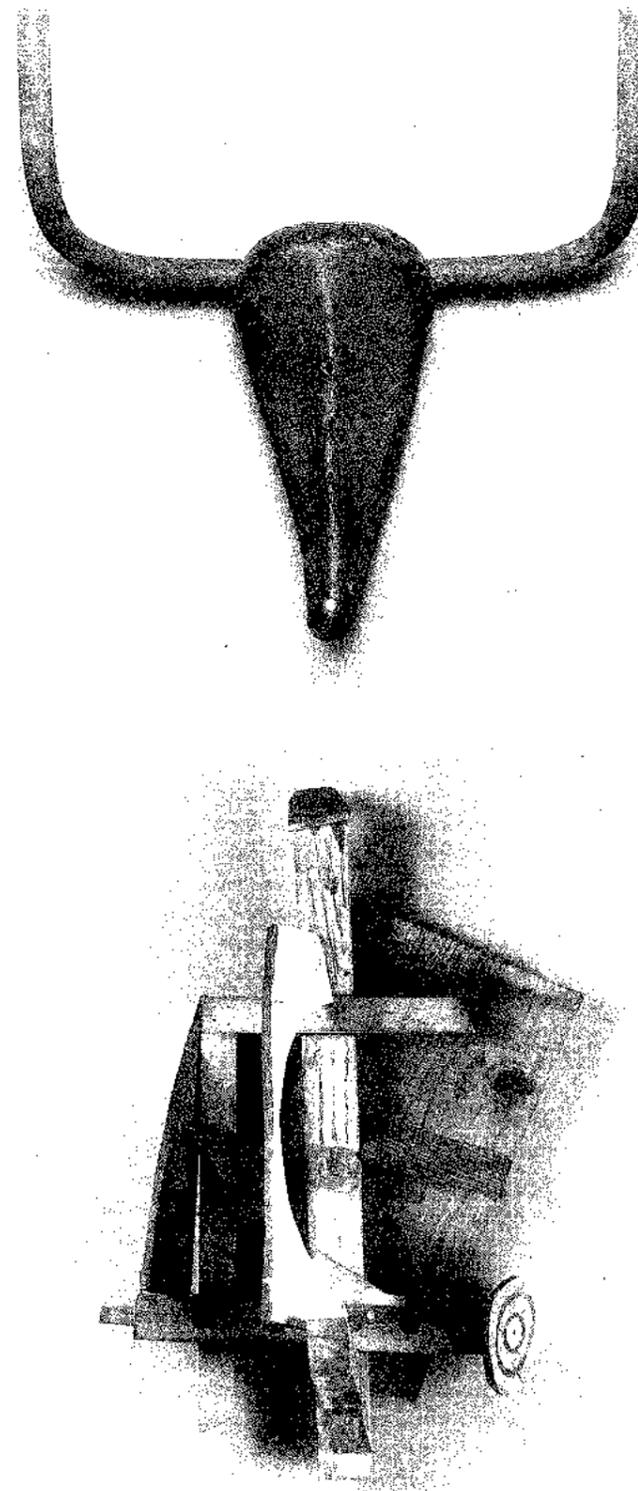
da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alto esplosivo... un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*. Noi vogliamo immedesimare all'uomo che tiene il volante.

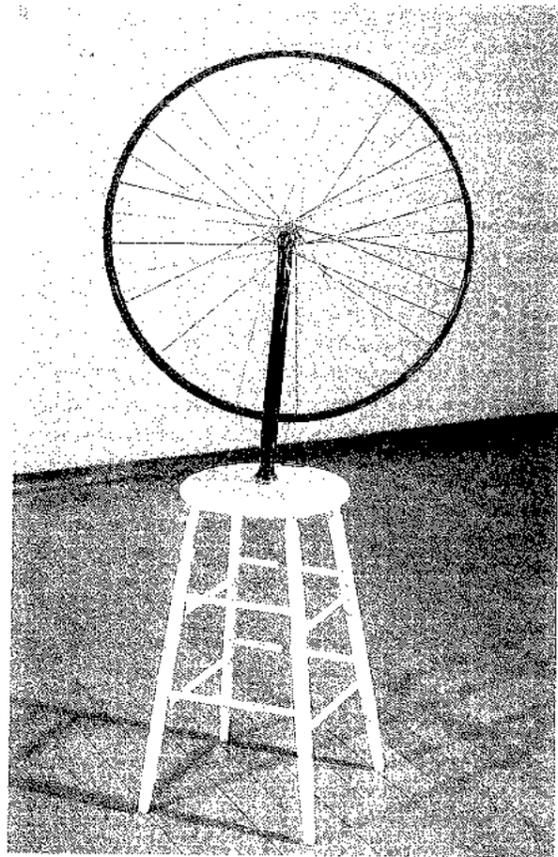
But in their paintings they sang of the man at the steering-wheel much less than they sang of the man at the handle-bars (and also of the man holding the reins). In practice, the Futurist painters evidently felt that the depiction of cyclists (and horsemen) was much more effective than that of mechanically propelled vehicles in conveying a sense of speed. That is to say, the cult of the machine meant less to them than their worship of effective action by sentient beings. So, when Duchamp used a bicycle wheel he was using a motif closely associated in current iconography with the idea of man rushing about over the earth exercising his dominion over it.

More than that, the two ready-made objects from which this sculpture was assembled are the most basic objects in man's winning dominion over the earth and in his distinguishing himself from the beasts of the field: the stool, which enabled him to sit down off the ground at a spot and at a height of his choice; the wheel, which enable him to move himself and his objects around. The stool and the wheel are the origins of human civilization, and what Duchamp did was to render them both useless. Picasso took junk and turned it into useful objects such as musical instruments; Duchamp took a useful stool and a useful wheel and made them useless. His stool is useless because there is no room to sit on it; his wheel is useless because, although it is still free to turn, it doesn't turn in contact with anything, and a wheel is only useful so long as it is in contact with the ground or some further mechanical component. But the dissociation from their normal context which makes the stool and the wheel useless also makes them more visible. One can't look at a stool while one is sitting on it, but if one can't sit on it, one can look at it. The wheel raised on the stool can be examined better than on the ground; moreover, it is made more important, like a statue mounted on a plinth. Duchamp makes the bicycle wheel and the stool useless, but neither more nor less useless than art is. He makes them into things that are there to be looked at. Where Picasso seems to be saying that bicycle parts can become sculpture through the force of his personal magic, Duchamp seems to be saying that bicycle parts can become sculpture by being treated as sculpture.

The bicycle wheel on a stool can be seen as symbolic of Duchamp's mystique. On the one hand, it is the antithesis of his creative existence: whereas

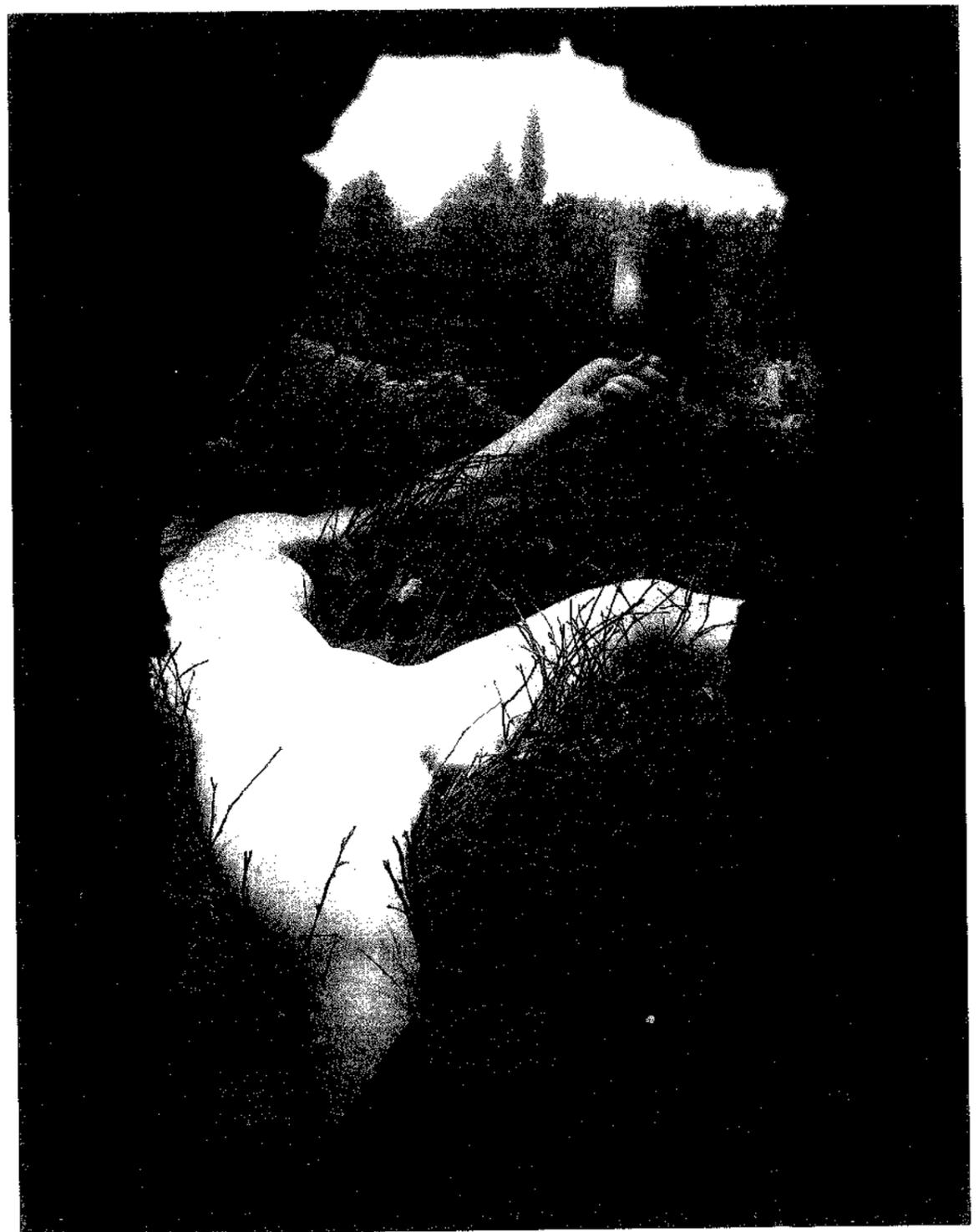
1. Pablo Picasso, *Tête de taureau*. 1947. Bicycle saddle and handlebars. Paris, Musée Picasso
2. Pablo Picasso, *Mandolin et clarinette*. 1913. Wood, H 58, L 36. Paris, Musée Picasso





3. Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913. Replica belonging to Paris, Musée National d'Art Moderne

4. Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires même*. 1915. Lead foil, silver leaf, and oil on glass. Philadelphia, Museum of Art



5. Marcel Duchamp, *Etant donnés* (view through peephole). 1946-1966. Philadelphia, Museum of Art

the wheel goes round and round, Duchamp insisted on never repeating himself and preferred inaction to repetition. At the same time, what Duchamp creates is a world where seeing takes primacy over doing and where things or beings that are normally connected are held apart. Thus, in the large glass, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (fig. 4), they do not strip her bare: «the male and female machines function separately and without any point of contact», as Robert Lebel puts it. It is

man and woman acting upon each other *from a distance* and on separate planes [...] The result, in short, would be onanism for two, a conclusion corroborated by the adage of spontaneity: «The bachelor grinds his chocolate himself».

The actors do not act upon each other but upon themselves, exciting themselves through the sight of the other doing the same. Here again looking takes over from doing. Elements which might act upon each other – the wheel and the ground, the virgin bride and the bachelors – remain unconnected.

The composition of *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* is like that of Titian's *Assumption of the Virgin*, where the Virgin on a nimbus above is separated from the groping bachelor disciples. The separation can be seen as a paradigm of Duchamp's relation to his public. He was the bride and we the bachelors from whom he kept his distance. Like the bride Duchamp was never stripped bare. His audience were left like the masturbating bachelors, looking up at him and fantasising about what he was doing but never coming to grips with him. He liked to observe that audience and how it reacted and he noticed the interpretations they made, without trying to put them right. If the audience wanted to amuse themselves by interpreting him, that was fine, and he listened attentively and politely.

Said the masochist to the sadist: «Hurt me!» Said the sadist to the masochist: «No». When Diaghileff said: «Etonne-moi, Jean!», Cocteau tried to oblige, but when the art world expected Duchamp to astonish it yet again, Duchamp said *No*. When we had been talking earnestly for nearly half a century about the implications of his having said *No*, he surprised us from beyond the grave, surprised us with the revelation that he had worked secretly from 1946 to 1966 on a piece as major as the large glass and that he had made arrangements for it to be permanently and immovably visible at the same place as the large glass: *Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (fig. 5). It is a structure in which an antique wooden door has a pair of

peepholes through which we are able to look at a tableau vivant realised (in a variety of media) with remarkable illusionism. What we see through the peepholes is a dilapidated wall with a very large hole in it revealing a landscape in the foreground of which a naked nubile girl is lying on a prickly bed of dead twigs and leaves, her legs spread-eagled, her outstretched hand holding up a lighted gas lamp. She, unlike the Bride, really is stripped bare, stripped to the skin, even on her prominent pubic mound – and the depilation is not that of academic statuary, it serves to provide an uninterrupted view of the display offered by the spreadeagling of the legs. The head, in contrast, is virtually concealed, through being excluded from the limited view we get of the scene. This *Gesamtkunstwerk* includes sound – the murmur of a distant fountain which apparently issues from an apparent waterfall gushing and shimmering in the sylvan landscape beyond.

This presentation of a reclining female figure in a place apart in which she seems to be undergoing, or to have just undergone, some searing crisis calls to mind Bernini's sculptures of St. Teresa and the Blessed Lodovica Albertoni (fig. 6), where a woman in a state of ecstasy is shown in a setting within a complicated marble frame. The latter work has the greater resemblance to *Etant donnés* in that the figure is alone, the former in that it includes an element analogous to the flaming gas lamp held aloft – a flaming golden arrow held aloft, here by an angel. Like the scene presented by Duchamp, which is visible only through a pair of peepholes, these scenes of Bernini's are designed to be seen from one particular point of view: as Wittkower says of them, «the carefully contrived framing devices almost force upon the spectator the correct viewing position». And Wittkower explains that Bernini's need to compose «images for a single principle viewpoint» was the consequence of his insistence on depicting moments of dramatic climax.

In *Etant donnés*, too, there is a sense of high drama. But with the difference that Duchamp, while revealing the secrets of his protagonist's body, declines to reveal what is happening or has happened to it. Bernini was giving enduring form to events in the lives of popular heroines which were totally known to his audience. The audience knew that these women in a condition of utter abandon were feeling, as one of them wrote, a pain that made her scream aloud but with it such infinite sweetness that she wished the pain to last eternally as the angel thrust the flaming arrow into her body again and again. But in *Etant donnés* the



6. Gianlorenzo Bernini, *La Beata Lodovica Albertoni*. 1671-1674. Rome, San Francesco a Ripa

story has to be guessed at. For example, has the figure herself been using the gas lamp in a fashion analogous to the angel's use of the flaming arrow? Duchamp withholds information mainly by his concealment of the protagonist's face, and compounds our frustration by the tantalising way in which that concealment is achieved. It suggests that there is surely a face there, behind the wall; it suggests the possibility of our getting a view of that face through altering our angle of vision so as to see around the corner; it denies that possibility by allowing the scene to be visible only through the peepholes (a reminder of the maddening boyhood experience of looking through the keyhole trying to see one's sister or the maid undressed).

Since the onset of the romantic movement artists have made a demand for total freedom. In our time freedom has come to be demanded of the artist by his public. The artist's position has become

that of someone to whom we say: «Stand up over there and make a five-minute speech about anything you like and if I'm amused I'll give you a present». This approach, at once over-indulgent and uninvolved, has been an encouragement to the artist to develop an attitude of not taking responsibility for how he is read. It was an attitude totally repugnant to Picasso, who is quoted by François Gilot as saying to Matisse while looking at some Pollock reproductions that it was all very well for Valéry to affirm that he wrote half the poem while the reader wrote the other half, but that for himself: «I don't want there to be three or four or a thousand possibilities of interpreting my canvas. I want there to be only one».

Given the modern artist's freedom, Picasso gloried in the possibilities it opened for unconfined and clear self-revelation, Duchamp handed on the freedom to the audience, and with it uncertainty. The Dionysian and the Apollonian.

Gian Alberto Dell'Acqua

Klee e Wols tra surrealismo e romanticismo

TANTO si è scritto su Klee e, in minor misura, su Alfred Otto Schulze, meglio noto come Wols, che il tentativo di riprendere il discorso sui due artisti e sui loro rapporti non può non apparire a prima vista superfluo o presuntuoso. Tuttavia l'angolazione qui prescelta (e non del tutto dissonante dalla linea di ricerca seguita da Giuliano Briganti nei suoi *Pittori dell'immaginario*) potrà forse consentire qualche meno ovvia considerazione.

Benché appartenenti a generazioni diverse e divisi dal solco della seconda guerra mondiale, Klee e Wols rivelano nei rispettivi percorsi più di un tratto comune, a cominciare dall'incontro, storicamente accertato per entrambi, col gruppo dei surrealisti. Non a caso le opere dell'uno e dell'altro hanno potuto essere qualificate, sia pure a differente titolo, come «improvvisazioni psichiche»: formula che subito richiama la definizione del surrealismo come automatismo psichico puro nel Manifesto del 1924 di André Breton. Ma più interessa osservare che le affinità coi surrealisti si intrecciano a un livello profondo con elementi di cultura derivati in ultima analisi dalla grande tradizione del primo romanticismo tedesco: presenti in modo più esplicito e diretto nel pensiero e nell'opera di Klee ma avvertibili pure nel più giovane Wols.

Al momento del suo incontro col surrealismo (successivo alla conoscenza dei dadaisti Arp e Schwitters) Klee aveva già compiuto un lungo cammino. Dopo i fruttuosi inizi monacensi, la frequentazione della cerchia del *Blaue Reiter* e l'accostamento a Delaunay, l'esperienza liberatrice del viaggio in Tunisia nel '14 lo aveva rivelato a se stesso come pittore, nel senso che nella sua arte fino a quel punto di carattere essenzialmente grafico era entrato da protagonista il colore. Nell'anno di pubblicazione del Manifesto di Breton egli era ormai da tempo docente al Bauhaus; e proprio del 1924 è la conferenza di Jena in cui, con voluta semplicità didattica, sono riassunte le sue fondamentali idee sull'arte. Basterebbe la fedeltà di Klee allo spirito razionalistico e costruttivista del Bauhaus — pur con l'ampio margine di libertà che egli sempre si è voluto garantire — a rendere perplessi sul suo presunto surrealismo. È tuttavia notorio che Klee partecipò nel '25, con Arp, de Chirico, Masson,

Miró, Picasso, Man Ray e Pierre Roy alla prima esposizione collettiva del gruppo presso la Galleria Pierre di Parigi. L'anno precedente Breton lo aveva incluso, nel suo Manifesto, tra gli artisti moderni che avevano dato respiro di libertà fantastica alla pittura tradizionalmente rappresentativa. Inoltre opere di Klee comparvero riprodotte nel terzo numero della rivista *La révolution surréaliste*, e furono poi Aragon e Crevel, Eluard e Soupault a farlo meglio conoscere e apprezzare nella cultura francese.

Si deve ammettere che negli scritti teorici e nei diari di Klee più passi, di datazione precoce, si prestano a essere intesi in chiave surrealista. Questo, ad esempio: «Il nostro cuore pulsante ci spinge giù in profondo, verso il fondamento primo»; e quest'altro, del 1916:

Io cerco un punto lontano, primigenio, dove poter intuire una formula per l'uomo, l'animale, la pianta, la terra, il fuoco, l'acqua, l'aria e insieme tutte le forze rotanti.

Altrove, nella *Schöpferische Konfession* (1920), trovano riconoscimento l'irrazionale e il caso. «Un tempo si rappresentavano le cose visibili sulla terra, così come erano amate e come si sarebbe desiderato vederle.» Oggi però, dopo che l'intero concerto di esse è stato rivelato, si concorda nell'ammettere molte altre verità latenti nel mondo. Le cose hanno così assunto per l'artista un diverso e molto più ampio significato ed è emersa «una tendenza generale a personificare l'accidentale, a incarnare il caso». Se gli accenni di Klee, verificabili nel suo incessante sperimentalismo tecnico, all'importanza della casualità in arte paiono accordarsi, in senso dadaista più che surrealista, al pensiero di un Arp,¹ d'altra parte la sua aspirazione a discendere nel profondo, alla ricerca di un centro di convergenza universale, trova ancora una volta riscontro in Breton:

Tutto ci induce a credere che esista un punto nello spirito in cui la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessino di essere visti come contraddizioni.

L'apparente coincidenza perde però di significato non appena si consideri la specifica direzione operativa di Klee. Riprendendo ogni volta da capo

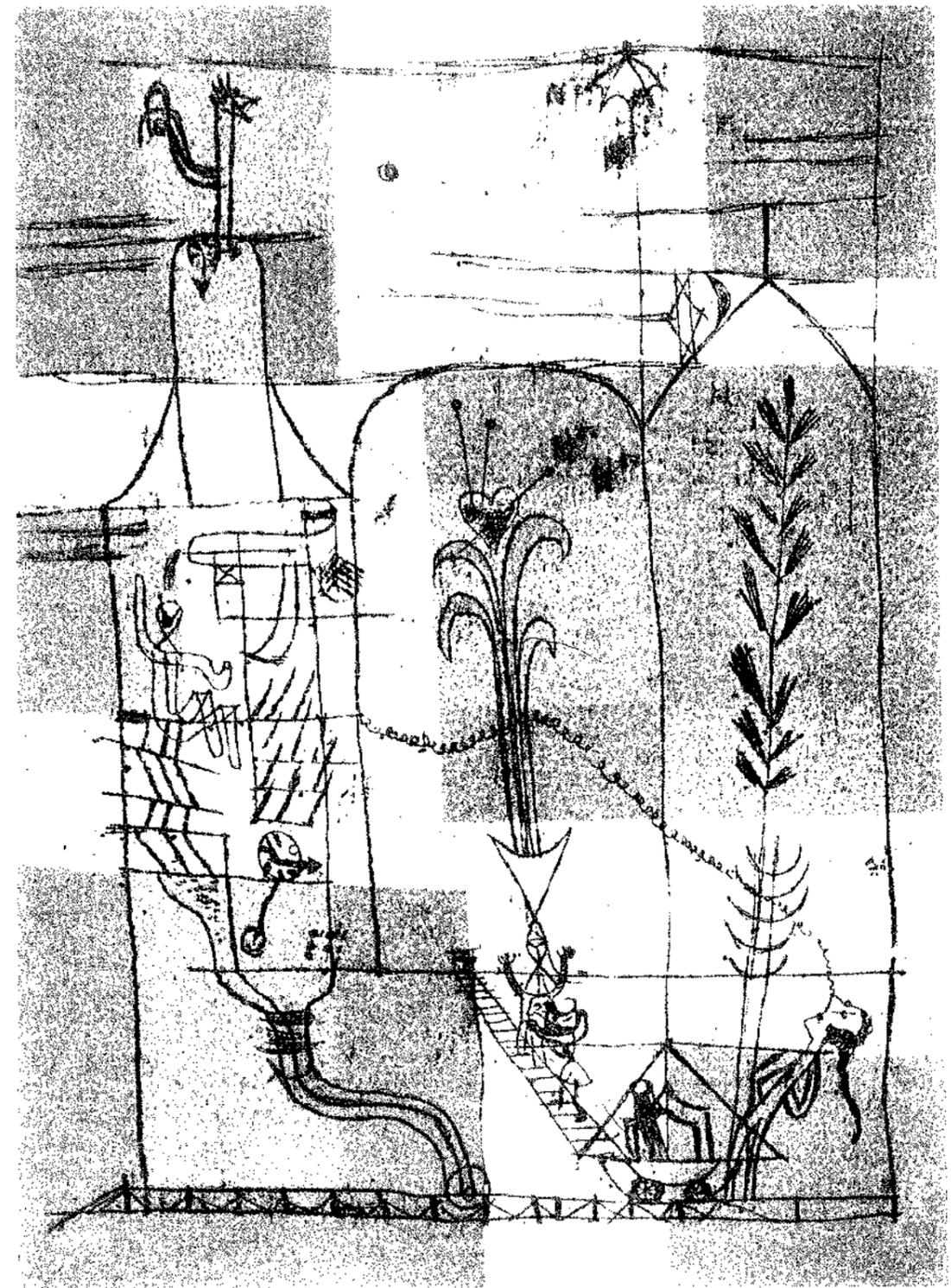
e pressoché all'infinito, nei prediletti esigui formati, la propria ricerca, egli comincia con l'attivare la tastiera dei mezzi a sua disposizione provando a porre in rapporto tra loro linee, chiari e scuri, timbri cromatici, al fine di ottenere un equilibrio d'assieme. Nel loro graduale precisarsi, le combinazioni meramente formali finiscono spesso col rivelare analogie con figure e oggetti, reali o fantastici; l'artista può allora «aiutarle», rendendo più esplicite le immagini così trovate, a patto che la coerente autonomia dell'opera non ne sia compromessa. Klee non cerca dunque a priori somiglianze col reale ma le scopre per via, secondo un processo che impegna l'intelligenza, la sensibilità e l'intera esperienza personale dell'artista e che, in luogo di fermarsi su determinati aspetti del mondo apparente, chiama in causa la vitale complessità del cosmo. In tale modo di operare, rispondente al proposito non già di rappresentare il visibile ma di «rendere visibile», è stata avvertita la frequente presenza di processi di associazione e di un ordine per così dire automatici (Nello Ponente). In realtà, allo stesso modo che il credito dato da Klee all'irrazionale e al caso non è affatto assoluto, fungendo da indispensabile correttivo il continuo vigile controllo dei mezzi formali, così egli, a differenza dei surrealisti, non ha mai accettato di ridursi a un «semplice organo di registrazione dell'inconscio»: ² inconscio, si può aggiungere, che in lui, e in specie nelle opere tarde, pare agire nel modo illustrato da Jung, quale luogo degli archetipi, riserva delle più remote memorie umane. Come ha scritto Werner Haftmann, il quadro di Klee non è dunque solo immagine formalmente autonoma ma pure «simbolo ermetico della creazione», *imago* sotto la quale si celano lunghe serie di esperienze della natura e del cosmo e che diviene perciò «formula attiva dello spirito in armonia col mondo».

Non è invero difficile avvertire, in queste interpretazioni dell'universo figurativo di Klee, il riemergere di motivi di fondo del romanticismo germanico: l'intuizione di una originaria unità del creato e il desiderio di sanare la sopravvenuta scissione – fonte di sofferenza e di nostalgia – tra l'io e il tutto. Sembra in effetti che tale sia il senso delle ripetute dichiarazioni dello stesso Klee, secondo cui l'artista deve tendere ad avvicinarsi al cuore del creato, passando oltre ciò che vediamo e che è soltanto un esempio di una realtà tanto più vasta, «una proposta, una possibilità, un aiuto». Alla luce della grande illusione romantica, generatrice di poesia, dell'unità perduta anche i già citati testi di Klee acquistano un più plausibile senso, e se ne giustifica il tono di religiosità panteistica, del tutto alieno dal fondamentale ateismo surrealista. Le ra-

dici romantiche giovano per di più a illuminare, sempre nell'arte di Klee, la funzione dell'inconscio e del sogno, e a chiarirne altri importanti aspetti: il costante amore della musica – non compresa, sia detto per incidenza, nella sfera di interessi dei surrealisti –, il senso della fiaba, l'ironia, lo *humour*.

Per la verità il riconoscimento del neoromanticismo di Klee non è nuovo per la critica; di recente anzi Arturo Carlo Quintavalle si è provato a precisarne le ascendenze, indicando i nomi di Brentano e von Arnim, Novalis e Tieck, di Hoffmann soprattutto (fig. 1).³ È però possibile andar più oltre, col sussidio delle preziose ricerche di Albert Béguin,⁴ nella comprensione delle componenti romantiche dell'artista. Non sembra, ad esempio, che sia mai stato evocato a proposito di lui quel singolare personaggio che fu Carl Gustav Carus, pittore, medico, naturalista e amico di Goethe. Eppure Carus ha formulato, in termini singolarmente appropriati a Klee e che in parte anticipano le idee junghiane, la teoria romantica dell'inconscio come realtà sopraindividuale, donde scaturiscono le nostre energie, punto di contatto tra noi e l'organismo universale. Premesso che il sottosuolo di ogni esistenza è ovunque il medesimo – la vita divina, da cui tutto deriva e che resta il principio di ogni formazione –, l'inconscio viene definito quale «espressione soggettiva designante ciò che oggettivamente conosciamo sotto il nome di natura»: deposito di energie, ombra propizia, commenta Béguin, in cui la nostra anima si deve perpetuamente ringiovanire. Di qui la necessità di un continuo dialogo tra l'inconscio e la coscienza – che illumina in un sol punto il gran fiume della vita – e l'importanza grandissima del sonno e del sogno. Appunto i sogni (e con essi quei disegni infantili o di malati di mente sui quali Klee ha tante volte meditato) recano tracce della nostra originaria consonanza con la vita profonda della natura.

Non è dunque troppo azzardata la proposta di rivedere sotto questa luce un repertorio di immagini che al surrealista Crevel è parso «un museo segreto di sogni». Per altro, nonostante i suoi molti legami con l'inconscio, sorgente di notturne visioni, quella di Klee non può dirsi una poetica del sogno. Ci aiuta a comprenderlo il riferimento a un altro e più grande romantico, Novalis. Senza condiderne in tutto l'idealismo magico, Klee non può non esser stato colpito dalla sua convinzione che l'uomo possiede nel proprio sottofondo il segreto dell'universo («nei nostri abissi oltrepassiamo noi stessi e l'universo è in noi»), ma soprattutto deve averne raccolto il prezioso insegnamento sull'essenza della poesia come gesto sovrano, capace di



1. Paul Klee, *Alla maniera dei Racconti di Hoffmann*, 1921

operare la sintesi tra inconscio e coscienza suprema. Per Novalis il poeta

invoca il caso [...] egli usa le parole come tasti e tutta la poesia riposa su una creazione fortuita ma al tempo stesso voluta, intenzionale, ideale;

per quanto attiene infatti alla costruzione dell'oggetto poetico l'artista non può essere mai abbastanza freddo e riflessivo. Come non pensare, di nuovo, al sistematico controllo esercitato da Klee sui propri mezzi espressivi e alla lucidissima indagine effettuata su di essi negli scritti didattici per il Bauhaus? Si rifà del resto a Novalis il ben noto paragone tra l'artista e il tronco dell'albero, che con le radici attinge succhi dalla terra e ne elabora e riordina il fluire; appunto come la chioma dell'albero, l'opera d'arte è l'esito di un processo formativo il cui modello non consiste certo in un'esatta rispondenza speculare tra il sopra e il sotto. Anche l'ironia tanto spesso presente in Klee si qualifica al modo di Novalis, di Friedrich Schlegel e di Tieck come riflessione chiara, momento di distacco e di autogiudizio; ed è un tale genere di ironia a suggerire i felicissimi titoli imposti a posteriori dall'artista alle proprie opere e costituenti altrettante acute proposte di lettura, poetiche e critiche a un tempo.

Senza troppo insistere sui precedenti romantici, è almeno il caso di ricordare come si trovi già preannunciata in Tieck la tendenza di Klee a seppellire in sé tutto ciò che lo tocca nella sensibilità e nell'intelligenza per riportarlo poi, dopo una lunga elaborazione nella notte dell'inconscio, alla luce (fig. 2). Le parole del pittore: «Al di qua io non sono affatto afferrabile perché io dimoro altrettanto bene tra i morti quanto tra i non nati» riecheggiano, d'altro canto, quelle straordinarie di von Arnim sulla poesia: «Le opere poetiche non sarebbero ciò che noi cerchiamo, ciò che cerca noi, se appartenessero esclusivamente alla terra». Allo stesso Arnim, a Brentano, a Novalis e alla concezione del *Märchen* come nostalgia di un paradiso d'infanzia e recupero della smarrita armonia dell'uomo con gli animali e le cose risale l'idea così fertile in Klee del quadro-fiaba. Da Hoffmann infine egli ha verosimilmente tratto l'eccitazione fantastica, il gusto del bizzarro e di un umorismo che per la sua levità e sottigliezza non è da confondere con l'*humour* nero dei surrealisti. «Vi è un solo angelo della luce che abbia potere sullo spirito maligno. È l'angelo della musica.» Le parole di Hoffmann bene potrebbero addirsi, un secolo dopo, a qualche tardo dipinto di Klee.

In modo certamente sommario si vorrebbe concludere che il supposto surrealismo o meglio pre-

surrealismo di quest'ultimo si riduce in sostanza a una personale ripresa e rivivificazione di motivi tipicamente proromantici. È però doveroso, ancorché del tutto superfluo, sottolineare che quella ripresa si attua nell'articolatissimo corpo di una produzione figurativa per nulla volta al passato, anzi tra le più innovative e sicuramente rappresentative del nostro tempo. Del resto nel suo stile di vita, nella serietà dell'impiego didattico a servizio della comunità come nel razionale dominio della sperimentazione artistica, Klee si pone in netto contrasto con il cliché più trito dell'artista tardoromantico: disordinato, asociale, sentimentalmente effusivo. Per questo aspetto la sua ironia può anche interpretarsi come una forma di autodifesa.

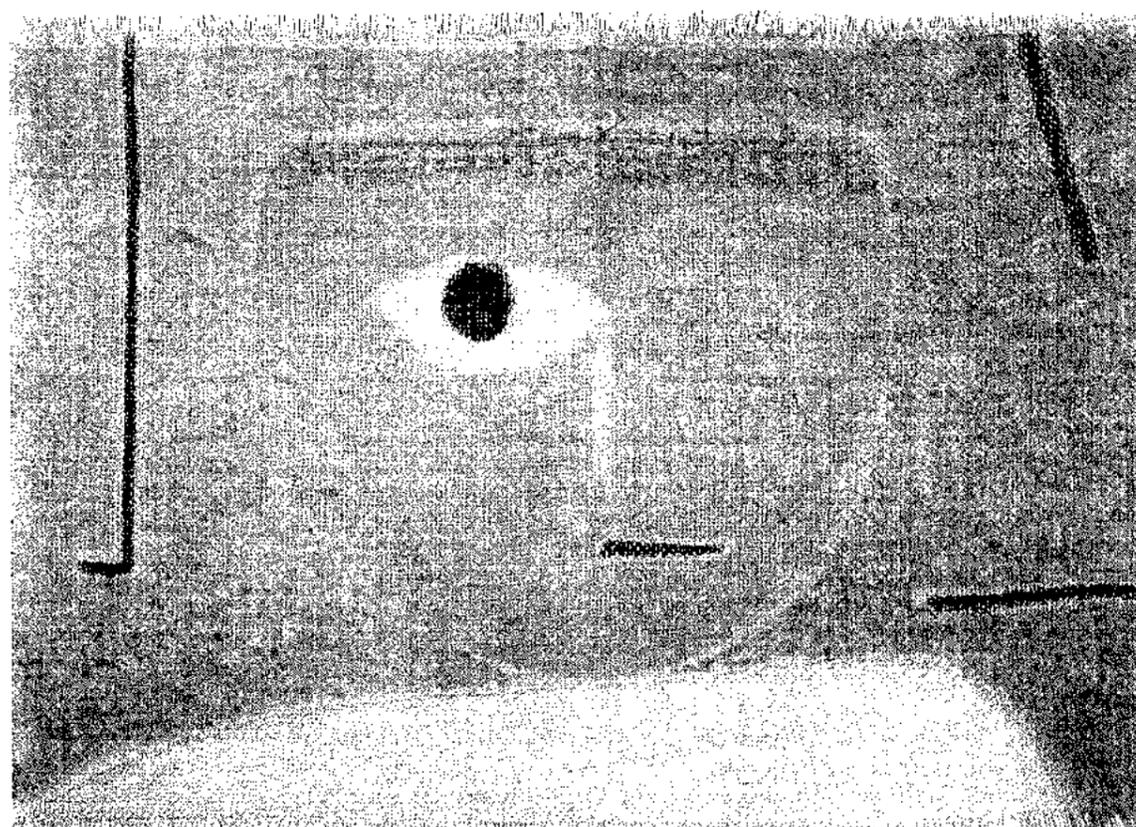
A differenza di Klee, già pienamente formato al momento del suo incontro con i surrealisti, Wols era appena diciannovenne quando nel 1932 conobbe a Parigi Arp, Ernst, Giacometti, Masson e Artaud, il quale gli sarebbe stato poi molto vicino. Senza dubbio l'interesse del giovane Wols dovette rivolgersi ai surrealisti di più rapida ed eccitata stesura pittorica, e non già ai «fabbricanti di sogni», fermati in immagini di meticolosa esattezza. Tuttavia, anziché limitarsi ad adottare in qualche modo, come ha ritenuto Marcel Brion,⁵ i metodi della scrittura automatica, Wols andò ancor più lontano. Resta sempre valido al riguardo il giudizio di Francesco Arcangeli:

I surrealisti lo aiutarono a tuffarsi in una realtà anche più nascosta e perduta di quella di Klee; ma la forza di Wols stette, allora, nell'abbandonare la loro gelida e assurda diligenza esecutiva e nel buttare un nesso mirabilmente consequenziale tra l'impulso ispirativo e la immediatezza dell'esecuzione.⁶

Sono parole che particolarmente si addicono all'ultima decisiva fase dell'artista tedesco, rivelata da una memorabile mostra del '47 alla Galleria Drouin a Parigi. Al pari di altri artisti, Georges Mathieu rimase sconvolto dalla violenza di quei quadri, dove la vita si bruciava con assoluta autenticità nella pittura. Scrisse allora Mathieu:

Quaranta tele; quaranta capolavori. Una più fulminante, lacerante, sanguinante dell'altra [...] Il grido più lucido, più evidente e patetico del dramma di un uomo e di tutti gli uomini. Wols aveva polverizzato tutto [...] Dopo Wols, tutto era da rifare.⁷

Con quella mostra, che pure era stata preceduta da altre di Fautrier e Dubuffet, Wols si poneva tra i protagonisti indiscussi dell'informale, inteso come ricerca nella materia, nel gesto e nel segno di un immediato rapporto con l'indistinta realtà del mondo. A un simile traguardo egli era giunto dopo una serie di esperienze di lavoro in parte estranee al campo dell'arte. Entrato per breve tempo in



2. Paul Klee, *L'occhio*. 1938

contatto con l'ambiente del Bauhaus, si era in seguito trasferito a Parigi per consiglio di Moholy-Nagy. Sebbene avesse, per avversione al nazismo, lasciato definitivamente la Germania nel 1931, due anni prima di Klee, come cittadino tedesco aveva subito un periodo di internamento durante la guerra, rifugiandosi poi in piccole località della Francia non occupata, a Cassis e a Dieulefit. Infine, a guerra conclusa, era tornato a Parigi per svolgervi negli ultimi cinque anni di vita un'attività quanto mai intensa, in modi ormai lontani dalle prove iniziali.

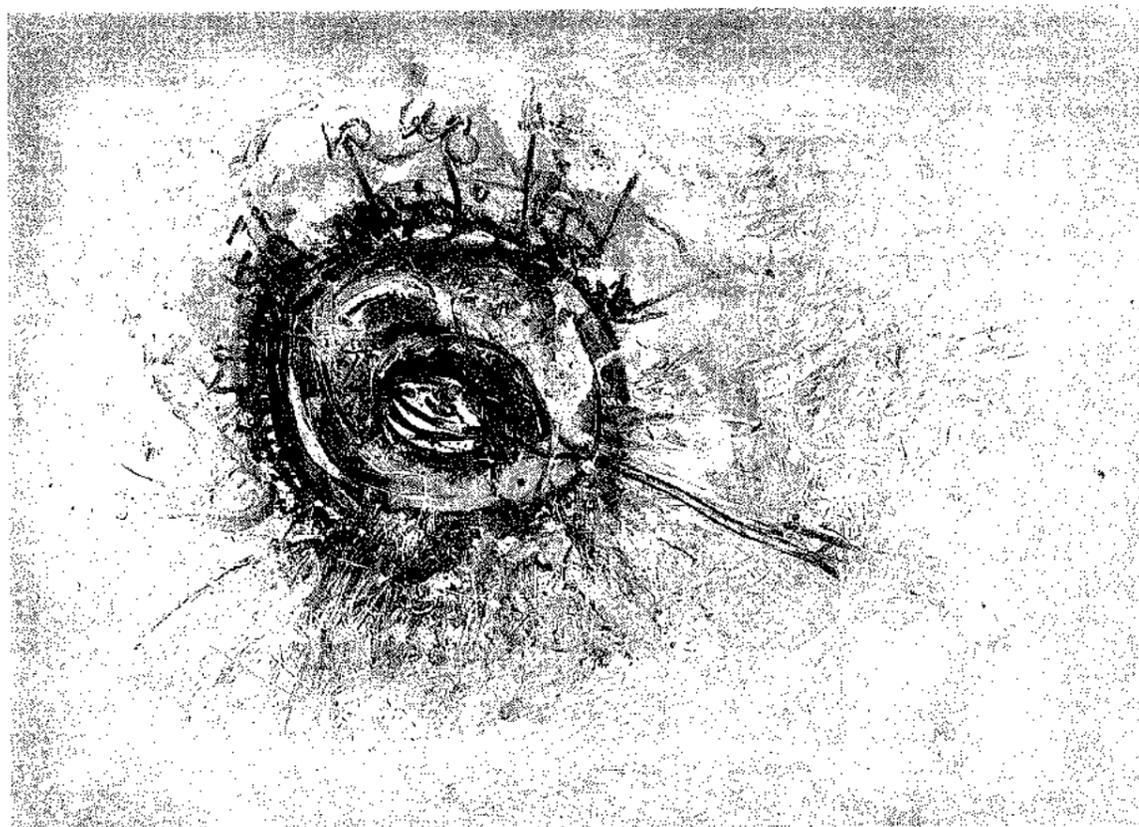
Nei molti disegni e acquerelli eseguiti a partire dal primo soggiorno parigino un dato comune è la lezione di Klee, interpretata però con una sorta di pungente automatismo grafico di evidente matrice surrealista. Da un'esplorazione condotta in profondo Wols riporta e trascrive in quei fogli un oscuro pullulare di vita: strane vegetazioni vibratili, ambigue parvenze, visioni di isole, porti e città simili a fantastici termitai (fig. 4). A conferma di un detto a lui caro («La prima cosa che io allontano dalla vita è la memoria»), in quelle trascrizioni di sogni a occhi aperti si delinea la rinuncia alla memoria delle forme conosciute – al cui deposito Klee aveva senza fine attinto per figurare analogicamente i processi formativi della realtà cosmica –, di pari passo con l'abbandono al flusso confuso della vita del mondo. In ciò Wols si discostava già chiaramente dal maggior collega, che pure gli era stato maestro per lo spirito fantastico e ironico, l'affilatezza del segno, la qualità sottile e tenue del colore. Il distacco si accresce di molto nella fase finale di Wols, allorché egli porta a conseguenze estreme, in dipinti a olio di più ampio formato, una nuova concezione del quadro come diretta proiezione nella materia pittorica di pulsazioni e tensioni esistenziali. Dopo il quadro-oggetto dei cubisti nasce il quadro-grido, il quadro-esplosione (M. Brion), trama di vivide chiazze di colore innervate da tratti convulsi (fig. 3). Dal lacerarsi della coscienza di volta in volta nella collera e nella paura, nel dolore e nella disperazione è immediato il passaggio all'atto del dipingere, sganciato in apparenza da ogni altro presupposto. Parrebbe che imboccando questa via Wols avesse del tutto dimenticato l'insegnamento di Klee, e di Novalis, sulla necessaria consapevolezza dell'oggettivazione artistica e che la cosciente volontà del pittore si fosse annullata per così dire nella violenza del fare; ma nonostante tutto l'opera resta sottoposta nella sua genesi a un dominio interiore, e la sua coerenza e unità si salvano grazie a una sorta di «chiaroveggente concentrazione». Lontano da Klee, l'ultimo Wols si colloca ormai anche al di là dei surrealisti. Ma, quanto a Klee e alle sue radici romantiche, ogni le-

game è veramente reciso? Non si direbbe, dal momento che Wols a suo modo si sente attratto dall'arcana struttura del mondo come organismo universale. In un'intervista del '47 egli vi aveva alluso assimilando a un proprio disegno una semplice crepa nell'asfalto di un marciapiede. Osservata nelle sue lente ma continue mutazioni, essa gli era parsa bellissima perché creata dall'«unica vera forza», una forza che sta al di sopra di tutto e «che mantiene il sole e le stelle là dove sono». È insomma lecito credere che anche nel tedesco Wols abbiano agito fermenti romantici: e ne danno indizio non solo il tono fantastico e tenebrosamente visionario di molte delle sue prime immagini, ma anche e soprattutto il suo senso dell'assoluto e di quell'inafferrabile «abstrait» – sono sue parole – «qui pénètre tout». Certamente nel suo caso le ascendenze romantiche si compongono in maniera del tutto singolare con aspetti della cultura filosofica e religiosa dell'Estremo Oriente. Tra i suoi autori prediletti, oltre a Poe, Lautréamont, Sartre e Artaud, figurava, con Gandhi, Lao Tse; e in particolare si intonano al pensiero taoista la noncuranza di Wols per il successo, il suo non darsi da fare, l'accettare con indifferenza ogni evento, il rinunciare a perseguire uno scopo determinato per restare piuttosto in accordo con la totalità del mondo. Di queste dichiarate inclinazioni non hanno forse tenuto abbastanza conto le analisi in termini di fenomenologia e di esistenzialismo, come quella di Argan secondo il quale in Wols

è il male fisico che fenomenizza l'essere in quella condizione di solitudine-contiguità che è la condizione dell'essere-nel-mondo.⁸

connotato essenziale dell'esistenza, dunque, e non già semplice accidente. In tutt'altro contesto già Novalis aveva ammonito che «vivere è una malattia dello spirito»; e senza dubbio una condizione di sofferenza è alla base dell'arte di Wols, che nel periodo finale non si preoccupa affatto di contrastare la propria decadenza fisica, anzi la provoca e favorisce, intuendo che solo col sacrificio di sé avrebbe potuto dar vita a opere quali le sue estreme. In pari tempo però egli serba una sua serenità nel dolore, consapevole che, come si era espresso in una sua poesia a Cassis, «à chaque instant – dans chaque chose – l'éternité est là».

Morto nel '51, undici anni dopo la scomparsa di Klee, Wols nel suo cammino dal surrealismo all'informale ha sicuramente tratto non pochi incentivi dal più anziano collega; ed è assai probabile che proprio per il tramite di Klee anch'egli abbia attinto alla materna cultura romantica. Le ragioni di distacco sono tuttavia ancora più forti delle affinità.



3. Wols, *L'occhio di Dio*. 1949 circa

4. Wols, *Pullulazione*. 1940 circa



Il «rendere visibile» di Klee ha ben diverso senso dal «vedere significa chiudere gli occhi» di Wols. Il primo cerca di costruire per infiniti frammenti un *analogon* della creazione; esorcizza con l'intelligenza il sogno; sa di non avere «il sostegno di un popolo» ma vi aspira; la sua didattica, che in termini moderni si rifà ai grandi modelli di Leonardo e di Dürer, è idealmente rivolta come l'intera sua

opera a una società futura. In Wols per contro l'atto artistico non si identifica con un formare creativamente, al modo di Klee, ma è piuttosto, secondo la profonda parola di Sartre, un «lasciar accadere». Testimone come pochi di un'epoca di crisi, egli finisce con l'autoescludersi dalla società per porsi, da solo, di fronte al mistero inesplicabile del tutto.

- 1 N. Ponente, *Klee*, Genève 1960, p. 66.
- 2 W. Haftmann, *Enciclopedia della pittura moderna*, Milano 1960, I, p. 33.
- 3 A.C. Quintavalle, *Introduzione al catalogo della mostra Klee fino al Bauhaus*, Parma 1972, p. xxxviii.
- 4 A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris 1939 (trad. italiana Milano 1967).

- 5 M. Brion, *Art Abstrait*, Paris 1956, p. 233.
- 6 F. Arcangeli, *Wols*, Milano 1959.
- 7 J. Klaus, *Teorie della pittura contemporanea*, Milano 1975, p. 260.
- 8 G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964, pp. 63-64.

Antonello Trombadori

Testimonianza su Mafai*

Anche i «fiori secchi» di Mafai, come le sue «demolizioni», le sue Rome deserte, potevano valere, dopo tutto, come una barricata.

GIULIANO BRIGANTI, 1986

Sono stato amico di Mario Mafai dai tempi della pensione Salus, in piazza Indipendenza a Roma negli anni '30, a quelli di via G.B. Vico, durante la lotta partigiana, in casa del padre di Emilio Jesi, il grande collezionista, a quelli dello studio di San Michele a Ripa Grande, nel dopoguerra, a quelli di viale Angelico, o da quelle parti, dove egli si avviò alla morte in casa di Guenda Castellucci Pagliero, la sorella della pittrice Katy. Perciò come cronista della sua inumazione a Campo Verano, dove Mario Alicata gli dette l'ultimo saluto, potei scrivere il 1° aprile 1965 sull'*Unità*:

Il nome di Mafai si confonde con quelli delle mie prime amicizie e certezze coscienti nel campo dell'arte, e si confonde con quelli della travagliata battaglia, ma quanto ricca di avvenire, che fu nostra, qui a Roma, sotto il tallone fascista, per saldare in un fatto solo la conoscenza della vita e dell'arte, e per condurre, attraverso a una simile unità, la lotta per una nuova morale e per una nuova società.

Riferiamoci a un solo nome di quelli fra gli artisti moderni d'Europa che appena pronunciati costituiscono un punto di riferimento diffusamente riconosciuto (e riferiamoci a esso con una certa intenzione poiché i valori che gli si riconoscono rientrano nell'ambito creativo e culturale proprio di Mafai): Chaïm Soutine. È Mario Mafai meno di Soutine? A mio avviso è di più e certamente non meno di quel grande autentico artista. Eppure la pittura e la biografia di Mario Mafai non sono omologate dalla letteratura critica internazionale, e di riflesso dal provincialismo nostrano, al livello che loro compete.

I motivi sono due. Anche Mafai subisce la sottovalutazione alla quale per lungo tempo è stata sottoposta tutta l'arte italiana di questo secolo se non ha avuto a che fare in modo diretto, diciamo pure per cambiamento di residenza, con la Francia o col Futurismo, sicché succede che, ad esempio, Severini (ma anche Russolo) hanno maggior fama di Mafai e passano per più importanti di lui; o, da un altro versante, che Giorgio de Chirico sia definito

un genio nella sua prima e seconda maniera e considerato un cretino nelle sue successive modificazioni. Nel dopoguerra, poi, Mafai paga lo scotto del suo «non avanguardismo» e, per certi versi, programmatico «antiavanguardismo», non poi così diverso da quello praticato da Giorgio de Chirico, sicché succede che, ad esempio, Emilio Vedova o Giulio Turcato passano per più importanti di lui almeno, come si dice, mettendo fra virgolette l'avverbio, «storicamente». Ebbene, ogni tentativo di riportare Mafai al livello che gli compete facendo leva su di una sua forzosa collocazione in uno di quegli alvei (salvo quello futuristico poiché è proprio impresa impossibile) è, a mio avviso, erroneo come tutte le dimostrazioni intellettualistiche a posteriori, a cominciare dall'enfatizzazione dei suoi viaggi a Parigi nel 1924 e nel 1930 e dalla non dimostrata sua posizione subalterna nei confronti dei suggerimenti di respiro europeo che pur ricevette da Antonietta Raphael.

Per collocare criticamente Mafai al suo reale livello d'importanza nella pittura moderna europea sotto il profilo dell'ideazione linguistica, ma anche, lo ripeto, sotto il profilo della biografia intellettuale e della scelta ideologico-politica, occorre fare la storia di Mafai nel più articolato e complesso quadro di rilettura dell'arte italiana del Novecento come sezione autonoma e organica dell'arte europea in tutti i suoi aspetti e movimenti dal «rap-pel à l'ordre» di *Valori plastici* a quello di *Novecento italiano*, al «realismo magico», all'antinovecentismo dei «gruppi» degli anni '30, di cui la Scuola romana dove Mafai primeggia (non però in un deserto), è stato uno degli aspetti più trascurati o mistificati.

Occorre insomma rovesciare l'impianto teorico-critico leventuriano e arganiano fondato sulla definizione del 1945, anno della liberazione dal fascismo, come «anno zero» dell'arte e della cultura artistica italiane del xx secolo rispetto all'Europa e al mondo, e fondato sulla necessità di affidare la cosiddetta sprovincializzazione a tardivi, subalterni e provinciali come, invece, li definiva Mafai, movimenti di assestamento linguistico di tipo astratto fino al ritrovamento di ascendenze nobili non già, ad esempio, in Mafai-Scipione degli anni '30 ma,

poniamo, negli astrattisti milanesi e comaschi di quell'epoca o, come sostiene il Crispolti, addirittura nel Secondo Futurismo, finalmente non più «boccioncentrico» (è stato coniato anche questo ineffabile fonema), e nei ventilatori giganti dell'aeropittura e dintorni, insomma in quelle che Mafai definì «le schiamazzate futuriste».

L'interessante è che esiste un'interazione perfetta fra la corretta ricostruzione storica per dare a Mafai ciò che gli spetta e la lettura degli snodi e degli sviluppi essenziali dell'opera sua lungo gli anni, essendo appunto Mafai uno dei protagonisti e non soltanto un seguace marginale di quel contesto storico.

E poiché si tratta di un pittore moderno nel più esatto termine della parola; di un pittore cioè che non disdegna anzi ricerca puntualmente nel corso della sua attività creativa i necessari riscontri critici e programmatici, persino ideologici e di condotta etico-politica; di un pittore, in altri termini, che non lascia mai indifferenti davanti alla sua meditazione culturale e ricorda invece che essa non può andare separata dall'opera e tanto meno – è in atto anche questo tentativo – può essere posta in contraddizione con la sua opera, penso che molto utile sarebbe un più approfondito e spregiudicato studio particolareggiato proprio di tutto ciò che Mafai pensò e dipinse nel contesto del cosiddetto «anno zero», fra il 1945 e il 1948.

Io non vi leggo né fermata né caduta rispetto ai momenti precedenti o a quelli successivi. Vi leggo, piuttosto, una prudenza che non è affatto da scambiarsi per incertezza sulla via da intraprendere, ma è da leggersi come consapevolezza non avanguardistica dell'accresciuta responsabilità dell'artista non solo nei confronti di una nuova domanda etico-politica, diciamo della società, ma della storia dell'arte in quanto tale e di sé medesimo in quanto artefice individuale di forme in definitiva determinanti per la comprensione di ogni possibile modifica di contenuti.

Si può prendere avvio da un passo chiarissimo, come schieramento e come tendenza, di un assai poco citato scritto di Mafai, su *Rinascita* del 1945, intitolato *Possibilità per un'arte nuova* e che egli aveva fatto precedere, a mo' di epigrafe, da questa considerazione di Il'ja Erenburg: «La stagione del soldato si sta avvicinando alla fine. Comincia la stagione del pensatore, dello scrittore, del poeta».

Ecco il passo che mi pare illuminante e che distinse Mafai sia dall'ala più programmaticamente contenutista del movimento realista sia dagli esorcisti di ogni ipotesi o esigenza di realismo nell'arte moderna:

È soprattutto sul nuovo che bisogna vederci chiaro, una parola che si presta facilmente all'equivoco. Per esempio, il pittore Severini, noto anche come scrittore di questioni d'arte, in un'intervista a proposito dell'esposizione della libera «Associazione Arti Figurative», si lamenta dei giovani in questo modo: «pensavo che i giovani, come era da sperare, si sarebbero abbandonati al desiderio di avventura, di novità, invece hanno dato prova di saggezza e di timidità che non fa prevedere nulla di buono» e più giù: «nessuno si è avventurato verso l'ignoto, nessuno ha peccato di arditezza».

Tutti sanno che questo pittore partecipò 25 anni fa ai movimenti futuristi e poi a quelli cubisti e si formò a Parigi in quell'atmosfera irrazionale del dopoguerra, individualista e festosa. La borghesia europea aveva vinto; oggi, invece, da questa guerra ne esce in crisi. Nell'intervallo fra le due guerre confluiscono le correnti culturali di più secoli; di queste si fecero sottili variazioni, assurde conseguenze, si crearono infinite appendici che formarono le ramificazioni di un enorme delta che doveva sfociare in quel lago di sangue di questa guerra, un lago di cui non riusciamo a misurare la profondità né a vedere gli sbocchi. Soprattutto ci troviamo nella impossibilità di coagulare questo stato fluido e dargli una consistenza; certamente è ancora troppo presto.

Ma ritorniamo a quello che diceva Severini sui giovani. Qualcuno di quei pittori ha partecipato alla lotta per la liberazione, ha rischiato e non c'è dubbio che quel desiderio di avventura, di arditezza lo ha trovato nella realtà, nella vita; all'arte i giovani domandano altro e non li divertono le acrobazie intellettuali, né cercano nuove deformazioni. Il nuovo quindi non è quello che crede il pittore parigino, né quello che credono molti. L'artista ha visto, ha partecipato alla vita, ha sofferto forse, o ha veduto soffrire. L'artista si è fatto uomo, un uomo come un altro col cuore e col cervello, senza attributi sonori di genio, superuomo, essere superiore e ritrova il mondo degli uomini, dei volti, degli alberi e non fantasmi, macchie e geometrie. Ora si tratta di saper vedere e di sapersi commuovere.

E prosegue ancora Mafai:

L'artista, quando raggiunge un'espressione completa, si trasferisce, direi si annulla nell'opera stessa.

L'opera ha una vita propria, il suo processo somiglia a quello della pianta, nasce abbozzo informale, si sviluppa, comincia a prendere una fisionomia, infine arriva a quella forma essenziale, definitiva e originale. È nel punto più alto della maturazione che l'opera si ferma, la pianta e l'uomo invece ripiegano e si spengono. Così l'opera vive per se stessa e non contiene soltanto valore estetico, che sarebbe diminuirla, ma agisce profondamente nell'uomo, ne indirizza il gusto, il costume e lo educa soprattutto. Un'opera d'arte è sempre un fatto morale e sociale ed anche di propaganda. Qualcuno si maraviglierà soprattutto per quest'ultima parola, ma basta vedere come le civiltà si diffondono, creano imitatori, come per esempio la Francia nel XIX secolo abbia esportato lezioni di pittura e di letteratura, per persuadersene.

È chiaro però che l'artista come uomo cosciente ha le sue idee e la sua fede, è un individuo sociale, ma quando lavora si distacca dai fatti e, come ho sopra accennato, si annulla nell'opera, crea quel distacco necessario che s'impone allo stesso professionista, allo stesso operaio.

L'artista, quando ha urgente bisogno di esprimersi, non può compiacersi del suo grazioso pennellare. Il bel tessuto pittorico non deve essere fine ultimo del suo lavoro; il gusto eccessivo della materia deve essere mortificato per raggiungere obiettivi più complessi e importanti; né bisogna soddisfarsi per approssimazione ma portarsi invece in profondità, conquistare in questo senso e per questo si potrebbe intendere arte progressiva.

Si è fatto gran parlare di soggetto in questi ultimi tempi: il soggetto è l'insieme delle ossessioni che raccoglie l'artista dalle manifestazioni della società e della natura e nella scelta di queste c'è il sentimento dell'artista. È evidente che la natura morta, che ha avuto una funzione così importante in questi ultimi tempi, un vero campo sperimentale di quell'epoca astratta e più dogmatica che non volesse apparire, dovrebbe perdere significato e lasciare il campo a soggetti più espressivi. Chi ha esperienza di pittura sa che non tutti i quadri sono uguali perché ben dipinti; una natura morta è più facile di un paesaggio, una figura più difficile del paesaggio, più figure e il problema diventa ancora più grosso.

La forma è quella che assume maggiore significato; per spiegarci, una donna del popolo dipinta con tecnica postimpressionista o espressionista o cubista, varrà meno del ritratto del commendatore se questo esprime qualcosa di più fermo e nuovo.

Sta certo qui una delle spiegazioni del fatto che Mafai non fu in quell'epoca pittore di mondine nella risaia in forma più o meno neocubisteggianti e, tantomeno, fu pittore di riedizioni raccattate dai libri di una esaurita spinta di tipo astratto-formale.

E tuttavia fu pittore – in quell'epoca – che, lungi dal rifiutarsi a un ulteriore scandaglio della realtà oggettiva e a un ulteriore affinamento delle forme per andare in quella direzione ancor più in profondità di quanto non gli fosse prima riuscito, riapri – e qui stanno la sua coerenza e la sua preveggenza – tutte le istanze del discorso che era stato suo sul finire degli anni '30, diciamo fra il momento delle *Demolizioni* e quello delle *Fantasie*. Si trova chiarito questo discorso pittorico in una sua intervista del 1937, che dette poi luogo a un conflitto durissimo con i promotori della Galleria della Cometa, uno dei quali è quel Libero de Libero che era stato nel 1930 il suo primo sostenitore e che nel 1949 scriverà il bellissimo saggio *Il mio amico Mafai*.

Mafai aveva tenuto presso quella galleria – una delle due o tre che c'erano a Roma appetto delle due o tremila che vi sono oggi in quantità direttamente proporzionale alla diminuzione del numero degli artisti – una mostra di grande importanza con la presentazione di Emilio Cecchi: fu la prima apparizione delle *Demolizioni* («Sono fra i più nuovi e felici paesaggi dipinti in questi ultimi anni in Italia»). Ebbene, durante la mostra stessa Mafai attaccò l'indirizzo non tanto della Galleria quanto della pattuglia dei «tonalisti» e «mitizzanti» che si radunava attorno a Corrado Cagli sembrandogli quella tendenza troppo inquinata di letteratura, di formalismo, di estetismo, così esprimendosi:

Questo masturbarci col pennello, o con le parole, non è altro che vizio, mancanza di virilità, infantilismo, vecchiezza! Nel mondo vi è oggi una serietà impressionante. I socialisti di una volta si perdevano in discorsi, fabbricavano programmi, teorie... Oggi il Fascismo, lo stesso Comunismo, sono realtà ferree che investono tutta la vita. Come può un artista baloccarsi an-

cora col narcisismo, con le parole che non significano nulla? [...] Oggi si cerca qualcosa di più consolante e di più assoluto, qualcosa che commuova, che parli all'uomo. L'arte è un fatto etico prima che estetico.

Dieci anni dopo, nel saggio *Il mio amico Mafai* Libero de Libero, sbollitagli la giusta collera e cercando di andare più a fondo di un pensiero che Mafai aveva formulato con eccessiva e in parte male indirizzata carica polemica, scriveva:

Non ho detto ancora che Mafai si dannava a discutere con chiunque di mille problemi che investivano non tanto la pittura ma tutte insieme l'arte, la vita e la società; sin dai primi incontri con lui mi fu chiaro che non era uomo da contentarsi facilmente d'un'affermazione generica o d'un acquiescente consenso, gli piaceva muovere un oggetto da tutte le parti, romperlo semmai per non lasciarlo fuori luogo; era pieno di quesiti, d'interrogativi, e s'ostinava ad averne risposta, spesso la trovava nei fatti di cronaca, nell'avventata politica di quel tempo, nelle manifestazioni meno appariscenti di questa o di quella classe. Noi ch'eravamo nuovi a simili cimenti, gli tenevamo dietro a fatica; mise gli occhi su qualche pagina di Benda e *La trahison des clercs* fu motivo di discussioni, che finivano in veri colpi di testa contro il muro della nostra indifferenza verso argomenti che ci parevano poco eterni. Io me lo ricordo bene, Mafai sentiva allora che l'Europa, il mondo cominciavano a sfasciarsi e che mancava una fede, mancava un'idea generatrice di forze; la sua inquietudine cresceva di giorno in giorno sino ad esasperarci, e fu alla fine di quella primavera che partì per Parigi senza salutarci. Conservo qualche lettera di lui dove le antiche domande sembrano aver trovato una disperata risposta nella folla parigina, nei sobborghi, nelle acque bollenti della Senna: i fatti della vita gli proponevano più che mai quanto non avrebbero potuto dargli né le mostre d'arte né gli avvenimenti della pittura così particolari in quegli anni.

Ecco perché non è nemmeno più il caso di consigliare prudenza a quegli esegeti di Mafai che in seguito, e ancor oggi, quando toccano questi temi se ne sbarazzano affermando che, a un certo momento, le convinzioni politiche di Mafai, del comunista Mafai, ostacolarono la sua ricerca d'artista se non addirittura la sua libertà, sacrificate sull'altare del realismo imposto da una disciplina esterna e quasi dogmatica. Lionello Venturi arrivò a scrivere che quella disciplina giungeva dritta dritta da Mosca e dagli uffici del Komintern. No, non è più il caso di consigliare prudenza, ma soltanto studio e conoscenza delle radici di certi impegni e di certe convinzioni non solo ideologiche ma creative presso uomini della natura e della statura di Mafai nel cuore dell'Europa alla vigilia del minacciato trionfo del nazismo, fra il soggiogamento dell'Etiopia e lo schiacciamento della Repubblica spagnola. Ed è il caso di suggerire proprio a coloro che nell'arte di Mafai giustamente privilegiano il momento del dramma esistenziale una dovuta attenzione a quella componente esistenziale tutt'altro che pianeggiante che fu l'essere stato non già un destinatario di direttive esterne ma uno di coloro che, fin da dentro le spire della dittatura fascista, dettero vita ai germi nuovi

del movimento comunista in Italia come forza decisiva della lotta per la libertà e la democrazia. A chi, come me, di Mafai era più giovane di quasi un ventennio furono anche gli uomini come Mafai che indicarono, dal tremore delle tele intrise di passioni umane e dalle parole non vane pronunciate sul punto difficile del rapporto fra arte vita e idealità politiche, la via di quell'impegno che ci fu poi comune e che, se vi saranno storici attenti, potrà essere rintracciato forse più vivo di prima anche quando dette luogo a posizioni diverse e sul momento laceranti come quelle che portarono Mafai a distaccarsi dal partito comunista per imboccare la via della solitudine e dell'estremo confronto con la morte.

E consiglieri noi tutti di meditare di più, per mettere bene a fuoco il nesso mai scomparso nella pittura di Mafai fra poesia e realtà e il risvolto, meno ovvio perché il più ovvio, di quella sua trepidante ma non ambigua dialettica, su questo pensiero a proposito dei suoi «fiori secchi». Sono quattro righe che valgono più di un saggio:

Un tempo, davanti ai miei fiori secchi tutti si sentivano poeti e cercavano da me il gusto per la rivelazione della natura disfatta. Al contrario io li dipingevo invece così secchi e così fermi per non vederli decomporre e corrompersi col tempo.

Mi pare indispensabile, oltre che illuminante, richiamare l'attenzione critica su due momenti decisivi per analizzare e valutare il comportamento di Mafai nei confronti di quel «nuovo» che sulla bocca di Severini, cioè di un «avanguardista», non gli risultò affatto congeniale, anzi gli fece addirittura l'effetto d'un grimaldello intellettualistico e, alla fin fine, di marca accademica, di una «nuova accademia» appunto.

Il primo momento è esattamente quello degli anni '30. Se c'è un momento di ricerca e di novità nella pittura e nella scultura italiane rispetto alla risistemazione delle carte dell'avanguardia che era stata operata dal movimento cosiddetto «novecentista» nelle sue diverse varianti da Milano a Roma, esso è quello che in qualche modo accomuna sia la ripulitura della tavolozza in senso neoimpressionista presso i cosiddetti «Sei di Torino» o presso i «chiaristi» milanesi, sia l'accensione della fantasia e del colore in senso visionario ed esistenziale presso Scipione e Mafai all'imbocco di una traiettoria creativa che si arricchirà via via di altri importanti contributi da Cagli a Leoncillo, da Ziveri a Mirko, da Stradone a Scialoja, sia in senso già nettamente proteso alla ricerca d'un più ampio collegamento con la vita vissuta, e quasi con la cronaca e i suoi più ardenti riflessi di sentimento, presso quelli che saranno gli uomini di *Corrente* da Guttuso a Birolli, da Sassu a Troccoli, da Morlotti a Cassinari.

Ebbene, che cosa divide, poiché di vera e propria divisione si trattò, tutto questo fervore creativo e rinnovatore da quelle esperienze marginali, che oggi si vorrebbero invece far passare per premesse di tutte le pretese rivoluzioni antioggettive e di tipo astratto e informale degli anni '50 e '60, vale a dire i cosiddetti gruppi astrattisti di Como e della Galleria del Milione degli anni '30 e del collegamento con il Marinetti del Secondo Futurismo? Che cosa? Si farebbe troppo presto a dire che intanto li divide il fatto che nel 1935, ad esempio, alla Seconda Quadriennale, se ben ricordo, e se ricordo male sarà alla Terza nel 1939, tutti gli astrattisti italiani dell'epoca si presentarono allineati con i seguaci del Secondo Futurismo e imboniti da Filippo Tommaso Marinetti al tempo stesso come avanguardisti antiaccademici e come espressione dell'arte fascista. Ma sarebbe troppo facile, anche se è da osservare che molti rivalutatori di quei fatti preferiscono occultarne gli squallori politici.

Occorre dunque andare più nel profondo anche perché nessun risvolto politico preso a sé può dare spiegazione esauriente della natura dei fatti artistici. Ci aiuterà forse meglio a porre la questione, se non ancora a risolverla, un giudizio che un grande artista quale fu, ad esempio, Osvaldo Licini dette proprio in quella occasione, che vide anche lui rittosamente schierato con gli astratto-marinettisti, a proposito di Giorgio Morandi. È incredibile a dirsi, eppure Licini definì in quel tempo la pittura di Morandi come quella di un «incoglionito» nel passatismo oggettuale e descrittivo. Mafai e Scipione ne dissero di cotte e di crude contro gli uomini della generazione precedente, molto più Scipione che arrivò a dire merda di Casorati e di Guidi, molto meno Mafai che anzi nello scritto del 1945 ha un passo illuminante sull'importanza della pittura italiana della generazione precedente come produttrice di valori europei; ne dissero di cotte e di crude, ma che di Morandi si potesse dire che era «incoglionito» nell'oppio del passatismo non passò loro mai per la mente. Come non passò per la mente di uno di essi più giovane, il futuro informale Toti Scialoja, che in quegli anni se a qualcuno tentò di rifarsi fu proprio a Morandi, non certo agli astrattisti milanesi e comaschi e nemmeno a Licini.

È dunque la necessità storica di dare alla pittura nuova vita, oltre la vita da essa già conosciuta e vissuta, che fa di Mafai l'uomo di quelle scelte che, pur collocandolo in un'area creativa ed esplorativa del reale ben diversa e persino divergente da quella di Guttuso, hanno fatto sì che in determinati frangenti sia Guttuso sia Mafai si trovassero tendenzialmente a esprimere esigenze comuni di linguaggio, di ricerca, di cultura, di comunicazione.

Il secondo momento tipico sul quale conviene soffermarsi – e per il medesimo motivo di ricerca su che cosa è veramente nuovo e su che cosa non lo è pur sembrandolo o pretendendolo – è quello degli anni tra il 1945 e il 1948. Qui, le vicende politiche dell'Italia e del mondo tendono a serrarsi più dappresso a quelle degli orientamenti creativi: sono le vicende della rottura della convergenza antifascista e dell'inizio della guerra fredda con sullo sfondo la prima, ancora non netta e tuttavia orribile, presa di coscienza che lo scoppio atomico di Hiroshima e di Nagasaki, se era stato impedimento alla possibilità del raggiungimento nazista dell'arma totale, era stato, al tempo stesso, il primo atroce avvertimento della potenzialità di una nuova, ancor più totale barbarie distruttiva dell'uomo.

Ebbene, in quell'epoca – e ammettiamo pure che a loro modo gli artisti italiani siano stati tutti, anche se con diverso grado di consapevolezza, toccati e scossi nell'intimo conscio e subconscio dalla congiuntura – i modi di confrontare l'impegno creativo con la temperie dei tempi furono ben diversi. È un fatto però che ancora una volta Mafai non opta per un «nuovo» che pur gli viene proposto dal dialogo critico del momento. Non opta né per quello che si autodefinì come «formalismo marxista» dei promotori del cosiddetto gruppo di «Forma 1» a Roma né per il gruppo che fu radunato da Lionello Venturi con basi a Roma, Milano e Venezia e che è noto come il «Gruppo degli Otto».

Si apre qui, proprio qui, la questione chiave per intendere tutto il senso della pittura di Mafai a stretto contatto, a confronto e, tuttavia, in dissidio permanente col movimento realista italiano. Diciamo meglio: con la cultura figurativa e con le idee del movimento realista italiano. Dalla sua partecipazione nell'estate del 1944 alla «prima mostra dell'arte contro la barbarie» da me organizzata e dove accanto a sei delle sue *Fantasie* del 1942 egli espose un «quadro-manifesto» elaborato liberamente dalla *Libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix, alla conclusione delle sue tele astratto-informali degli anni '63-'65 (anticamera della morte) che io, cronista del suo funerale, definii

i suoi cosiddetti quadri astratti dell'ultimo periodo ancora così concretamente e si vorrebbe dire disperatamente afferrati alla volontà di strappare alla realtà la sua più intima essenza

e che penso sia ben difficile collocare nella zona in cui artisti della qualità di Burri e di Capogrossi collocarono la loro conversione cosiddetta antifigurativa come disconoscimento di tutto il loro passato.

Il 7 novembre 1946 – la data è quella dell'anniversario della rivoluzione russa – io ricevetti da Venezia una cartolina così concepita: «Aspettiamo

una tua visita al nord per prendere contatti. Vogliamo una pittura della rivoluzione!» Lo scritto e la prima firma sono di Emilio Vedova, seguono le firme di Giuseppe Santomaso e di Armando Pizzinato. Da Mafai non avrei mai potuto ricevere una cartolina simile né una simile richiesta. Egli era infatti ben più nel profondo di noi tutti un uomo dell'*engagement*, della «cultura europea dell'impegno» e, quindi, anche avvertito della problematicità e della drammaticità di quella cultura ridotta al suo più basso livello di subalternità, e quindi di non cultura e di non arte, dalle degenerazioni del «realismo socialista» sovietico, come aveva indicato (ma noi non gli demmo il dovuto ascolto) Jean-Paul Sartre nel primo numero di *Temps Modernes*, dove tuttavia sta inciso il più terribile invito all'intransigenza di giudizio sulle defezioni della cultura e dell'arte dalla lotta contro il fascismo. Scriveva Sartre, andando estremisticamente oltre il segno, il 1° ottobre 1945:

Non si concluda di qui che noi predichiamo una sorta di populismo: è esattamente il contrario. Il populismo è un figlio di vecchi, è il triste rampollo degli ultimi realisti: è ancora un tentativo per cavarsi d'impiccio. Noi siamo convinti, invece, che non ci si può cavare d'impiccio. Anche se rimanessimo muti e immobili come sassi, la nostra stessa passività sarebbe un'azione. Anche l'astensionismo di chi consacrasse la sua vita a scrivere romanzi sugli Hittiti sarebbe di per se stesso una presa di posizione. Lo scrittore [sta ovviamente per ogni tipo d'artista: n.d.r.] è in situazione nel suo tempo: ogni parola è destinata a ripercuotersi. E così ogni silenzio. Io accuso Flaubert e Goncourt come responsabili della repressione che seguì alla Comune perché essi non scrissero una riga per impedirli. Si dirà che non era affar loro. Ma era affar di Voltaire il processo di Calas? La condanna di Dreyfus era affar di Zola? L'amministrazione del Congo era affar di Gide? Ciascuno di questi autori in una circostanza particolare della sua vita ha misurato la sua responsabilità di scrittore. L'occupazione nazista ci ha insegnato la nostra.

E il 29 settembre dello stesso 1945 Elio Vittorini aveva preceduto Sartre così scrivendo nell'articolo di apertura del primo numero del *Politecnico* che andrebbe rimeditato e rilanciato dalle sue fondamenta alla luce del mezzo secolo che da esso ci separa, tenuto conto del successivo mutamento di prospettiva dello stesso Vittorini e della soffocazione di ogni libertà nell'URSS e nel campo del «socialismo reale»:

È qualità naturale della cultura di non poter influire sui fatti degli uomini?

Io lo nego. Se quasi mai (salvo in periodi isolati e oggi nell'URSS) la cultura ha potuto influire sui fatti degli uomini dipende solo dal modo in cui la cultura si è manifestata. Essa ha predicato, ha insegnato, ha elaborato principi e valori, ha scoperto continenti e costruito macchine, ma non si è identificata con la società, non ha governato con la società, non ha condotto eserciti per la società. Da che cosa la cultura trae motivo per elaborare i suoi principi e i suoi valori? Dallo spettacolo di ciò che

L'uomo soffre nella società. L'uomo ha sofferto nella società, l'uomo soffre. E che cosa fa la cultura per l'uomo che soffre? Cerca di consolarlo.

Per questo suo modo di consolatrice in cui si è manifestata fino ad oggi, la cultura non ha potuto impedire gli orrori del fascismo. Nessuna forza sociale era «sua» in Italia o in Germania per impedire l'avvento al potere del fascismo, né erano «suoi» i cannoni, gli aeroplani, i carri armati che avrebbero potuto impedire l'avventura d'Etiopia, l'intervento fascista in Spagna, l'Anschluss o il patto di Monaco. Ma di chi se non di lei stessa è la colpa che le forze sociali non siano forze della cultura, e i cannoni, gli aeroplani, i carri armati non siano «suoi»?

La società non è cultura perché la cultura non è società. E la cultura non è società perché ha in sé l'eterna rinuncia del «dare a Cesare» e perché i suoi principii sono soltanto *consolatori*, perché non sono tempestivamente rinnovatori ed efficacemente attuali, viventi con la società stessa come la società stessa vive. Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura.

La cultura italiana è stata particolarmente provata nelle sue illusioni. Non vi è forse nessuno in Italia che ignori che cosa significhi la mortificazione dell'impotenza o un astratto furore. Continueremo, ciò malgrado, a seguire la strada che ancora oggi ci indicano i Thomas Mann e i Benedetto Croce? Io mi rivolgo a tutti gli intellettuali italiani che hanno conosciuto il fascismo. Non ai marxisti soltanto, ma anche agli idealisti, anche ai cattolici, anche ai mistici. Vi sono ragioni dell'idealismo o del cattolicesimo che si oppongono alla trasformazione della cultura in una cultura capace di lottare contro la fame e le sofferenze?

Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'«anima». Mentre non volere occuparsi che dell'«anima» lasciando a «Cesare» di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale e dar modo a «Cesare» (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio «sull'anima» dell'uomo. Può il tentativo di far sorgere una nuova cultura che sia di difesa e non più di consolazione dell'uomo interessare gli idealisti e i cattolici, meno di quanto interessi noi?

Come si vede, le origini di quello che in seguito sarà sommariamente chiamato «zdanovismo» e scambiato, sia da chi lo professò sia da chi lo avversò, per merce d'importazione sovietica, avevano loro particolari e autonome motivazioni storiche, inversamente proiettate verso la libertà d'espressione e un più ricco approccio con la vita, in Europa occidentale, da parte di chi non voleva sfuggire al duro quesito della responsabilità della cultura davanti al fascismo. E perciò, facendo la storia della sua affermazione e delle sue degenerazioni, dei suoi valori e delle sue cadute, non la si riduca, di grazia, a una faccenda subalterna, rispetto al livello primario dell'arte, dalla quale «trarsi d'impiccio» tornando a «dare a Cesare quel che è di Cesare»: sono, come ho detto, le due espressioni di Sartre e di Vittorini contro la semplicistica identificazione di «ogni libertà» col totale «disimpegno». Certo, ha commesso grave errore chi (*adsum qui feci!*) distaccandosi dal distinzi-

smo ciociario ha finito per leggere, ad esempio, nelle *Fantasie* di Mafai principalmente l'esortazione etico-politica. Ma errore non meno profondo, perché ugualmente giugulatorio della specificità poetica delle *Fantasie*, commette chi oggi vorrebbe ridurre la lettura a quella di un qualsiasi testo formalistico e solo casualmente fornito di un contenuto che non è invece afferrabile senza collocarne le radici nel travaglio più intenso della cultura dell'impegno e senza del quale tutti gli approdi formali, ben più drammatici e chiari di quelli raggiunti da un Fautrier o da un Dubuffet un po' dopo di Mafai, non sarebbero oggi a disposizione della cultura moderna. Altro che direttive di partito! E altro che «pittura della rivoluzione» come auspicava Emilio Vedova!

Mi hanno colpito a proposito della mostra di Mafai organizzata a Macerata due recensioni: quella di Arturo Carlo Quintavalle su *Panorama* e quella di Renato Barilli sull'*Espresso*.

Quintavalle, nel giusto intento di collocare Mafai fra i protagonisti dell'arte europea della prima metà del secolo, chiama in causa, via via, una schiera di artisti antichi e moderni ai quali apparentarlo. Leggiamoli tutti: Soffici, Sironi, Scipione, Derain, El Greco, Otto Dix, Degas, Ensor, Courbet, Goya della «pittura negra», Géricault, Picasso del periodo «blu», Vlaminck, Birolli, Guston, De Kooning. Mafai ne risulta certamente nobilitato ma non si comprende se una simile lettura gli conservi qualcosa di autonomo, e in che cosa lo distingua da quei maestri. Il rischio è che un tale sovraccarico di parentele la riduca prigioniera di quel provincialismo alla rovescia che proprio Mafai aveva così chiaramente individuato nella corsa all'aggiornamento di tanti suoi coetanei. Ma l'omissione più grave di Quintavalle - e la sottolineo come luogo comune di ben più ampia portata - è di aver prima fatto nascere Mafai da una situazione romana degli anni '20 descritta come un «deserto culturale e artistico» e, poi, di non essersi chiesto dove mai Mafai avesse fatto i conti con tanta cultura moderna europea se non nella Roma dei *Valori plastici* e di tutto ciò che ne seguì con qualche tempo d'anticipo, come ebbe a far notare Roberto Longhi, sul «vigoreggiare» dei tonalismi della Scuola di Via Cavour e di altri.

Riferitasi a quella congiuntura una pittrice di notevole talento e testimone dei fatti, Edita Broglio, nel 1956 già questo anticipava prendendo spunto dall'iniziativa di un critico finissimo che andrebbe anch'egli pubblicato per intero dalle pagine del *Mondo* di cui fu il cronista d'arte, Alfredo Mezio, di riunire in una piccola galleria di Roma i *petits-maitres* del post-spadinismo Bartoli, i due

Broglio, Ceracchini, Francalancia, Socrate e Trombadori. Se a questi si aggiungono il primo Guidi, Melli e Ferrazzi, si dovrà pur giungere alla conclusione che Scipione e Mafai, benché «europeamente» fecondati da Antonietta Raphael, non nascono dal nulla almeno per quanto riguarda la definitiva sortita dell'arte italiana dal tardo secessionismo e dal passatismo di tipo ottocentista nostrano. «Buona notte, signor Fattori», era già stato detto con tutto il rispetto per il grande maestro.

Renato Barilli ha invece puntato su una lettura di Mafai e di Scipione come precorrittori dell'*art-brut*, dell'arte povera, e, nell'ovvia constatazione che essi furono avversari di ogni monumentalismo e neoaccademismo arcaizzante di tipo novecentesco, ne fa dei «consapevoli selvaggi» alla Dubuffet e ne cava la conseguenza che, «se li vogliamo apprezzare, dobbiamo guardare con interesse le loro opere più sgangherate, sgrammaticate, eseguite con ostentata 'cattiva pittura'». Non cita Barilli quali sono a suo avviso le opere di questo tipo. Io non riesco a vederne nemmeno l'intenzione nella mano e nella maniera di Scipione e di Mafai. Del resto avevo già polemizzato, negli anni '60, con Maurizio Calvesi prefiguratore di una mostra che non ebbe poi luogo su di un preteso sviluppo consequenziale Scipione-Mafai-Burri.

Conclude Barilli il suo scritto con questa sorprendente osservazione:

Caso mai, i rischi della romanità subentrano in Mafai nei secondi anni '30, quando muore Scipione e Mafai si restringe [scrive proprio così: *restringe*] in tematiche gustose [scrive proprio così: *gustose*], festose, senza dubbio fini, ma decisamente

riduttive [scrive proprio così: *riduttive*], i fiori, le macerie. Inoltre egli non osò cimentarsi con le grammatiche innovative di specie postcubista, a differenza di molti colleghi vicini e lontani. Parteciperà solo tardivamente al clima informale ma in modi ingenui e provinciali.

Vedete, dunque, quando si aprono incautamente le porte a una lettura pseudoformalistica dell'opera di Mafai dove si può andare a finire.

Leggo oggi su *la Repubblica* un articolo che Fabrizio D'Amico intitola *Le delusioni di Mafai*. Si è tentati di replicare non già che Mafai non ebbe delusioni e non ebbe dubbi e ricredimenti, ma di ammonire tutti noi a non attribuire a Mafai le nostre delusioni, i nostri dubbi, i nostri ricredimenti e tanto meno le nostre certezze.

Meglio tentar di fare «storia dell'arte» e «storia della cultura» piuttosto che dedicarsi all'interrogazione delle viscere come gli antichi aruspici prima della battaglia. Può anche darsi che Mafai abbia fatto proprie, tre secoli dopo, nel suo intimo più profondo, le parole scritte da Nicolas Poussin recentemente ricordate da Marisa Volpi nel suo bel libro *Il maestro della betulla*:

È tuttavia un gran piacere vivere in un secolo nel quale accadono cose così grandi, purché ci si possa mettere al riparo in qualche piccolo angolo per poter vedere la commedia a proprio agio.

Può darsi, ma non credo che ne trovò mai, né volle trovarli, né l'opportunità né il tempo necessario.

* Intervento pronunciato al convegno «Conversazioni su Mafai», il 4 ottobre 1986 a Macerata.

Scialoja e Leoncillo, ottobre 1957

TOTI SCIALOJA conserva due piccole opere non note di Leoncillo: un *Ritratto di Donata* che risale circa al 1944 (fig. 1) e una terracotta smaltata che per dimensioni e determinazioni stilistiche si avvicina molto ai due *Appunti* datati, nell'avvio al catalogo generale dell'opera dello scultore curato da Spadoni per le edizioni dell'Attico di Bruno Sargentini, al 1958 (fig. 2).

Anche questo, dunque, un *Appunto*, e anche questo risalente a quell'anno cruciale per il nuovo cammino di Leoncillo, indirizzato ormai verso la sua stagione più alta. Questa terracotta, anzi, ha qualche probabilità di essere la prima di quel piccolo gruppo, se fu portata in dono a Scialoja al suo studio di piazza Monte Savello uno dei primissimi mesi del '58, in ricordo di alcuni incontri avvenuti a Roma nell'ottobre '57 fra il pittore e lo scultore.

Che si ritrovano, allora, a scambiarsi idee dopo molti anni di separatezza: Toti da un certo tempo avviato all'astrazione (con tutto ciò che questo comportava sul piano delle frequentazioni quotidiane, delle solidarietà interrotte con i più vecchi compagni di strada – analogamente a quanto accadeva, ad esempio, quegli stessi anni a Mafai); Leoncillo in una crisi che sarebbe stata feconda di risultati, ma ancora vicino al gruppo di amici di sempre.

Scialoja era stato, alla fine del '56, per tre mesi a New York. Lì aveva trovato, nella splendente pittura della Decima Strada, alcune fondamentali conferme a quanto – prima sul terreno dell'elaborazione teorica, immediatamente dopo su quello concreto della pratica pittorica – andava da almeno tre anni sentendo come per lui irrinunciabile: quell'ansia di «entrare nella pittura per intero, con tutto l'ingombro della vita», quel bisogno di «premere direttamente con la mia vita su tutta la superficie della tela», quell'urgenza di tramutare l'orgogliosa «intenzione» del prometeico creatore in «accoglienza» che l'opera-grembo fa dell'intera «coscienza» dell'artista – secondo quanto egli appuntava, fra '54 e '57, sul *Diario della pittura*.

Leoncillo, quegli anni e quei mesi, viveva il disagio di una scultura (qual era stata, pur con molti rivolgimenti interni, sempre la sua) vincolata a una

mimesi delle forme di natura; e cominciava a far propria quell'ansia che gli farà dire e promettere, di fronte a cose sue che presentava al pubblico: «dopo ne farò altre meno naturali, quelle che mi premono di più: perché noi non siamo naturali».

Nelle pagine del suo *Piccolo diario* datate al '57, i fantasmi che attraversano la ricerca di Leoncillo si scoprono, in parte, i medesimi che avevano abitato poco innanzi la mente di Scialoja. Così – pur con un tratto più interrogante che conclusivo, più problematico che assertivo – Leoncillo parla di lacerazione e di gesto, di automatismo e di forma. A volte, le tangenze con il pensiero di Scialoja sono allora stringenti: «E la creta diviene materia nostra per gli atti che compiamo su essa e con essa, atti che nascono da una reazione del nostro essere, che crescono dalla furia, dalla dolcezza, dalla disperazione motivati dal nostro essere vivi, da quello che sentiamo e vediamo» [da quello che sentiamo e viviamo, avrebbe forse solo corretto Scialoja]. Ancora: «La grandezza di una scultura» – altrove: «lo spessore di una scultura» – «è rapportata alla ampiezza dei gesti che occorrono per farla, alla natura del loro intersecarsi e sommarsi [...] tagliare la creta col filo è realizzare un atto decisivo crudele e liberatore [...] una successione di atti crea una forma... una forma che si organizza su quegli stessi atti, sulla loro successione».

E infine: «Prima una cosa è, poi può essere concettualizzata... Così è un colore. Un colore rosso è un'idea, ma lo zolfo è giallo», mentre Scialoja aveva scritto: «Allora il colore è sbiancato perché è argilla, ed è giallo perché è zolfo, ed è rosso perché è ruggine».

Esistono, è naturale, anche divergenze: prima delle *impronte* (che risalgono al settembre del '57, e che segnano il ritorno prepotente di un concetto europeo di forma nel meccanismo creativo legato al gesto immediato e cieco, in parte mediato dalla pittura americana), Scialoja ha intera fede nell'automatismo del gesto. Leoncillo scrive invece: «Perché parlare di automatismo, di arte senza forma? In fondo la forma può essere anche prevista, l'importante è che nasca da un fare, che non sia autonoma da esso». E ancora Leoncillo parla del suo

procedimento tecnico come di un continuo «aggiungere, togliere, quindi lacerazioni nella creta ed escrescenze», che si discosta dall'esclusività e dall'attimalità del gesto di Scialoja. Ma, nonostante queste individuali determinazioni, si scopre facilmente la contiguità che il pensiero sull'arte di Leoncillo andava realizzando rispetto alla nuova pittura dell'antico compagno.

Nell'ottobre del '57 Scialoja annota sul *Diario*:

Una intera domenica passata con lo scultore L. che è in crisi. Si informa della mia tecnica. Gli spiego che dipingo stampando, schiacciando, ecc. Mi chiede per quale motivo profondo, costitutivo, io abbia bisogno di un interposto modo, di un diaframma, di un meccanismo tra me e la pennellata diretta: e perché questa esigenza, riscontrabile oggi in tutti gli artisti vivi, stia nascendo anche in lui.

Il pittore [dice ancora Toti all'amico] non è più il demiurgo che impartisce i suoi dettati, le sue lezioni, le sue scelte, le sue grazie, i suoi giudizi sull'intera natura, cioè sul suo Regno. La pennellata non è più il suo sigillo [...] Il mezzo sarà il nostro gesto, cioè la materia stessa messa in moto: abbiamo bisogno di una corrispondenza di una giustezza e di una infallibilità che non si riferiscano ad un pensiero precedente e sovrastante ma che appartengano proprio alla presenza fisica ed oggettiva dell'opera d'arte-cosa esistente.

Quel giorno stesso, o in occasione di un altro di quegli incontri, anche Leoncillo ne scrive sul suo diario, con forte accento polemico, quasi con rabbia:

Quanti discorsi inutili questa sera con T.

Sì. Protagonista è il gesto, il fare, la creta, i colori. La materia insomma. La loro successione, il loro articolarsi in un discorso, la forma che ne nasce, ma dietro questo deve esserci il motivo, il sentimento profondo che si vuol dire, i mille richiami a ciò che si è visto, sentito, pensato. Senza questa ragione espressiva tutto è vano, non c'è nulla. I gesti possono essere mille, stupidi e inutili. [...]

Mi parla di *orma*. E io vedo un'orma qualunque fatta con un pezzo di giornale imbevuto di colore in modo che a tutti verrebbe uguale. A me l'idea di *orma* va benissimo, ma voglio la tua orma, quella dei tuoi anni, dei tuoi patimenti, della tua storia, di quello che ti è accaduto e che senti oggi, non un'orma anonima, che più personale sarebbe quella che faresti con il sedere sulla rena.

Ma, pochissimi mesi dopo, l'*Appunto* portato a Toti suggella in modo diverso quel momento di comunicazione intellettuale intercorso fra i due.

Tagli brevi e veloci condotti sulla terra, dove restano evidenti solo qua e là, radi, gli interventi della mano; nessun esibito dolore, come è così spesso in Leoncillo, nessuna pateticità dell'immagine, nessun recondito significato simbolico. Soltanto nudi gesti che determinano l'unico piano della superficie, sulla quale tutti si allineano, senza ricercare un'illusiva, drammatica profondità. L'opera vive di null'altro che dell'aggrumarsi e distendersi di quei gesti, del loro organizzarsi asintattico, per pause e accelerazioni, nel campo compresso del-

l'immagine. Non solamente *gestes blancs parmi les solitudes*, ma *forma* – quelle specchiature nere imposte sul chiarore dell'informe –, al modo stesso delle *impronte* di Scialoja.

Concettualmente, tutto ciò fu sempre rifiutato da Leoncillo. Una vocazione interamente astratta, che inducesse l'intero portato esistenziale a manifestarsi all'interno di una griglia mentale strutturante gli atti elementari della scultura, non fu mai sua. Ancora in una pagina del *Piccolo diario*, probabilmente del '60, scriveva:

senso di dover continuare fino in fondo questa mia inclinazione antiabstratta. Le immagini di molti artisti *di gesto*, di molti artisti *del fare*, nascono da una posizione, un atteggiamento *astratto*. [...] E invece l'immagine deve nascere da una evocazione complessa di realtà vista.

E proprio quell'evocazione ed elaborazione complessa del reale, quel calarsi nell'organico, immedesimandovi le ragioni della propria e dell'altrui esistenza, sta a vettore maggiore e più continuo dell'ultimo grande decennio di operosità dello scultore, sostenendo tutte le sue prove più note e amate: da *Ore d'insonnia* e *Vento rosso* del '58, alle dolenti *Sculture con gocce rosse*, al *San Sebastiano bianco* del '60, alla *Luce perduta* e alla *Pietà*, a *Tempo ferito*, a tante altre.

Qui la materia cresce e inorgoglisce, costruisce il proprio destino fra splendori e miserie, turgida o scavata, gemmata o erosa, in una identificazione totale, e interamente detta – fino al grido, allo spassimo – fra la vita autonoma di cui vive e l'intenzione allegorizzante del formatore.

Ci fu però spazio, dentro gli anni maggiori di Leoncillo, anche per cose diverse: per momenti più quieti e pausati, per anse di pensiero nel fluire potente dei ritmi esistenziali e biologici della sua materia. Il taglio, in particolare, non fu sempre per lui gesto dilaniato, scavo, affondo cruento nel magma indifferenziato di vita e materia. Arrivò talvolta a qualificarsi come atto di conoscenza, interessato a indagare il modo del suo apparire piuttosto che la sua capacità di *significare* qualcosa di ulteriore.

Una simile intenzione mi paiono soprattutto rivelare i *Tagli bianchi* del '58 e del '59, e ancor più i due *Racconti di notte* del '61 e del '63: ove il succedersi delle *figure* lisce e lucide alternate ai *fondi* opachi e corruschi determina un ritmo, un andamento, una scansione temporale che divengono egemoni nell'economia dell'immagine.

Nella quale, in particolare, è difficile non riconoscere un'attiva influenza della pittura delle *impronte* di Scialoja, ove l'irruenza automatica del gesto, dato violento e cieco sulla tela, cedeva alla



1. Leoncillo, *Ritratto di Donata*. 1944 circa. Roma, collezione Scialoja
2. Leoncillo, *Appunto*. 1958. Roma, collezione Scialoja
3. Toti Scialoja, *Verde, bianco, rosso*. 1958. Roma, collezione privata

proposizione di una superficie scandita da un succedersi ritmato di *eventi* (fig. 3). Una suggestione, quella della pittura di Scialoja, che rimane dunque al margine delle più stringenti e durevoli ragioni

dell'arte di Leoncillo; ma che pure fu talora in lui presente, a partire da quell'ottobre 1957 in cui egli andava cercando, fra tanti dubbiosi pensieri, nuove motivazioni alla sua scultura.

Giovanni Urbani

I fondamenti pittorici del restauro architettonico

La moderna riflessione sul restauro ha forse ecceduto nel prendere le distanze dai propri antefatti storici, dando credito di particolare significatività solo a quelli che, a partire dal Vasari, depongono a netto sfavore del restauro stesso. È invece ben noto, anche se mai preso in seria considerazione, che fino ai primi dell'Ottocento è solo il restauro della pittura a essere oggetto di severe censure, mentre il restauro della scultura non conosce che lodi, e quello dell'architettura è talmente identificato con l'arte stessa del costruire da non venir mai menzionato come cosa separata o comunque diversa da questa.

La perdita, da parte di queste due ultime attività, dell'originaria libertà creativa, e quindi il loro coinvolgimento nel sospetto da sempre gravante sul restauro della pittura, coincise con l'improvviso affacciarsi del restauro architettonico come punto centrale e come epitome del problema del restauro in generale. Evento determinato da un'irresistibile coppia di forze: lo sviluppo della città moderna, che con l'industrializzazione delle tecniche costruttive chiudeva il lunghissimo corso dell'architettura come una delle tre «arti del disegno», e l'inizio della sopravvivenza di queste arti come «un passato» (Hegel), cioè come oggetto di conoscenza storica e di esperienza estetica.

Non fosse stato per l'ingombrante fisicità dell'architettura, c'è da credere che la conoscenza storica si sarebbe sentita del tutto appagata da una sopravvivenza puramente ideale dell'arte del passato, dal momento che alla sopravvivenza materiale di pittura e scultura avevano cominciato da tempo a provvedere, sia pure a modo loro, le collezioni e i musei. Non potendo disporre degli stessi provvidenziali strumenti per le mura e gli archi, alla conoscenza storica veniva così a porsi un problema che, in quanto di natura pratica, esulava dalla sfera dei suoi interessi spirituali, a meno di non «sullimarli», come subito fece, in un problema bensì di mezzi materiali e pratiche tecniche, ma strettamente finalizzati alla migliore lettura storico-critica dei monumenti del passato. Una volta avviato in questa direzione, il restauro architettonico, benché assunto al livello più alto della riflessione teorica, sul piano pratico non poté che calcare le

orme del restauro pittorico, prendendo da questo il pessimo esempio di un'attività che al minimo dell'impegno tecnico univa il massimo delle pretese estetiche, obbligandosi così a sottostare alle direttive soggettive e mutevoli del gusto.

Che al restauro architettonico sia mancato fin dall'inizio un autonomo e solido fondamento tecnico è un fatto altrettanto vistoso quanto inesplicabilmente sfuggito all'attenzione degli studiosi del settore. Eppure, appare oggi chiaro che se la specialità, a differenza del restauro della pittura, non ha mai segnato sostanziali progressi rispetto alla situazione di partenza, continuando a rimasticare con le varie «Carte del restauro» i sacri principi del 1884 (data della risoluzione adottata dal III Congresso degli architetti e ingegneri italiani), la ragione sta proprio nel fatto che mentre il restauro della pittura è alla fine riuscito a raccordare l'obiettivo storico-critico con la padronanza di una tecnica *ad hoc*, che non ha più nulla o ben poco a che fare coi mezzucci cosmetici d'un tempo, il restauro dei monumenti ha invece continuato a dipendere da una tecnica, come quella dell'edilizia tradizionale, in progressiva decadenza, quando non da un'acritica e improvvida soggezione alla moderna tecnica delle costruzioni.

Si dice questo, certo non per scoraggiare i restauratori di monumenti dalla loro incipiente tendenza a chiedere lumi al restauro dei dipinti, ma piuttosto per invitarli a considerare che, per quanto determinato da condizioni storiche ineludibili, il rapporto tra le due specialità ha posto fin dal principio più problemi di quanti ne abbia risolti. E questo perché, trattandosi di un rapporto che dipende in tutto e per tutto dalla classica concezione dell'unità delle arti, esso risulta di ineccepibile chiarezza sul piano dell'estetica (e quindi anche di una teoria generale del restauro), ma è destinato a entrare in crisi non appena di qui ci si trasferisca, come con il restauro si è pur costretti a fare, sul piano delle concrete esigenze conservative, dove sulle singole arti vengono a pesare le radicali diversità non solo di costituzione fisica, ma anche di destinazione d'uso e d'incidenza sul mondo della vita.

Il pensiero estetico moderno ha fatto del superamento di queste diversità la condizione prima per

sussumere le varie arti all'Arte come assoluta e indivisibile categoria metafisica, in quanto tale non soggetta ad altra evoluzione che a quella degli interessi spirituali. Di conseguenza anche il restauro ispirato a questa concezione estetica si è trovato nella necessità, o piuttosto nell'imbarazzo, di prefiggersi un unico e medesimo obiettivo per tutte le arti, facendo dipendere da questa condizione vincolante la possibilità di ottenere dei risultati «perfetti», cioè adeguati all'assolutezza e alla perfezione della categoria-Arte.

Per ogni attività umana, quello della perfezione è certamente il più legittimo e degno dei fini, che però comporta di necessità la chiusura in se stessa e la stagnazione dell'attività che questo fine eventualmente raggiunga (vedi ad esempio certe forme di artigianato di lusso). Perciò, pur non potendo che esserne soddisfatti, è forse il caso di cominciare a nutrire anche un po' d'inquietudine per il fatto che il restauro della pittura, dopo tanti stenti, sembra ora incontrare un consenso pressoché universale. Non inganni il numero tuttora relativamente ristretto dei restauri «perfetti»; quello che conta è che la materia non dia più luogo a un dibattito culturale di alto livello, come si è avuto agio di constatare dall'inconsistenza della recente polemica attorno all'ottimo restauro della volta Sistina.

Ma che senso ha la perfezione (e la conseguente immobilità) del restauro della pittura in un mondo che cambia? Semplicemente quello di indicare che la pittura, e al suo seguito tutta l'arte del passato, non ha altra possibilità di sopravvivenza, sia materiale che ideale, che in condizioni di separazione e di progressivo allontanamento dal mondo della vita, cioè come puro oggetto da un lato di un sapere storico la cui esuberante crescita in senso specialistico sembra ora entrata in una fase di stanca, e dall'altro di una sensibilità estetica non meno estenuata della sua apertura verso la globalità dei prodotti artistici passati e presenti.

Ciò che resta da capire è come il restauro della pittura abbia potuto condizionare quello dell'architettura (e della scultura), ancora prima che con la sua tardiva riuscita, con la sua lunga storia di insuccessi.

Si può cominciare a rendersi conto di questa singolarità partendo dalla constatazione che la nascita del restauro architettonico, anziché risultare per i contemporanei un fenomeno di profonda rottura col passato, contrassegnato dalla perdita della libertà creativa fin lì appartenuta ai precedenti storici di tale attività, non trovava altri punti di riferimento che nella vecchia e screditata pratica del restauro pittorico. A differenza della nuova specialità, questa aveva infatti potuto approdare all'epoca

moderna senza sostanziali modifiche della propria identità storica, e ciò grazie al semplice fatto che, non avendo mai conosciuto una fase creativa, si trovava naturalmente predisposta a sottostare, come un tempo alle accuse degli intenditori, ai nuovi criteri di giudizio della conoscenza storico-critica.

Per la verità, nel grande dibattito ottocentesco sul restauro architettonico questo aspetto della questione passò praticamente inosservato. La modernità per così dire *ante litteram* del restauro pittorico non andava infatti oltre il suo sempre essere stato oggetto di contestazioni e di critiche. E da ciò non ci si poteva certo attendere che venissero indicazioni utili a mettere sulla giusta strada il restauro architettonico. Nulla di più naturale, dunque, che si cominciasse col tentativo di dare a questo problema una soluzione *ad hoc*, il più possibile aderente ai caratteri specifici dell'architettura, e in particolare a quello che aveva reso possibile in passato di intervenire creativamente sul già costruito.

L'illusione che a un simile risultato si potesse pervenire non in contraddizione, ma proprio in forza della nuova conoscenza razionale della storia e della logica strutturale dell'architettura, fu a un passo dal divenire realtà con l'opera di Viollet-le-Duc. Della quale si può pensare tutto il male possibile, ma non che non sia servita, come unica e sola tesi positiva, a suscitare tutte le antitesi e sintesi di cui da allora si alimenta la riflessione critica sul restauro architettonico.

Forse proprio perché eminentemente dotato di senso della storia, Viollet-le-Duc si era infatti permesso di violare il principale tabù della storia come disciplina: l'inseparabilità del significato veridico dell'opera d'arte da quello che Riegl avrebbe più tardi chiamato il «valore d'antichità», e cioè dalla pura e semplice vetustà materiale dell'opera stessa. In altre parole: l'inseparabilità del dato conosciuto dal dato sensibile.

Naturalmente, a Viollet-le-Duc non sfuggiva che una volta revocato in dubbio questo principio, ad andarne di mezzo sarebbe stato né più né meno che il concetto di autenticità, cioè la possibilità stessa di distinguere l'originale dalla falsificazione. Ma come e in che senso potevano dirsi originali, cioè espressione di una volontà creatrice individuale e di un momento storico determinato, dei monumenti che, a differenza delle opere di pittura, erano di regola cresciuti su se stessi nel corso dei secoli e col lavoro di più generazioni? All'obiezione che, appunto per questo, nulla autorizzava il restauratore a credere che il significato veridico di un monumento potesse consistere in qualcosa di diverso dal suo stato attuale, e che di conseguenza il re-

stauro potesse legittimamente spingersi oltre la semplice conservazione dell'esistente, Viollet-le-Duc aveva buon gioco a rispondere che lo stato di fatto era una realtà casuale e in continua evoluzione per fattori accidentali. Era dunque la moderna storia dell'architettura a imporre che lo stato di fatto, da considerarsi nulla più che una specie di *ludus naturae* o prodotto del caso, venisse modificato coerentemente alle proprie acquisizioni conoscitive, cioè portato a quello «stato completo» che, appunto perché rispondente a un sapere attuale, «può non essere mai esistito in un momento storico dato».

Quanto poi al criterio prudenziale di privilegiare la conservazione rispetto al restauro, c'era solo da considerare che «conservare non è nient'altro che restaurare un po' alla volta». Il che non solo è ben detto, ma tocca anche un aspetto della questione conservativa con cui non meno oggi sappiamo bene come confrontarci.

Per quanto genialmente argomentata, sul piano della sensibilità estetica la posizione di Viollet-le-Duc rispondeva a una tendenza del gusto – a metà tra purismo romantico e *gothic revival* – alla quale le più vigili coscienze critiche dell'epoca non potevano non preferire l'opposta tendenza ruskiniana al culto delle rovine. Preferenza determinata non solo da motivi di gusto, ma anche dal fatto che una volta eliminata dall'architettura la componente dell'efficienza funzionale e dell'integrità materiale, la via era aperta perché il problema del restauro architettonico, superato il punto morto a cui portava il contrasto insanabile tra le posizioni di Viollet-le-Duc e di Ruskin, si ponesse nei termini di una teoria generale del restauro, da valere indistintamente per tutte le arti figurative.

In questa seconda fase, contrassegnata dai contributi di Wölfflin, di Riegl e, in Italia, di Boito e Beltrami, si avverte chiaramente che, pur restando al centro dell'attenzione, il tema del restauro dell'architettura ha tuttavia perso gran parte della sua specificità, a vantaggio di postulati teorici e principi generali assai più direttamente derivabili dall'esperienza del restauro pittorico che di quello architettonico. E ciò non solo per la più lunga stagionatura del primo, ma soprattutto perché, come già per il Vasari, anche per Wölfflin e per gli altri il concetto di unità delle arti continuava più che

mai a dipendere dalla funzione unificante e dal conseguente ruolo egemone svolto dalla pittura nei confronti delle altre arti.

A parte la spinta esercitata in questo senso dalla produzione artistica dell'epoca – come è ben noto dominata dalla pittura sotto l'aspetto sia qualitativo che quantitativo –, c'è da ricordare che lo stesso studio della storia dell'architettura (e della scultura) costituisce da allora una sorta di branca specialistica se non secondaria della storia dell'arte, disciplina che non a caso ha potuto intitolarsi così estensivamente a «tutta» l'arte, pur avendo nella pittura il suo principale oggetto d'indagine. E questo non solo perché nulla meglio della pittura, per la sua maggiore libertà da condizionamenti materiali e da vincoli esterni, si presta a fornire alla storia dell'arte la chiave per un ordinamento di ogni altro genere artistico in base al puro giudizio di qualità. Altrettanto determinante è che, per costituirsi come oggetto di conoscenza storico-critica, sia l'architettura che la scultura hanno dovuto sottostare a una sorta di processo di assimilazione alla pittura, essendo l'immagine pittorica per così dire naturalmente predisposta – per la sua caratteristica peculiare di rappresentazione piana, osservabile da un punto di vista fisso – a essere analizzata in termini oggettivi. Non per nulla allo studio dell'arte del passato è risultato fin dal principio indispensabile il sussidio di mezzi «pittorici» (dapprima disegni e incisioni, e in seguito fotografie), la cui fedeltà all'originale è incomparabilmente più alta per la pittura che per le altre arti. Le quali ultime hanno dovuto dunque adattarsi a una lettura in chiave pittorica per decreto congiunto della moderna «volontà d'arte» e della conoscenza storica.

C'è infine da ricordare che a questo tipo di lettura l'immaginazione moderna era stata in un certo modo condizionata dalla lunghissima tradizione che inizia con le grottesche cinquecentesche, e prosegue con oltre tre secoli di pittura di rovine, vedute e «capricci» architettonici. Non bastasse altro, la fascinazione estetica esercitata da una così sterminata iconoteca di «atri muscosi» e «rottami antichi» sarebbe più che sufficiente a spiegare perché la pittura in primo luogo, e di conseguenza il restauro della pittura, abbiano in così larga misura determinato i principi ispiratori e la pratica del restauro architettonico.

Luigi Malerba

Un amico, un libro

HO INCONTRATO Giuliano Briganti per la prima volta nel 1972 fra le pagine di un bel libro illustrato in bianco e nero e a colori, rilegato in tela e stampato in edizione numerata a cura della rivista *Il Caffè* di Giambattista Vicari. Briganti aveva scritto una aerea prefazione all'opera grafica del pittore Guelfo e io un testo finale che, a differenza delle pagine della prefazione, che stranamente non erano numerate, portava in alto una elegante numerazione in bodoni corsivo da *I* a *II*. Da una parte la sicurezza del più pitagorico fra i nostri scrittori d'arte, qui paradossalmente privato dei suoi numeri, ma come sempre attrezzato nei suoi giudizi e insuperato maestro nel fermare e definire le creature mutanti, i segni e le figure dell'arte. Dall'altra, in quelle paginette finali, una dichiarazione di incertezza fin troppo manifesta e leggermente irridente. I miei undici brevi testi erano infatti costellati di punti interrogativi. Li ho contati, sono trecentonovantanove.

La mia meraviglia dunque, e la mia ammirazione, per chi riesce come Briganti a rintracciare ogni volta le coordinate che stanno dietro ai fenomeni artistici, anche i più evanescenti, e a individuare di questi fenomeni le premesse storiche, sociali e psicologiche, vale a dire le ragioni culturali nel concetto più largo di questa parola. Mi sto riferendo ora al mio secondo incontro con Giuliano Briganti su un terreno che mi è o dovrebbe essermi familiare, ma sul quale improvvisamente mi sono sentito sgomento come un viaggiatore in una notte d'inverno: *I pittori dell'immaginario* è un libro-foresta, ma anche un libro-trappola senza scampo se non ci si difende dai continui rimandi ad altre opere e ad altri testi, in un vortice segnaletico senza via d'uscita. *I pittori dell'immaginario* è del 1977. Sarà un caso, ma gli incubi di artisti lontani sembrano avere strane e sotterranee risonanze con le inquietudini e i turbamenti sociali indotti da uno stress politico arrivato in quell'anno al suo punto di massima tensione. Sul momento potevamo stupirci che un uomo di precisa e intelligente memoria come Briganti volesse dedicarsi all'inseguimento delle ombre fugaci e terribili del sogno e delle sue perverse fantasmagorie. A posteriori bisogna riconoscere che l'ansia conoscitiva e una sensibilità

sempre tesa hanno ancora una volta condotto Briganti a una scelta pertinente. Quella che in un momento di pigrizia ci poteva apparire come casualità, riesce con quel libro a smentire se stessa e a porci simmetrie imprevedibili. Per quanto mi riguarda ho sempre invidiato chi riesce come Briganti a razionalizzare l'irrazionale e a conciliare con spirito pitagorico i numeri e la magia.

Non ho mai avuto simpatia per gli «arredatori» della critica d'arte, per coloro che coprono di aggettivi le immagini della fantasia e stendono i loro veli infausti sui piaceri gioiosi dell'arte. Giuliano Briganti è un sapiente, un uomo che ragiona e che spiega, e al momento opportuno sa come nessun altro strappare questi veli per restituirci a nudo le opere. La sua sicurezza mi ha sempre intimidito, ma dopo il primo sgomento alla lettura di quel libro, ecco che Johann Heinrich Füssli, William Blake, Caspar David Friedrich e altri immaginifici hanno preso nuova consistenza, i loro contorni mi sono apparsi più definiti e leggibili, spogliati della crosta di parole inutili che li occultavano. Una pratica disvelatrice che abbiamo visto in azione negli anni seguenti con inesausto piglio polemico in varie occasioni come il restauro della Cappella Sistina, l'aggressione al Museo di Orvieto, la mostra di Arcimboldo a Venezia eccetera, sulle pagine del giornale dove mi trovo da un po' di anni al suo fianco. La collaborazione a *la Repubblica* ci ha avvicinati ancora sulla carta e mi ha convinto di essere suo amico al punto che non ricordo più quando l'ho incontrato per la prima volta nella vita. L'unica cosa certa è che mi è parso di rivedere semplicemente un vecchio amico dopo anni di assenza.

Un nuovo incontro a sorpresa è avvenuto più di recente dalle pagine di un libretto in memoria del comune amico Ennio Flaiano. Tutti conosciamo Briganti come esperto delle cose dell'arte e dei loro segreti, ma credo che nessuno sospettasse il talento memorialistico e narrativo che risulta da queste venti paginette, sicuramente un conto aperto per nuove avventure letterarie. Il testo di Briganti si presenta come prefazione a un mazzetto di lettere inedite di Flaiano, *Lettere a Lilli e altri segni*, ma per la verità va letto come un racconto, una memoria, un ricordo affettuoso, dove la malinconia iro-

nica dell'amico scomparso viene rievocata in un contesto romano di autobiografia letteraria, prima durante e dopo l'ultima guerra: una smilza operetta che, con qualche sforzo di approfondimento, potrebbe correre nella direzione del superbo *Abbozzo per un autoritratto* di Bernard Berenson.

Più di una volta dopo gli anni '50 Briganti e io ci siamo sfiorati senza incontrarci. Ero amico di Flaiano e scrivevo con lui la sceneggiatura di un film per Carlo Ponti, un film mai realizzato di cui è rimasto solo il titolo: *Servizio sensazionale*, e immagino che la sera, dopo una giornata di molte discussioni e di pigre scritture, avrà raggiunto gli amici a via Veneto per mettere insieme, davanti a un tavolino di caffè, i tasselli di una biografia letteraria e sentimentale, ora rievocata in prima persona da Briganti. Altri miei punti di contatto con Briganti erano Marino Mazzacurati, che frequentavo per amichevoli contingenze pubblicitarie, o i passaggi meridiani da Cesaretto in via della Croce dove Mino Maccari, altro amico di Briganti, tracciava le sue quotidiane figurine sui tovaglioli di carta, e Antonio Delfini inveiva con signorile discrezione contro il fato ostile e scriveva per *Il Caffè* le splendide invettive poetiche che poi raccolse nel volumetto

feltrinelliano intitolato *Poesie della fine del mondo*.

Mi accorgo ora che avrei anch'io le mie paginette da scrivere, in parallelo a quelle di Giuliano Briganti, sugli amici comuni, visti da un'altra angolazione e con l'aggiunta di qualche personaggio «antipatico» come Curzio Malaparte che ho fuggevolmente frequentato in quegli anni, o altri numi di passaggio a Roma come Tristan Tzara o Roberto Longhi, che preferivano il Re degli Amici o il cortile di Otello, sempre in via della Croce. Insomma i percorsi sui quali si incamminano le amicizie sono spesso tortuosi o indiretti e forse è vero, mi pare che fosse proprio Flaiano a dirlo, che la distanza più breve fra due punti non è quella tracciata da una retta ma da un arabesco. Seguendo questo arabesco, dopo esserci sfiorati tante volte e da ultimo per il tramite di Rosellina Balbi e Paolo Mauri, sono diventato amico di Giuliano Briganti o meglio ho confermato una vecchia amicizia, ma nessuno riesce ancora a distogliermi dal pensiero che è sì un amico molto caro ma è anche un libro, un bel libro pieno di straordinarie suggestioni, di dotte citazioni, illustrato con lussuose quadricromie, con una solida rilegatura in tela di quelle che non invecchiano nemmeno dopo settant'anni o molti di più.

Tabula gratulatoria

Marco Fabio Apolloni
Giulio Carlo Argan
Roseline Bacou
Alessandro Bagnoli
Attilio Bertolucci
Fabio Bisogni
Ferdinando Bologna
Evelina Borea
Miklós Boskovits
Dominique Bozo
Cesare Brandi (+)
Arnauld Brejon de Lavergnée
Maurizio Calvesi
Nino Castagnoli
Enrico Castelnuovo
Pietro Citati
Jean Clair
M. Vera Cresti
Jean-Pierre Cuzin
Andrea Emiliani
Gerhard Ewald
Jacques Foucart
Christoph L. Frommel

Marc Fumaroli
Cesare Garboli
Annarosa Garzelli
Natalia Ginzburg
Francis Haskell
Eduard Hutterer
Michel Laclotte
Irving Lavin
Jean Leymarie
Claudio Magris
Denis Mahon
Clemente Marsicola
Jennifer Montague
Luisa Mortari
Mauro Natale
Konrad Oberhuber
Werner Oechslin
Antonio Pinelli
Ruggero Poletti
John Pope-Hennessy
Giovanni Previtali (+)
Wolfgang Prohaska
Marcel Roethlisberger

Guido Rossi
Joseph Ryckvert
Natalino Sapegno
Eugenio Scalfari
Salvatore Settis
Luigi Spezzaferro
Nicola Spinosa
Jean Starobinski
Manfredo Tafuri
Giovanni Testori
Filippo Todini
Jacques Thuillier
Georges Vallet
Françoise Viatte
Mathias Winner

E inoltre:

Claudio Cavazza
Finarte S.p.A.
Nicoletta Fiorucci
Grazia e Giuseppe Gazzoni Frascara
Gabriella Golinelli Berardi

Indice

Marco Bona Castellotti Premessa	7	Laura Laureati Brevi aggiunte al catalogo di Domenico Cresti detto il Passignano	147
Sebastian Matta Disegno e dedica a Giuliano Briganti	9	Anna Ottani Cavina Saraceni: tre dipinti, qualche dato	161
Antonio Giuliano L'identificazione del discobolo di Mirone	11	Pierre Rosenberg Un nouveau La Tour	169
Luciano Bellosi Il Maestro dei Sancta Sanctorum	21	Ludovica Trezzani A come Assereto. Alcuni inediti del pittore genovese	179
Federico Zeri Un'errata attribuzione al Semitecolo (e una rara iconografia di Sant'Antonio da Padova)	37	Marco Chiarini Due paesaggi dal vero: forse di Nicolas Poussin	189
Fiorella Sricchia Santoro Una traccia per il tirocinio di Zanetto Bugatto in Fiandra	43	Erich Schleier Una veduta quasi reale di Gaspard Dughet	195
Daniele Benati Due schede per Vicino da Ferrara	53	Luigi Grassi Alcuni disegni di Pier Francesco Mola e il curioso precedente di una tormentosa vicenda	205
Bruno Toscano Fra «necessità» e «libertà». Appunti su pittori e committenti fra Quattro e Cinquecento	61	Jörg Martin Merz Bernini, Abbatini e la sacrestia di Santo Spirito in Sassia	219
Giovanni Romano Nuove indicazioni per Eusebio Ferrari e per il primo Cinquecento a Vercelli	71	Piero Torriti Un dipinto inedito del Piola	227
Andreina Griseri Quando «natura facit saltus». Disegni e filigrane	91	Mina Gregori A proposito di una natura morta di Giovanni Domenico Ferretti con alcune considerazioni sul mecenatismo di Ferdinando de' Medici	231
Sylvie Béguin Une source probable pour la «Madone au long cou»	99	André Chastel De la «buria» au «lazzò della mosca»	235
Nicole Dacos Autour de Pellegrino Tibaldi. Adriaen De Weerdt en Italie	109	Alessandro Bettagno Anton Maria Zanetti collezionista di Rembrandt	241
Eduard A. Safarik Questo è il mio vero ritratto	123	Alvar González-Palacios Tre tavoli importanti	257
Keith Christiansen Working from Life in the Accademia dei Desiderosi	135	Paola Barocchi I cartellini di Galleria	265
			343

Leonardo Sciascia		David Sylvester	
Stendhal e i «Martiri»	269	Bicycle Parts	307
Ezio Raimondi		Gian Alberto Dell'Acqua	
I fantasmi della danza	273	Klee e Wols tra surrealismo e romanticismo	315
Dario Durbé		Antonello Trombadori	
Sul libretto dell'«Italiana in Algeri»	277	Testimonianza su Mafai	323
Robert Rosenblum		Fabrizio D'Amico	
Reconstructing 19th-century Painting	285	Scialoja e Leoncillo, ottobre 1957	331
Denys Sutton		Giovanni Urbani	
Impressions and Sensations: Arthur Symons as a Critic	289	I fondamenti pittorici del restauro architettonico	335
Marisa Volpi		Luigi Malerba	
Nietzsche e de Chirico	297	Un amico, un libro	339
Ester Coen		Tabula gratulatoria	341
Gertrude Stein e «Marry Nettie»	303		