

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE ETS

2024

SCALPENDI
FIRENZE UNIVERSITY PRESS

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A. ETS

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE ETS

2024

SCALPENDI
FIRENZE UNIVERSITY PRESS

Storia della Critica d'Arte

Annuario della S.I.S.C.A. ETS

© 2024 Scalpendi editore, Milano

ISBN: 979-12-5955-192-4

ISSN: 2612-3444 (versione cartacea)

Storia della Critica d'Arte

Annuario della S.I.S.C.A. ETS

© 2024 Author(s)

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

Pubblicato da:

Scalpendi editore S.r.l.

Piazza Antonio Gramsci, 8, 20154 Milano

www.scalpendi.eu

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italia

www.fupress.com

ISSN: 3103-3210 (versione digitale)

Progetto grafico e copertina

© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio

Roberta Russo

Caporedattore

Simone Amerigo

Prima edizione: dicembre 2024

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del 10 maggio 2018

La versione online è raggiungibile a questo link:

<https://oajournals.fupress.net/index.php/sisca/>

Editor in Chief

Massimiliano Rossi (Università del Salento, Italia)

massimiliano.rossi@unisalento.it

ORCID: 0000-0001-6283-9731

International Scientific Committee

Manuel Arias Martínez (Museo Nacional del Prado, Madrid)

Michel Hochmann (École Pratique des Hautes Études, Paris)

Alessandro Nova (Kunsthistorisches Institut in Florenz)

Alina Payne (Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies)

Ulrich Pfisterer (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

Philip Sohm (University of Toronto, Canada)

Eva Struhel (Università di Trento, Italia)

Ann Sutherland Harris (University of Pittsburgh, USA)

Editorial Staff

Nadia Barrella (Università della Campania Luigi Vanvitelli, Italia)

Franco Bernabei (Università di Padova, Italia)

Enzo Borsellino (Università Roma TRE, Italia)

Tommaso Casini (Università IULM, Italia)

Raffaele Casciaro (Università del Salento, Italia)

Rosanna Cioffi (Università della Campania Luigi Vanvitelli, Italia)

Paolo Coen (Università di Teramo, Italia)

Maria Concetta Di Natale (Università di Palermo, Italia)

Cristina Galassi (Università di Perugia, Italia)

Ilaria Miarelli Mariani (Università di Chieti, Italia; Musei Capitolini, Roma)

Sonia Maffei (Università di Pisa, Italia)

Pierfrancesco Palazzotto (Università di Palermo, Italia)

Alessandro Rovetta (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Giuliana Tomasella (Università di Padova, Italia)

Managing Editor

Giuliana Tomasella (Università di Padova, Italia)

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due *referees* anonimi, in modalità *double-blind*.

SOMMARIO

ABSTRACTS

5

DISCUSSIONI E PROBLEMI

*Recensione a: Giovanni Mazzaferro, Il giovane Cavalcaselle.
«Il più curioso, il più intrepido, il più appassionato
di tutti gli affamati di pittura», prefazione di Donata Levi,
Olschki, Firenze 2023*

Antonio Soldi

21

FONTI

*Un parere giuridico su Raffaello. Nuovi documenti sul trasporto
della Visitazione da L'Aquila a Madrid*

Laura Palombaro

27

*Il fondo «Arti Belle» dell'Archivio di Stato di Modena
per la storiografia artistica della seconda metà dell'Ottocento*

Simone Sirocchi

55

LETTERATURA ARTISTICA

*Due prove di lettura: metafore di memoria e una proposta
per i rilievi della cappella di Sant'Antonio a Padova*

Antonio Pepe

85

*Attorno al Discorso di Bartolomeo Maranta in difesa di Tiziano.
Il contesto, l'opera e i precedenti*

Mauro Stano

105

*Taborda, Prunetti, Vasari and art history
between Rome and Lisbon in the early 19th century*
Sabina d'Inzillo Carranza de Cavi 145

«2 poesie». Nanni Balestrini e Lucio Fontana
Andrea Mirabile 161

STORIOGRAFIA E CRITICA

*Per una rilettura indiziaria della pittura en plein air
tra Roma e Parigi nel primo Ottocento*
Valter Curzi 177

Vitale da Bologna in Natura ed espressione di Francesco Arcangeli
Gianluca del Monaco 195

*Reenactment. Scambi tra nuove tecnologie e tradizione pittorica:
il caso di Bill Viola e Sam Taylor-Wood*
Monica Paggetta 215

*«As if they were living in palaeolithic Europe»:
notes on the reception of prehistory between North America and Europe
starting from miniaturised sculpture*
Valentina Bartalesi 237

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

*«Con grave pericolo di vita». Francesco Verlengia e la salvaguardia
del patrimonio artistico durante la Seconda guerra mondiale*
Pietro Costantini 271

ABSTRACTS

RECENSIONE A: GIOVANNI MAZZAFERRO, *IL GIOVANE CAVALCASELLE. «IL PIÙ CURIOSO, IL PIÙ INTREPIDO, IL PIÙ APPASSIONATO DI TUTTI GLI AFFAMATI DI PITTURA»*, PREFAZIONE DI DONATA LEVI, OLSCHKI, FIRENZE 2023

Review to: Giovanni Mazzaferro, *Il giovane Cavalcaselle. «Il più curioso, il più intrepido, il più appassionato di tutti gli affamati di pittura»*, preface by Donata Levi, Olschki, Florence 2023

Antonio Soldi

The following paper intends to present Giovanni Mazzaferro's book *Il giovane Cavalcaselle. «Il più curioso, il più intrepido, il più appassionato di tutti gli affamati di pittura»* (*The young Cavalcaselle. 'The most curious, the most intrepid, the most passionate of all those hungry for painting'*), preface by Donata Levi, Florence 2023. The author, through a meticulous investigation of the connoisseur's biography in the years between 1834 and 1857, reconstructs his methodological training, his visual culture, his travels and his relationships with other art historians. Through the study of part of Cavalcaselle's life, it will thus be possible to find useful information on a cultural context that was fundamental to the development of the art historical discipline.

UN PARERE GIURIDICO SU RAFFAELLO. NUOVI DOCUMENTI SUL TRASPORTO
DELLA VISITAZIONE DA L'AQUILA A MADRID

A legal opinion about Raphael. New documents about the transfer of the Visitation from L'Aquila to Madrid

Laura Palombaro

The *Visitation* by Raphael, currently housed in the Museo del Prado, originated from the Branconio chapel in the Church of San Silvestro in L'Aquila. The details of how the painting was transported to Spain were revealed in unpublished archival documents by Luigi Rivera in 1920. In 1655, the viceroy of Naples, Count of Castrillo, planned to send the artwork to Philip IV of Spain. However, as the painting was considered part of the church's possessions, the Sacra Congregazione dell'Immunità had imposed a veto in 1643, preventing its removal without the Pope's consent. Additionally, the Branconio family, which still owned the *Visitation* in the 17th century, and the canons of the collegiate church had rights over the work. To circumvent these obstacles, Castrillo developed a strategy. This article aims to introduce new unpublished documentation that fills in the gaps in Rivera's research. Specifically, this paper will discuss the family's deed of donation, which included a requirement to have a copy of the work made by a renowned artist, the endorsement by the canons of the collegiate church, and a legal document proving that the *Visitation* could be moved without the Pope's consent. Furthermore, the article will delve into the political significance the artwork held in 17th century diplomatic relations between Naples, Rome, and Madrid.

IL FONDO «ARTI BELLE» DELL'ARCHIVIO DI STATO DI MODENA PER LA
STORIOGRAFIA ARTISTICA DELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO

*The archival collection called «Arti Belle» of the Archivio di Stato of Modena for the
research of artistic historiography in the second half of the 19th century*

Simone Sirocchi

The essay analyses the use of the papers of the archival collection called «Arti Belle» of the Archivio di Stato of Modena for the research of artistic historiography in the second half of the 19th century, starting from 1861, year of the opening of the institute to scholars, including the marquis Giuseppe Campori (1821-1887). Through new documents, cross-referenced with a re-reading of the works published by the marquis, the study attests to a progressive enlargement of this archival collection during the 19th century and the interest of Senator Luigi Cibrario (1802-1870) in those papers, and then focuses on the unpublished correspondence between Campori and Luigi Napoleone Cittadella (1806-1877), director of the municipal library of Ferrara. From those letters – precious testimonies of a confidential pen-pen relationship – crucial themes emerge for the studies of the time and for the art historiography to come, such as the intricate attribution issue of the paintings in the Salone dei Mesi in Schifanoia, those of Bastianino in Ferrara cathedral, Raphael's relations with the Este court, or the difficult focus on “Camerini d'alabastro” of Alfonso I d'Este, attested by documents but laboriously identified only with the research of both.

DUE PROVE DI LETTURA: METAFORE DI MEMORIA E UNA PROPOSTA PER I RILIEVI
DELLA CAPPELLA DI SANT'ANTONIO A PADOVA

Two attempts: Memory metaphors and a proposal for the reliefs of the Chapel of St. Anthony in Padua

Antonio Pepe

The study explores the literary metaphors and mnemonic techniques linked to St. Anthony of Padua, extending into an iconological analysis of the sculptural reliefs in the Chapel of St. Anthony, with particular attention to the Renaissance renovations. The research demonstrates how the chapel was conceived as a pedagogical tool, leading pilgrims on a visual journey of moral and spiritual redemption. The recurring themes of confession and forgiveness emphasize the chapel's role in guiding pilgrims toward spiritual purification.

ATTORNO AL *DISCORSO* DI BARTOLOMEO MARANTA IN DIFESA DI TIZIANO.
IL CONTESTO, L'OPERA E I PRECEDENTI

About Bartolomeo Maranta's Discorso in defense of Titian. The context, the work and the precedents

Mauro Stano

Although it has enjoyed some rare interest over the last century, Bartolomeo Maranta's *Discorso in difesa di Tiziano* has often only been mentioned, in some cases subject to misinterpretation, and in other cases little attention paid to it because it has been eclipsed by the celebrity of the painter which it was dedicated. This essay has the ambition to shed more light on the biography of the Venosian physician, especially in his relationship with the Neapolitan context of the 16th century academies of which he was the main promoter. It has been possible to propose renewed dating regarding the manuscript (BNN, II.C.5) and to the canvas that was the subject of the argument, Titian's *Pala Pinelli*. Maranta's scientific profession is almost eclipsed in the light of this new reading of the *Discorso*, which sheds light on his skills in juggling literary criticism as much as artistic criticism, adhering perfectly to the coeval debates on the "arti sorelle", proving in this regard to be a protagonist in the Neapolitan context. From this monographic study emerges yet more proof of a Neapolitan 16th century not free of cultural connection to other hegemonic centres of theoretical-artistic debate: the precedents of the *Discorso* can be found in Dolce, Aretino, Pino and Varchi; at the same time, the discussion could not ignore the important evidence already discussed – especially in reference to the Venosian's adherence to Telesian naturalism – which I have had the opportunity to examine more depth here.

TABORDA, PRUNETTI, VASARI AND ART HISTORY BETWEEN ROME AND LISBON IN
THE EARLY 19TH CENTURY

Sabina d'Inzillo Carranza de Cavi

In 1815 painter José da Cunha Taborda published the first biographies of the Portuguese artists jointly with the edition of Michelangelo Prunetti's *Discorso* (1787) on aesthetics and connoisseurship. This article compares his contribution to Portuguese art and art theory in comparative perspective, discussing his formation in Rome and his later activity as a draftsman and official painter in the Palacio de Ajuda with Arcangelo Foschini. The essay concludes pointing to his debt with international art criticism and his unusual interest for female artists.

«2 POESIE». NANNI BALESTRINI E LUCIO FONTANA

“2 poesie”. Nanni Balestrini and Lucio Fontana

Andrea Mirabile

The essay analyzes Nanni Balestrini's “2 poesie”, originally published in a book entitled “Lucio Fontana”, 1968. Apparently, Balestrini is inspired by Fontana's “Nature”. Tellingly, the different lengths of the verses create visual poems that imitate the ovoidal shapes of Fontana's works. The complex intertextual collage of Balestrini is based on a series of fragments, in which the author mixes eroticism and astronomy, a combination that opens his poems to multiple, sometimes contradictory interpretations.

PER UNA RILETTURA INDIZIARIA DELLA PITTURA *EN PLEIN AIR* TRA ROMA E
PARIGI NEL PRIMO OTTOCENTO

*For an inditiatory re-reading of plein air painting between Rome and Paris in the early
19th century*

Valter Curzi

The recent success of *plein air* landscape *études* on the antiquarian market and in museums suggests the need to develop new historical and critical perspectives on a dense pictorial production that characterized the late 18th century and the first decades of the following century. At a time of radical renewal of the pictorial genre, the *études* played a crucial role, not so much and not only as study materials – as critics have long argued – but rather as truly autonomous works capable of launching the success of the *veduta* that would gradually replace the traditional classicist landscape of 17th century memory. To understand this phenomenon, it is necessary to examine the *études* in their relationship to the market and collecting. Public auctions and salons attest to their presence as early as the beginning of the 19th century, when the young students of the acknowledged masters of the historical landscape intercepted the change in taste to liberate the small oils on paper or canvas *d'après nature* from the ancillary function of study material that had mostly characterized them in the second half of the 18th century.

Vitale da Bologna in Francesco Arcangeli's Natura ed espressione

Gianluca del Monaco

Vitale da Bologna, the most prominent painter in Bologna during the 14th century, is the second figure highlighted in Francesco Arcangeli's historical account presented in his essay for the exhibition *Natura ed espressione nell'arte bolognese emiliana* (1970). This exhibition and the related introductory essay synthesise a highly personal historiographical outline developed by Arcangeli over the course of his initial lectures at the University of Bologna, which spanned several centuries of Emilian and Bolognese art. The courses, held over the three preceding academic years, were collectively entitled *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese* ("Body, Action, Sentiment, Fantasy: Naturalism and Expressionism in the Emilian-Bolognese Art Tradition"). This article focuses on the section of the 1970 essay that concerns Vitale, which has received the least attention in studies. It will particularly explore Arcangeli's engagement with Roberto Longhi's fundamental re-evaluation of Vitale and 14th century Bolognese painting as a whole.

REENACTMENT. SCAMBI TRA NUOVE TECNOLOGIE E TRADIZIONE PITTORICA:
IL CASO DI BILL VIOLA E SAM TAYLOR-WOOD

Reenactment. *Exchanges between new technologies and pictorial tradition: the case of Bill Viola and Sam Taylor-Wood*

Monica Paggetta

The reflections on the sacred and the relationship between past and present begin with a general consideration rooted in postmodern culture. Over time, this culture has accustomed us to frequent chronological crossings based on quotation practices, making it increasingly evident that the so-called dialogue between works of art from different eras has produced an artificial phenomenon of estrangement. This phenomenon creates the illusion that the ancient has anticipated the contemporary, making the latter appear perpetually indebted to history. This is not simply because the past influences the present, but because of a specific artistic tendency to abstract works from their original contexts, evaluating them based on their purely formal qualities that render them comparable, similar, and even assimilable. In this context, prominent figures such as Sam Taylor-Wood and Bill Viola stand out. Despite their different geographical and cultural backgrounds, both artists focus their expressive research on the processes of recovering and manipulating ancient iconographies, particularly those related to the sacred. Their work demonstrates that the dialogue between past and present has never truly been interrupted. For these contemporary artists, Medieval and Renaissance masterpieces serve as open grounds for comparison, clearly revealing how the approach to the sacred has profoundly changed. It is no longer interpretable as an objective representation in its canonical sense, but rather as a depiction informed by critical analyses of the existential human condition and the pervasive sense of uncertainty that defines it.

«AS IF THEY WERE LIVING IN PALAEOLITHIC EUROPE»:

NOTES ON THE RECEPTION OF PREHISTORY BETWEEN NORTH AMERICA AND EUROPE STARTING FROM MINIATURISED SCULPTURE

Valentina Bartalesi

This study examines a series of essays and publications, primarily on European prehistoric art, produced in the late 1940s and early 1960s that can be linked, however indirectly or editorially, to the A.W. Mellon Lectures in Fine Arts (Washington D.C.). In particular, the study considers a selection of writings by Clement Greenberg, Herbert Read, Carola Giedion-Welcker, Sigfried Giedion, and Carlo Ludovico Ragghianti. These sources illustrate the emergence of modernist study of prehistoric art from a series of methodological debates, some of which were also activated by precise personal, theoretical, national, and even transnational positions.

Indeed, the prehistoric element was responsible for elucidating two essential macro themes. Firstly, the vibrant and complex interconnection between modernity and its numerous, albeit disparate, historical pasts; secondly, the constitutive and primordial relationship between the living body and the artifact.

In their theorisations on prehistory, the aforementioned authors accorded a distinctive role to miniature sculpture. As an exhaustive bibliography demonstrates, these are tiny, small or microscopic artifacts, crafted in natural materials such as stone, wood, or bone, and have been prevalent since the Palaeolithic era. This paper will critically examine the ways in which selected examples of Western modernist theory have engaged with (or avoided engaging with) such figurines, considering more broadly the ways in which these authors have approached prehistoric material cultures and historiographies.

«CON GRAVE PERICOLO DI VITA». FRANCESCO VERLENGIA E LA SALVAGUARDIA
DEL PATRIMONIO ARTISTICO DURANTE LA SECONDA GUERRA MONDIALE

*«Con grave pericolo di vita». Francesco Verlengia and the protection of artistic heritage
during the Second World War*

Pietro Costantini

The contribution explores the actions taken to safeguard and protect the artistic heritage of Abruzzo during and after the Second World War, with a particular focus on the works on temporary loan from the Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rome and on the crucial role of Francesco Verlengia, whose dedication to the protection of works of art and the promotion of local culture emerges as an emblematic example of civic and cultural commitment. Through a detailed analysis of archive documents, the work illustrates the methodologies adopted to prevent the destruction and looting of works of art during a period of intense conflict and in the immediate post-war period, as well as the relations between the Province of Chieti, the Superintendency of L'Aquila and the National Gallery of Modern Art at the dawn of the newly established Provincial Art Gallery of Chieti.

DISCUSSIONI E PROBLEMI

RECENSIONE A: GIOVANNI MAZZAFERRO, *IL GIOVANE CAVALCASELLE*. «IL PIÙ CURIOSO, IL PIÙ INTREPIDO, IL PIÙ APPASSIONATO DI TUTTI GLI AFFAMATI DI PITTURA», PREFAZIONE DI DONATA LEVI, OLSCHKI, FIRENZE 2023

Antonio Soldi

Cosa si nasconde dietro all'instancabile attività di un conoscitore d'arte come Giovanni Battista Cavalcaselle? Rispondere a questa domanda procedendo da una definizione rigida della pratica della *connoisseurship* può essere complesso e, forse, converrebbe insistere sull'intensa frequentazione delle opere d'arte: su quel corpo a corpo necessario allo sviluppo del riflesso condizionato che è il fondamento di questo sapere. Anche in base a queste difficoltà, ripercorrere la formazione di un conoscitore del calibro di Cavalcaselle, studiando il materiale privato che sta dietro alla produzione pubblica, può essere un'operazione stimolante e proficua. È questo l'obiettivo che si è posto Giovanni Mazzaferro in *Il giovane Cavalcaselle*, attraverso un'accurata indagine dei materiali di lavoro dello studioso conservati alla Biblioteca Marciana di Venezia¹, in uno sforzo che rappresenta un'utile occasione per mettere in luce aspetti storico artistici e metodologici di primaria importanza.

Intanto, investigare la vita di un appassionato d'arte – di un uomo che ha forgiato la sua conoscenza nelle fatiche di interminabili viaggi² – offre una chiara testimonianza del clima in cui operavano appassionati d'arte attivi in Europa durante il XIX secolo, pionieri di una materia che si stava sviluppando con straordinario entusiasmo³. Come scrive Mazzaferro «la *connoisseurship* più elevata dell'Ottocento fu un fenomeno di conoscenze e collaborazioni internazionali [...]. Per questo motivo *Il giovane Cavalcaselle* è un libro che prova a esplorare anche la 'Repubblica dei conoscitori' europei di metà Ottocento e le figure che più, con lo storico dell'arte, ebbero a che fare»⁴. In secondo luogo, esaminare attraverso gli appunti di Cavalcaselle il suo *modus operandi* può rivelarsi di grande utilità anche oggi, ora che da diversi anni la fotografia diffusa e internet hanno stravolto la disciplina storico-artistica. Potrà sembrare strano ma si impara ancora molto dai metodi dai vecchi conoscitori, soprattutto rispetto a una meticolosità nell'osservazione

1 La digitalizzazione del materiale di archivio è stata fondamentale per portare a termine la ricerca. L'archivio è consultabile al seguente link: <https://fondocavalcaselle.bibliotecanazionalemarciana.it/>; G. Mazzaferro, *Il giovane Cavalcaselle*. «Il più curioso, il più intrepido, il più appassionato di tutti gli affamati di pittura», prefazione di D. Levi, Firenze 2023, p. XIII.

2 Ivi, p. 35.

3 L'attività di conoscitore di Cavalcaselle si incrocia con il lavoro di importanti studiosi e appassionati d'arte. Oltre, naturalmente, al sodale Joseph Archer Crowe, ricordiamo qui anche Otto Mündler, Charles Lock Eastlake, Gustav Waagen e Johann David Passavant. Sul viaggio alla scoperta dell'Italia centrale intrapreso nel 1858 da Cavalcaselle ed Eastlake, si veda G. Mazzaferro, *Lo sguardo condiviso. Il viaggio di Giovan Battista Cavalcaselle e Charles Eastlake nel Centro Italia (settembre 1858)*, "Studi di Memofonte", 29, 2022, pp. 25-69.

4 Mazzaferro, *Il giovane Cavalcaselle*, cit. (vedi nota 1), p. XIV.

che, oggi, è spesso diminuita dalla velocità imposta dai moderni sistemi tecnologici. In questo senso accenniamo a una peculiarità della *connoisseurship*, una qualità che ci spinge a valutare con molta attenzione anche le espressioni più remote di questa disciplina. Non c'è dubbio, infatti, che da vecchie e superate proposte di attribuzione si possono ottenere importanti informazioni. Il discorso potrebbe qua essere lungo: limitiamoci a dire che da una paternità, per quanto errata possa essere, capiamo qualcosa in più della cultura critica e figurativa del tempo; così come, talvolta, si possono ottenere indizi su un precedente stato di conservazione o, come spesso accadde, su dinamiche esogene all'opera d'arte (come logiche di collezione o scelte semiarbitrarie relative alla volontà di affermazione attraverso il possesso di determinati autori e non di altri). Infine, un libro come questo ha anche il merito non sottovalutabile di contribuire a una rivalutazione dell'attività del conoscitore che, soprattutto in certi ambiti, viene spesso trattata con il sospetto di chi ci vuole vedere soltanto gli aspetti più controversi e deteriori⁵. Tornare alle origini di questa disciplina può significare rivalutarne i suoi nobili intenti, certi che una buona classificazione sia il primo passo verso una solida conoscenza.

Come Mazzaferro non manca di ricordare, non sono state poche le difficoltà incontrate nel tentativo di districarsi nel gruppo delle carte di Cavalcaselle. Il materiale presente nel fondo è infatti estremamente eterogeneo, privo di un ordine cronologico e, molto spesso, inteso dallo storico dell'arte come un palinsesto, in cui i commenti scritti si intrecciano pur appartenendo a momenti diversi⁶. Inoltre, i disegni che fissano composizioni o dettagli dei dipinti non sono necessariamente relativi al primo incontro del conoscitore con l'opera⁷. Altre complicazioni riguardano la consapevolezza che i documenti pervenuti alla Marciana non rappresentino la totalità dei materiali di lavoro di Cavalcaselle: l'assenza di un numero imprecisato di appunti e la parzialità dell'epistolario conservato aumentano la difficoltà di ricostruire con precisione la strada percorsa dallo studioso⁸. L'arduo obiettivo raggiunto da Mazzaferro – quello di fornire una panoramica della cultura visiva di Cavalcaselle quando lasciò l'Italia – trova un'efficacissima espressione nel passaggio in cui descrive quanto sia importante osservare gli «scarti nelle calligrafie e l'uso dei differenti inchiostri, nonché la posizione del rimando all'interno della nota»⁹: insomma, anche l'autore ha dovuto in qualche misura condurre un'operazione di *connoisseurship*, avventurandosi in manoscritti, cronologie e collegamenti, alla scoperta dei misteriosi anni di formazione di un giovane e brillante appassionato d'arte.

5 Nella prefazione al libro, Donata Levi ricorda come la pratica della *connoisseurship* durante gli anni Ottanta sia stata «sottoposta a un'ondata di critiche per il suo presunto approccio pseudo-positivista, legato allo sfruttamento capitalista dell'arte e alle strategie di acquisizione dei musei, considerati – seguendo le suggestioni foucaultiane – come istituzioni di potere». Questi pregiudizi sopravvivono e si riproducono in certi ambiti accademici; Ivi, p. V.

6 Ivi, p. 3.

7 *Ibidem*.

8 Ivi, p. 4.

9 Ivi, p. 6.



GIOVANNI
MAZZAFERRO

Il giovane Cavalcaselle

«Il più curioso, il più intrepido,
il più appassionato di tutti gli
affamati di pittura»



olschki

FONTI

UN PARERE GIURIDICO SU RAFFAELLO. NUOVI DOCUMENTI SUL TRASPORTO DELLA VISITAZIONE DA L'AQUILA A MADRID*

Laura Palombaro

«Un quadro aquilano di Raffaello al Museo del Prado» dichiara il titolo del “Giornale d'Italia”, apparso il 2 novembre del 1939, a pagina tre, nella sezione *Cronache dell'Abruzzo*¹ (fig. 1). L'articolo loda il «solerte e valoroso» barone e camerata Giovan Battista Manieri, direttore della Pinacoteca Civica de L'Aquila, per aver chiesto al generale Franco e ai vertici spagnoli se la *Visitazione* di Raffaello fosse in Spagna². La notizia genera un'eco tanto grande da indurre le autorità locali, su voto della cittadinanza, a interessarsi alla questione affinché le gerarchie madrilene restituiscano il quadro agli Aquilani. L'impresa non trova sostegno nel ministro dell'Educazione nazionale di Roma, Giuseppe Bottai, che il 3 gennaio 1940 scrive al soprintendente ai Monumenti e Gallerie in Abruzzo e Molise, Enzo Carli³:

Non ritengo opportuno che partecipiate in una maniera qualsiasi ai passi che le autorità locali aquilane hanno intrapreso per ottenere in dono dal Caudillo il dipinto di Raffaello già nella chiesa di San Silvestro a L'Aquila⁴.

Forse, ragioni diplomatiche impongono al ministro e al soprintendente di essere cauti, preferendo un Raffaello nelle mani di Franco piuttosto che aprire delle operazioni di recupero rischiose e onerose. È possibile ipotizzare l'influenza del governo sulla stam-

* Tale lavoro è il frutto di continui scambi, dialoghi e confronti. Perciò non posso che dire grazie alla professoressa Ilaria Miarelli Mariani, senza la cui guida non avrei mai iniziato tale ricerca. Grazie al professor Ugo Bruschi per i fondamentali consigli e il tempo che mi ha dedicato anche in videochiamata. Grazie al dottor Pietro Schirò, prezioso amico storico del diritto. Ringrazio i professori Cecilia Mazzetti di Pietralata e Giuseppe Mrozek Eliszezynski sempre pronti a darmi ottimi suggerimenti. Grazie alla dottoressa Arcangela Palombaro per il suo fondamentale supporto. Grazie agli archivisti dell'Archivio Apostolico Vaticano e alla dottoressa Sofia Concetta Cucchiella Vittorini della Soprintendenza ABAP per le province di L'Aquila e Teramo.

1 Archivio Storico della Soprintendenza dell'Aquila (d'ora in poi ASSAq), *San Silvestro*, Il Giornale d'Italia – Cronache dell'Abruzzo, 2 novembre 1939, p. 3 (su autorizzazione del MiC – Soprintendenza ABAP per le province di L'Aquila e Teramo).

2 *Ibidem*.

3 Il direttore informa, con una missiva dell'8 novembre 1939, la Direzione Generale del Ministero dell'Educazione di Roma; ASSAq, *San Silvestro*, Lettera al Ministero dell'Educazione nazionale, Direzione generale Antichità belle Arti, lett. Num. 434.

4 ASSAq, *San Silvestro*, Lettera dal Ministero dell'Educazione nazionale, Direzione generale Antichità belle Arti, lettera del 3 gennaio 1940.

pa, poiché lo stesso “Giornale d’Italia” acquieta gli animi dei cittadini con un nuovo titolo, emendativo del primo: «Un quadro che fu aquilano. La Visitazione di S. Silvestro non è opera di Raffaello»⁵ (fig. 2). Si abbassano i toni, dubitando sulla paternità del dipinto, datato intorno al 1517. L’opera è incardinata nel periodo leonino, controverso nel continuo tentativo di distinguere la mano degli allievi da quella del maestro⁶: gli interventi di Gian Francesco Penni e Giulio Romano sono rintracciabili nello sfondo (fig. 3); mentre l’autografo del genio in basso a sinistra, «Raphael Urbinas F.», certifica l’ideazione del progetto e l’esecuzione delle figure in primo piano, realizzati su incarico di Marino Branconio, come l’opera stessa dichiara: «Marinus Branconius F.F.». Il padre di Giovan Battista, protonotario apostolico e amico dell’Urbinate⁷, aveva commissionato la tavola per l’altare della cappella di famiglia, sita nella chiesa di San Silvestro a L’Aquila. Nel dipinto Raffaello narra l’evento biblico affidandosi alla concezione figurale, tipica della letteratura cattolica medievale. L’incontro tra le due donne incinte in primo piano è figura del battesimo di Cristo in fondo che ne è il compimento. Questa è una novità assoluta insieme all’ambientazione esterna, in cui il dato naturale è indagato in dettaglio. Infine, l’efficace resa psicologica è enfatizzata dal gioco di gesti e sguardi a cui partecipano le protagoniste. Elisabetta è girata verso la cugina, che a sua volta guarda, con estrema dolcezza, il ventre gravido in basso. Chiude il triangolo la *dextrarum iunctio* al centro della scena, mutuata dai rilievi antichi: è una cifra artistica del periodo leonino l’uso di forme classiche per descrivere contenuti cristiani⁸. Da notare, infine, il volto della Vergine simile, solo con una leggera variante nella capigliatura, alla *Madonna della rosa* (Madrid, Museo del Prado), opera coeva, la cui autorialità è stata restituita a Raffaello⁹.

Ritornando al 1939, non è la prima volta che i rapporti politici tra Roma e Madrid decidano le sorti della *Visitazione*: già nel 1655 è la diplomazia a decretarne il trasporto

5 Ivi, Il Giornale d’Italia – Cronache dell’Abruzzo, s.d, s.p. (su autorizzazione del MiC – Soprintendenza ABAP per le province di L’Aquila e Teramo).

6 S. Ferino-Pagden, *Raffaello, Leone X e la sontuosità della pittura*, in *Raffaello 1520-1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-30 agosto 2020), a cura di M. Faietti e M. Lafrancioni, Roma 2020, pp. 181-201. Per l’attribuzione a Giulio Romano e a Giovan Francesco Penni si veda in particolare: T. Henry, P. Joannides, *La Visitation*, in *Raphael. Les dernières années*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, Musée du Louvre, 11 ottobre 2012-14 gennaio 2013), Paris 2012, pp. 118-121.

7 Su Marino e Giovan Battista Branconio cfr. A. Gasbarrini, *Branconio e Raffaello. Amici per la vita e nell’arte*, L’Aquila 2005, pp. 37-42; F. Desideri, *El retablo del La Visitación de Rafael y su comitente Branconio. Documentos inéditos*, “Boletín del Museo del Prado”, XXXVI, 2018, pp. 19-33, in particolare pp. 24-25 con bibliografia precedente; G. Simone, *Nuovi documenti sul corredo artistico della chiesa di San Silvestro in L’Aquila tra Cinque e Seicento, con qualche nota sulla fortuna della “Visitazione” di Raffaello*, “Fedelmente”, 2, 2013-2019, p. 85, n. 111.

8 Sulle opere di Raffaello nel periodo leonino si rimanda a Ferino-Pagden, *Raffaello*, cit. (vedi nota 6), pp. 181-201.

9 Sulle attribuzioni dell’opera si rimanda con bibliografia precedente alla scheda di S. Ginzburg in *Raffaello 1520-1483*, cit. (vedi nota 6), pp. 255-256.

in Spagna. Il viceré García de Avellaneda y Haro, conte di Castrillo, preleva il dipinto per donarlo al re Filippo IV¹⁰. Se confrontati con la ricca bibliografia sull'iconografia e la committenza¹¹, risultano pochi gli studi a riguardo¹². Tra questi, il lavoro di Luigi Rivera è considerato «imprescindibile» per comprendere le dinamiche dell'invio¹³. Tra i diversi documenti inediti che lo storico aveva pubblicato nel 1920 due lettere si sono rivelate fondamentali¹⁴.

Nella prima, il 29 maggio 1655, Giulio Rospigliosi, segretario di Stato di papa Alessandro VII, scrive a Giulio Spinola, nunzio apostolico in Napoli, che il pontefice «ha risoluto così in riguardo della Maestà Cattolica tanto benemerita della Santa Sede, come per compiacere al medesimo Signor Viceré di condisendere alle sue richieste»¹⁵ e continua: «Onde mi have ordinato di significare a V. S. Ill.ma il pieno beneplacito che si contenta dare, perché possa il Signor Viceré far pervenire il sudetto quadro a sua Maestà»¹⁶. Da queste parole Rivera ipotizza che il viceré García de Avellaneda y Haro, conte di Castrillo, avesse esposto un'istanza al Pontefice per ottenere il beneplacito¹⁷.

La seconda lettera è quella di monsignor Spinola al vescovo dell'Aquila, Francisco Tello de León, in data 2 giugno 1655. In essa si legge che il quadro «fusse stato libera-

10 Sui doni dei viceré spagnoli ai re di Spagna: D. García Cueto, *Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009, pp. 300-303.

11 Sull'opera: L. Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*, Urbino 1829, pp. 121-122; J.D. Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo, Giovanni Santi*, Firenze 1891, III, pp. 283-285; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Raffaello la vita e le opere*, Firenze 1891, III, pp. 235-236; K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999, pp. 217-218; J. Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, I-II, Yale 2003; J. Meyer zur Capellen, *Raphael. A critical catalogue of his paintings*, Arcos 2005, II, pp. 244-246; L. Rivera, *Rivera e i suoi scritti*, a cura di E. Mattiocco, L'Aquila 2007, pp. 203-310; Henry, Joannides, *Raphael*, cit. (vedi nota 6), pp. 118-121; A. Ghisetti Giavarina, *Raffaello, Branconio dell'Aquila e una mostra al Prado*, "Rivista abruzzese", LXV, 3, 2012, pp. 251-254; B. Agosti, *La Visitazione*, in *Raffaello 1520-1483*, cit. (vedi nota 6), p. 252; Desideri, *El Retablo*, cit. (vedi nota 7), pp. 19-33. Sul trasporto in Spagna cfr.: Rivera, *Rivera*, cit. (vedi sopra), pp. 203-310; García Cueto, *Presentes*, cit. (vedi nota 10), pp. 300-303; L. Pezzuto, *Padre Resta e il Vicereame. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, Roma 2019, pp. 138-139; Gasbarrini, *Branconio*, cit. (vedi 7). Su D. García De Avellaneda y Haro, conte di Castrillo: cfr. B. Bartolomé, *El conde de Castrillo y sus intereses artísticos*, "Boletín del Museo del Prado", XV, 1994, pp. 15-28; García Cueto, *Presentes*, cit. (vedi nota 10), pp. 300-303; *Visiones Cruzadas los virreyes de Nápoles y la imagen de la monarquía de España en el barroco*, a cura di I. Mauro, M. Viceconte, J.L. Palos, Barcelona 2017, pp. 248-249. Sul re di Spagna Filippo IV si veda, con bibliografia precedente, *Philip IV and the world of Spain's Rey Planeta*, a cura di S.M. Hart e A.W. Samson, Woodbridge 2023.

12 L. Rivera, *Raffaello e varie memorie attinenti all'Abruzzo e a Roma: con documenti inediti del 17° secolo*, "Bullettino della Regia Deputazione abruzzese di storia patria", 11-13, 1920-1924, riedito in Rivera, *Rivera*, cit. (vedi nota 11), pp. 203-310; García Cueto, *Presentes*, cit. (vedi nota 10), pp. 300-303; Pezzuto, *Padre Resta*, cit. (vedi nota 11), pp. 138-139, Gasbarrini, *Branconio*, cit. (vedi nota 7).

13 Ivi, p. 318n; Pezzuto, *Padre Resta*, cit. (vedi nota 11), pp. 138-139.

14 Rivera, *Rivera*, cit. (vedi nota 11), pp. 203-310.

15 Ivi, p. 305, da Archivio notarile dell'Aquila, Protocolli del Not. Nicola Magnante dell'Aquila, vol. 254, anni 1655-1656, foll. 291-292, 195-197.

16 *Ibidem*.

17 Rivera, *Rivera*, cit. (vedi nota 11), p. 287.

mente donato a sua Maestà non solo da medesimi Patroni ma da Canonici dell'istessa collegiata, legittimamente congregati»¹⁸ e per questo motivo:

Sua Beatitudine in riguardo della Maestà Cattolica tanto benemerita della Santa Sede et per compiacere l'Ill.mo S.r Conte de Castrillo Viceré è benignamente condescesa in vigor di lettera scrittami da Monsig.r Rospigliosi Arcivescovo di Tarso suo Secretario di Stato (della quale viene l'inserita copia) à togliere ogni impedimento affinché il quadro possa liberamente pervenire a Sua Maestà nonostante qualsiasi dichiarazione in contrario altre volte emanata dalla Sacra Congregatione dell'Immunità e particolarmente il 18 d'aprile 1643¹⁹.

Luigi Rivera chiarisce dunque che «il quadro viene tutt'altro che comperato»²⁰ ma donato dalla famiglia, con tanto di ratifica dei canonici della collegiata. I due atti, tuttavia, non sono stati ritrovati. Inoltre, lo studioso mette in dubbio l'autenticità del secondo perché non rogato da un notaio. Ciò spiegherebbe, secondo Rivera, l'opposizione dei canonici al momento della consegna, per cui solo il 16 agosto 1655 Castrillo otterrà finalmente il dipinto²¹.

Quanto emerso nel 1920 trova oggi completezza con nuovi documenti. Lo spoglio archivistico ha restituito un dispaccio di Giulio Spinola per Giulio Rospigliosi, datato al 18 maggio 1655, dunque precedente alla documentazione rinvenuta da Rivera. Il contenuto della lettera chiarisce i passaggi della trasmissione al re di Spagna così come i documenti allegati portano novità. Si tratta di due copie conformi sia dell'atto di donazione dei Branconio sia della ratifica dei canonici, avvenuta, quindi, davanti a un notaio. Il presente contributo intende analizzare i due documenti inediti, dando particolare rilievo alla clausola imposta dalla famiglia. Si descriverà anche il terzo allegato presente nel dispaccio, cioè una carta *in iure*, stilata *ad hoc* dalla corte napoletana al fine di confermare la legittimità, su basi giurisprudenziali, della presa di possesso da parte delle autorità spagnole senza il beneplacito apostolico. Tale strategia apre diverse riflessioni circa i rapporti diplomatici tra Napoli e Roma e sulla funzione che il dipinto svolge all'interno di quello che oggi si definirebbe un "bene ecclesiastico". Infatti, fino

18 Ivi, p. 306.

19 *Ibidem*.

20 Ivi, p. 289, con bibliografia precedente. L'autore ricorda come altri studiosi avessero parlato dell'opera come un acquisto da parte del re Filippo IV. Egli si riferisce in particolare a Passavant, *Raffaello*, cit. (vedi nota 11), III, pp. 283-285; D.P. De Madrazo, *Catalogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid 1872, p. 191.

21 Rivera, *Rivera*, cit. (vedi nota 11), pp. 289-291; Gasbarrini, *Branconio*, cit. (vedi nota 7), p. 8. Entrambi gli autori su questa data si basano sul manoscritto dell'istoriografo Nicola Lodi vissuto molti anni dopo (morto nel 1806). Il testo, andato perduto, riporta il 16 agosto 1655 come data della consegna del quadro alle autorità spagnole, ma come afferma sempre il Rivera potrebbe essere un refuso per giugno, a quando cioè risalgono gli avvenimenti principali.

al 1655, sulla *Visitazione* concorrono più diritti esercitati sia dalla famiglia, legittima proprietaria e detentrica dello *ius patronato*, sia dai canonici della collegiata, essendo essa parte della dotazione di una cappella ecclesiastica.

Il dispaccio del nunzio apostolico, la donazione della famiglia Branconio e la conferma dei canonici della collegiata di San Silvestro

Il 18 maggio 1655 Spinola riferisce a Rospigliosi di aver appreso dal viceré che questi (*Appendice*, doc. 1) avrebbe cercato dai Branconio dell'Aquila il dipinto di Raffaello, sito nella loro cappella della chiesa di San Silvestro²². Il 2 aprile precedente la famiglia aveva firmato un atto notarile per donare il quadro a Filippo IV e, nello stesso giorno, i canonici della collegiata avevano ratificato tale donazione. La notizia conferma quanto già emerso dalle ricerche di Rivera. Tuttavia, avuti i consensi, il viceré afferma al nunzio di aver trovato un altro ostacolo in una carta stilata dalla Sacra Congregazione dell'Immunità il 18 agosto 1643, quando l'almirante di Castiglia, Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, e il viceré duca di Medina Luis Torres avevano manifestato lo stesso desiderio di portare via il dipinto²³. Secondo il documento sarebbe incorso nel rischio di scomunica chiunque, di qualsiasi ordine e grado, avesse ordito o presunto «di rimuovere o far rimuovere il quadro della Visitazione di Urbino nella cappella Branconio di San Silvestro, sotto qualsiasi pretesto o causa»²⁴. Perciò, di fronte al rischio di una pena così dura, su consiglio del vescovo dell'Aquila, Francisco Tello de León, il viceré si rivolge al nunzio e dichiara:

per un Re Cattolico così benemerito della Santa Chiesa si dava a credere che s'avesse da presupporre già rimosso ogni impedimento [...] ora che vi erano i suddetti consensi e che il quadro aveva da servire non persone private²⁵.

Castrillo, con arguzia, ricorda al nunzio la caratura della personalità che richiede il quadro: Filippo IV non è una persona comune, bensì un re cattolico. Tuttavia, Spinola non si lascia convincere dal panegirico e insiste «che veramente trattandosi di un quadro così prezioso credevo che anco dato l'assenso degli interessati fosse necessario il beneplacito apostolico»²⁶. Lo spagnolo non demorde, replicando:

22 Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano (d'ora in poi AAV), Segr. Stato, Napoli, b. 52, f. 176r.

23 *Ibidem*.

24 Ivi, f. 179r.

25 Ivi, f. 176v.

26 *Ibidem*.

con il presupposto che dopo avuti ditti consensi cessasse ogni difficoltà, havendo già data particolare a Sua Maestà che quanto prima uno degli stessi Branconi sarebbe stato a presentare detto quadro, che però mi ricercava a pregare V.S. Illustrissima in suo nome à premere che benestamente Nostro Signore condiscendesse²⁷.

Castrillo non chiede in realtà il beneplacito apostolico, ma più sottilmente vuole che il papa sia d'accordo sull'alienabilità dell'opera e quindi sulla libertà di donarla al sovrano cattolico. Poiché il quadro era già stato donato dalla famiglia con annessa ratifica dei canonici della collegiata, agli occhi del viceré lo *status quo* sarebbe ben diverso da quanto accaduto prima, nel 1643, con i suoi predecessori. A tal fine, egli fa arrivare in Vaticano, tramite il nunzio, non solo le copie degli atti di donazione e di ratifica, ma anche una carta *in iure* per dimostrare la legittimità dell'operazione. Il 15 maggio 1655 il segretario di Guerra si preoccupa di portare a monsignor Spino-la²⁸ i due atti notarili, entrambi datati al 2 aprile 1655. Il primo è rogato dal notaio Giovanni De Septis, a L'Aquila, nel palazzo del defunto barone, Marco Branconio (*Appendice*, doc. 2)²⁹. Sono presenti i figli Marco, Giovanni, Muzio; il clerico Aloisio; e Lucia Bonanni, partecipante come madre e tutrice dei figli di minore età, Gaspare, Filippo e Domenico. Gli astanti, insieme al parente Geronimo Branconio della stessa città – informa il documento – possiedono una cappella intitolata *della Visitazione*, sita nella parrocchiale collegiata chiesa di San Silvestro dove «li loro antenati tengono posto un quadro in tavola della Visitazione della detta Beata Vergine fatta per mano di Raffaele d'Urbino postavi in detta cappella per ornato di quella»³⁰. Sapendo che Filippo IV ha «desiderio di avere per sua devozione il quadro predetto»³¹ decidono di donarglielo. La carta, dunque, afferma che il sovrano di Spagna desidera possedere la *Visitazione* di Raffaello: tuttavia è ben più probabile quanto proposto da David García Cueto, cioè che l'artefice dell'operazione sia il viceré, intento a riscattare la sua immagine agli occhi del re, portando in dono un Raffaello³². Inoltre, l'insistenza sullo scopo del trasporto – la “devozione” del sovrano cattolico – è un'azione strategica a sostegno della donazione di un quadro esposto al pubblico, in una chiesa, per condurlo in uno spazio privato, seppur di un re. Le opere di Raffaello sono, nel Seicento, tra le più ricercate dai collezionisti che, faticando a trovarne sul mercato, occhieggiano gli spazi ecclesiastici. Sebbene tali episodi siano sporadici e isolati, rispetto alla quantità di tavole del maestro presenti nelle chiese, soprattutto di Roma, tuttavia essi contri-

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, f. 177v.

²⁹ *Aquilanus et Apostolica Autoritate publicus Notarius*. Nonostante ci siano notai di cognome De Sette attivi nel XVIII secolo, Giovanni non risulta dall'attuale elenco del fondo notarile aquilano.

³⁰ AAV, Segr. Stato, Napoli, 52, f. 181v.

³¹ Ivi, f. 183r.

³² García Cueto, *Presentes*, cit. (vedi nota 10), pp. 302-303.

buiscono a dare una misura della fortuna dell'artista³³. A maggior ragione sembra strano che la famiglia se ne liberi così facilmente, con l'unica clausola di «surrogare in luogo di quello nella medesima cappella una copia simile al quadro predetto che sia di mano di famoso pittore. Con la quale la cappella predetta resti ornata»³⁴. La *conditio sine qua non* è che l'opera venga sostituita sì da una copia, ma di famoso pittore. È la fama dell'autore, il suo nome, l'elemento di interesse della famiglia, disposta a cedere un "Raffaello" per un altro nome.

La decisione dei Branconio ottiene l'approvazione dei canonici, come dimostra l'allegato successivo (*Appendice*, doc. 3). Datato lo stesso giorno, ma rogato dal notaio Paolo Gualtieri, nella sacrestia della chiesa, l'atto ratifica la concessione del quadro da parte dei canonici della collegiata³⁵. Sono Pietro Paolo De Benedetti, Francesco Virgilio, Pietro Filone, Desiderio Carlo Hercule e Giovanni Maria. «Vulgaliter loquendo»³⁶ affermano che:

Maestà del nostro Ré Cattolico et Signore Naturale Phelippus quarto desidera havere per sua devozione il quadro con l'immagine della Visitazione della gloriosa Vergine fatto da Raffaele d'Urbino che sta collocato nella cappella della nobile famiglia de Branconij della fidelissima città dell'Aquila sita nella suddetta chiesa di San Silvestro³⁷.

Tutti, all'unanimità, sommamente desiderano che Sua Maestà resti:

servita non solo in questo ma in ogni altra cosa dependente da loro et che sono contentissimi che se dia il quadro alla Maestà sua per quanto li spetta, per parte loro dichiarando che tengono per singolarissimo favore che sua Maestà habbia havuto guardo del detto quadro et che bisognando per questo il beneplacito Apostolico o di altri superiori si contentino che in nome loro si possa supplicare et impetrare et per tal effetto hanno costituito et costituiscono Procuratore speciale et particolare il signore Don Giovanni de Cordova agente per la Maestà predetta del regno di Napoli in Roma, al quale hanno dato et danno tutta la facultà et potestà bastante per poterlo penetrare e dare qualsivoglia supplica et presentare ogni altra scrittura che fosse necessaria³⁸.

33 Sul collezionismo delle opere di Raffaello nel Seicento e sulla difficoltà di prelevare i dipinti dalle chiese si rimanda a S. Pierguidi, "Commesse con viti e spranghe dentro il muro, in modo che non si potessero mai levare": collezionismo e tutela delle opere pubbliche di Raffaello nel Seicento, in *Raffaello Sanzio da Urbino in art collections and in the history of collections*, atti del convegno (Roma, 12-14 ottobre 2017), a cura di C. La Malfa, Newcastle upon Tyne 2023, pp. 43-54 e in particolare pp. 52-53.

34 AAV, Segr. Stato, Napoli, 52, f. 183r.

35 Non risulta presente nell'elenco dei notai aquilani; AAV, Segr. Stato, Napoli, 52, ff. 182r, 183r-183v.

36 Ivi, f.182r.

37 *Ibidem*.

38 Ivi, ff. 182v-183r. Su Juan de Cordoba (italianizzato Giovanni de Cordova) si rimanda con bibliografia precedente a *Velázquez in Italia. Tra Luigi Amidani e Juan de Córdoba*, catalogo della mostra (Madrid,

Davanti al desiderio del re Filippo IV, i canonici non solo accettano la richiesta, ma si dimostrano lusingati per l'attenzione rivolta verso il loro dipinto. Singolare è anche la volontà comune, «nessuno discrepante», perché l'unità di intenti non trova corrispondenza nelle azioni successive, ricordate da Lodi e riprese da Rivera. Al momento della consegna della tavola alle autorità spagnole, gli stessi opporranno ferma resistenza³⁹.

Lo scritto in iure

Ostinato, il viceré si appella alla giurisprudenza corredando la documentazione con uno scritto *in iure* al fine di dimostrare la legittimità della sua azione; la strategia è necessaria per tutelare tanto il regista della vicenda, Castrillo, quanto i suoi attori, primo tra tutti il vescovo Tello de León.

Il documento potrebbe definirsi come un parere giuridico firmato da «Lucas Antonius Princeps Rs. Auditor». S'intitola *Iura et Rationes Demonstrantia posse sine assensu Summi Pontificis concedi invictissimo Regi Cath.co Philippo Quarto ichonem Visitationis Beatae Mariae Virginis*⁴⁰ (Appendice, doc. 4). Il testo intende dimostrare che non è necessario il beneplacito del papa, ma è sufficiente (*sufficit*) quello del vescovo per rimuovere il dipinto dalla cappella Branconio. Il giurista, infatti, si appella alle leggi precedenti e spiega, *pedetemptim*, come mai la *Visitazione* sia da considerarsi un bene alienabile e quindi non soggetto all'ordinamento paolino *De rebus Ecclesiae non alienandis*. Nel XVII secolo, Giovan Battista de Luca ricorda che la costituzione di Paolo II, detta anche Stravagante, sia ancora la legge di riferimento per le alienazioni dei beni ecclesiastici in età moderna⁴¹. Sulle norme promulgate dallo Stato Pontificio in merito alla tutela di quello che oggi si definirebbe "patrimonio culturale" esistono numerosi contributi⁴²; per quanto riguarda la legislazione di Paolo II, tuttavia, l'uni-

Real Academia De Bellas Artes de San Fernando, 1° giugno-4 settembre 2022), a cura di J.M. Luzon Nogué, Madrid 2022, in particolare ai saggi di Antonella Parisi e Francesca Curti; F. Curti, *A portrait of Juan de Córdoba by Diego Velázquez*, "The Burlington Magazine", CLXI, 1393, 2019, pp. 308-313.

39 Rivera, Rivera, cit. (vedi nota 11), p. 289.

40 Il titolo integrale è *Iura et Rationes Demonstrantia posse sine assensu Summi Pontificis concedi invictissimo Regi Cath.co Philippo Quarto ichonem Visitationis Beatae Mariae Virginis Existentem in Cappella Iuris Patronatus Illos de Branconio in Civitate Aquile cum solo consensu Patronotum Rectoris et Episcopi et Capituli Ecclesiae interpretata et decalarata extravagan. Ambitiose de rebus Ecclesiae non alien. a Paulo 2° edita requirente Summi Pontificis Assensum in distractione bonorum mobilium pretiosorum Ecclesiae*; AAV, Segr. Stato, Napoli, 52, f. 187r.

41 Il dottor volgare, ovvero Il compendio di tutta la legge civile, canonica, feudale, e municipale, nelle cose più ricevute in pratica; moralizzato in lingua italiana per istruzione, e comodità maggiore di questa Provincia. Da Gio. Battista De Luca, Roma, nella stamperia di Giuseppe Corvo, 1673, libro VII delle alienazioni, capitolo I, p. 9.

42 A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati Italiani, 1571-1860*, Firenze 2015; V. Curzi, *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna 2004; C. Mannoni, «Antichità, resti e monumenti di un tempo

co editto noto è *Cum Almam Nostram Urbem* del 1462 in cui la tutela si applica ai monumenti antichi e alle chiese cristiane⁴³. Un'altra bolla paolina che più si avvicina alla materia *De rebus Ecclesiae non alienandis*, è quella emessa il 1° marzo 1467. La *Prohibitio alienandi bona ecclesiastica aut illa ultra terminos locandi* afferma che i beni della Chiesa non possono essere alienati, specialmente quelli utili e fruttuosi⁴⁴.

Tale concetto si rintraccia nel nostro parere giuridico, dichiarante sin dall'inizio che lo Stravagante *De Rebus Ecclesiae non alienandis* non è applicabile al caso della *Visitazione*. Secondo tale legge, informa la carta napoletana, tra le cose che non si possono alienare ci sono i beni stabili e i mobili preziosi (*bonorum stabilium et preciosorum mobiliium Ecclesiae*)⁴⁵. Qualora si volesse separarli (*in distractione*), cioè alienarli, sarebbe necessario il consenso (*requirentem assensum*) del pontefice. Luca Antonio asserisce che l'immagine di Raffaello è preziosa ma non al punto da configurare tra i *preciosorum mobiliium Ecclesiae* regolati dalla legge suddetta. Il giurista napoletano, infatti, scrive: «Necesse est, ut res mobilis sint talis, qui non solum sint pretiosae sed que possit saltem habitualiter prestare utile, et alimonia, ac fructum»⁴⁶. L'immagine, dunque, per quanto preziosa, deve essere anche utile, cioè portare vantaggi e profitti alla chiesa. Egli aggiunge: «nec sufficit unum ipsorum concurrere ex expressis in dicta Extravaganti [...] sed utrumque requiritur ut habeat locum dispositio»⁴⁷. La *Visitazione*, incalza, non soddisfa tutti i requisiti: per quanto sia eccellente (*quamvis passit dici potius excellens*) non apporta nessun profitto alla chiesa né tantomeno vantaggi come avverrebbe se fosse un'opera miracolosa (*dotata miraculis*), ma è stimata solo per la qualità di eccellente pittura di Raffaello. Ne risulta essere più degna in stima che nella sostanza. Pertanto non può essere soggetta allo Stravagante paolino⁴⁸.

immemore». Modelli e prescrizioni per una tutela del patrimonio negli Stati dell'Europa moderna, in *Arte, legge, restauro, L'Europa e le prime prassi per la protezione del patrimonio*, a cura di C. Mannoni, Venezia 2022, pp. 9-30; C. Valsecchi, «Quanto ornamento e splendore». Gli Stati italiani e la tutela del patrimonio storico artistico in età moderna, in *Arte, legge, restauro*, cit. (vedi sopra), pp. 39-40; A. Legnani Annichini, *The protection of Cultural Heritage in the History of Italian Law*, in *Forever Young. Celebrating 50 Years of the World Heritage Convention*, Modena 2023, pp. 47-77.

43 C. Mannoni, *Protecting Antiquities in Early Modern Rome: The Papal Edicts as Paradigms for the Heritage Safeguard in Europe*, "ORE. Open Research Europe – European Commission", 1 (48), 1-12; Mannoni, «Antichità», cit. (vedi nota 42), p. 17.

44 Per la costituzione paolina si rimanda anche al *Magnum Bullarium Romanum, 1857-1872, a cura di L. Tomassetti et Collegii adlecti Romae virorum s. theologiae et ss. canonum peritorum, Bullarium Romanum, Augustae Taurinorum: Seb. Franco, H. Fory et Henrico Dalmazzo editoribus – A. Vecco et sociis, 1857-1872, V, pp. 194-195.*

45 AAV, Segr. Stato, Napoli, 52, f. 188v.

46 Ivi, f. 188v.

47 *Ibidem*.

48 Ivi, ff. 188v-189r: «Cum autem imago de qua nun tractatur (quamvis passit dici potius excellens, quam pretiosa) nullum asserat Ecclesiae seu cappelle lucrum nel emolumentum ut puta si fuisset biusina permissione dotata miraculis. Unde vota et oblationes fidelium perciperentur, sed solum extimeretur sub qualitat excellentie picture ex auctore Raphael de Urbino, potius in opinione, quam in re, sequitur, quod haec qualitas eccellente quamvis afferre opinione pretij non tamen affert alima qualitatem requisitam fructum et alimonij ab extravaganti consideratam ut dicatur prohibita distractio sine assensi Pontificiis».

Allora il dipinto rientra nei casi sottoposti allo *Iure Comune* secondo cui le “cose mobili della chiesa” che non sono preziose, necessarie, fruttuose e utili si possono alienare senza il consenso del papa. «De Iure namque res mobilis, quae Ecclesiae non est preciosa, et absolute necessaria, nec fructuosa, et utilis potest alienari sine consensu Pontificis, et sufficit consensus Praelati loci»⁴⁹. Basta l'autorità del vescovo. Il giurista chiarisce anche cosa si debba effettivamente intendere per prezioso in termini di profitto, trattando di un argomento che non è specificato nella bolla paolina. Asserisce che la cappella, qualora si privasse del dipinto, non avrebbe alcuna perdita, cosa che invece accadrebbe nel caso di altri materiali preziosi come i vestiti o le gemme che possono essere venduti oppure le offerte votive⁵⁰.

L'opera, al contrario, può essere sostituita da una copia che, in effetti, era stata richiesta dalla famiglia stessa a condizione che fosse di mano di eccellente pittore, come lo stesso documento sottolinea⁵¹.

Infine, la *Visitazione*, non essendo miracolosa, non può essere equiparata a livello giuridico alle ossa e ai corpi dei santi (*Corpora ac Reliquiae Sanctorum*). Questi sono oggetti inalienabili per definizione, essendo non solo miracolosi ma anche preziosi e apportatori di profitti dalle offerte (*ex oblationes*) dei fedeli⁵². Le reliquie, pertanto, non possono essere donate ad altri, concesse, esumate o spostate da un luogo all'altro senza l'ordine del principe e del pontefice.

Alla luce di quanto dimostrato, il giurista chiude la dissertazione affermando che: «Ichonem illa concedi posse absente assensu Pontificis, sed solius Episcopi»⁵³. Il dipinto può essere donato senza il consenso del papa perché basta quello del vescovo.

49 Ivi, f. 189r: «De Iure namque res mobilis, quae Ecclesiae non est preciosa, et absolute necessaria, nec fructuosa, et utilis potest alienari sine consensu Pontificis, et sufficit consensus Praelati loci, probat Rebus de alien. rer. Ecclles. n° 24 bo, et 122».

50 Ivi, f. 191r: «Adducimus in facto presenti aliam rationem, ut non requiratur assensus Pontificis et sufficiat Episcopi, et de ea non loquatur Bulla. Nempe ultra quod illa Ichon est res mobilis fructum non producens, ita ut si ea, privetur Cappella utilitati, vel aliquo fructu non privaretur prout esset si fuisset gemme, vel alie res pretiose, quae vendi possent, vel essent oblationes votive vendibiles [...]».

51 Ivi, ff. 191v-192r. «Adhuc si de ea loqueretur (quod negamus) Cappella predictae Ecclesiae in nullo damno esset per nam donationem, quia loco ipsius Imaginis subrogaretur copia, etiam manu Excellentis Pictoris extracta, quae tantundem effectum circa ornatum Ecclesiae operaretur quo caso sufficit assensus Episcopi [...]».

52 Ivi, f. 193v. «Quia responderetur diversam esse rationem inter Ichonem non miraculosam, et Corpora, ac Reliquie Sanctorum quia ex his oritur fructus Ecclesiae et Cappelle ex oblationibus quae non solum dicuntur res preciose, sed fructuosae, pro ut esset etiam Imago quando dotata fuisset miraculis. Itidem Ossa et Corpora Sanctorum habent à Iure prohibitionem ne' possint alteri dari, concedi, exhumari, et de loco ad locum traduci sine Iussu Principis, et Pontificis [...]».

53 Ivi, f. 193.

Conclusioni: le conseguenze nel regno di Napoli

L'attenta strategia diplomatica qui descritta, lascia ipotizzare che la donazione della famiglia sia il frutto di una scelta condizionata dalle pressioni esercitate dal viceré. Egli è l'architetto di una struttura giuridica costruita e pensata nei minimi dettagli. Per esempio, c'è una perfetta corrispondenza tra la clausola imposta dai Branconio su una copia sostitutiva di famoso pittore e il parere del giurista Luca Antonio.

Nel febbraio del 1656 la *Visitazione* arriva in Spagna, da dove non si sposterà se non nel periodo napoleonico, quando, a Parigi, sarà restaurata e trasportata su tela⁵⁴. L'azione del viceré provoca diverse conseguenze. Alcune di natura politica, perché dietro l'assenso del papa ci sono precise volontà diplomatiche basate sul *do ut des*. Infatti, un'altra lettera che Giulio Spinola invia in Vaticano, pochi giorni dopo, il 5 giugno 1655, informa della felicità del viceré nell'aver appreso la notizia tanto da dire «che hoggi ne giubila tutta la Christianità per l'azioni heroiche che si sentono della Santità sua»⁵⁵. Quindi, il vicario si pone subito a disposizione di Alessandro VII per ciò che possa competergli⁵⁶. Il nunzio è pronto a rispondere, ricordando diverse questioni su cui Castrillo potrebbe intervenire in favore del pontefice:

et appunto essendomi valso della congiuntura di ricordare le udienze che già furono fatte a Mons. Vescovo di Teramo con sospendersi l'esattione delle entrate feudali annesse a quella mensa episcopale come anco di ponderare lo scandalo che derivava dal continuar ristretto tra le carceri laicali persone ecclesiastiche⁵⁷.

La risposta è altrettanto veloce. Già l'8 giugno Spinola riferisce a Rospigliosi che per gli aggravi sulla giurisdizione teramana è stato

dall'eccellenza [il viceré] ordinato che nel collaterale con l'intervento di tre consiglieri aggiunti fosse discusso questo negozio alla sua presenza come seguì hieri e doppio lungo dibattimento si stabilì levando monsignor l'interditto [...] siano prontamente resituiti i feudi al detto prelato insieme con tutti i frutti decorsi sin al giorno che ritornerà in pacifico possesso⁵⁸.

54 Rivera, *Rivera*, cit. (vedi nota 11), pp. 205, 220; Passavant, *Raffaello*, cit. (vedi nota 3), pp. 247-248, García Cueto, *Presentes*, cit. (vedi nota 10), p. 303. In Spagna l'opera sarà collocata all'Escorial dove, dai tempi di Filippo II, si trova una delle più grandi collezioni di pittura religiosa in Europa; cfr. Cavalcaselle, Crowe, *Raffaello*, cit. (vedi nota 11), II, p. 235, n. 1; K. Pomian, *Il museo: una storia mondiale*, I, *Dal tesoro al museo*, Torino 2021, p. 250.

55 AAV, Segr. Stato, Napoli, b. 52, f. 244r.

56 *Ibidem*.

57 Ivi, ff. 244r-244v.

58 Ivi, f. 259v.

La questione, al di là dei rapporti economici tra il vescovo di Teramo e la corte di Napoli, è significativa di come si declini il binomio arte e potere, tema antico tanto quanto i termini che lo costituiscono. Se Castrillo vede nella *Visitazione* il mezzo attraverso cui ingraziarsi il sovrano spagnolo, le autorità pontificie la considerano come l'occasione per mettersi in una condizione di credito con Napoli. L'assenso di papa Chigi è un chiaro esempio di particolarismo. A dispetto della legge paolina e dell'ordine della Sacra Congregazione dell'Immunità, Roma accoglie il parere giuridico di una funzione ornamentale del capolavoro, liquidato quindi con facilità. Il valore del dipinto è valutato in base agli interessi politici correnti tra Roma e Madrid, e non per criteri storico-artistici o qualitativi.

La conseguenza più gravosa ricade su L'Aquila che perde il suo «pregio», citando Andrea Ardinghelli nel 1551⁵⁹. Sin dal suo arrivo in città, l'opera è stata copiata da artisti locali e stranieri a tal punto che le sue riproduzioni in Abruzzo rappresentano quasi un *tòpos* storiografico. Ci sono testimonianze di studi e di copie, rintracciate nelle chiese e nelle collezioni aquilane, di diversa qualità. Non mancano attribuzioni ad artisti noti come Cola dell'Amatrice, Francesco de Mura, Pompeo Cesura o Giovanni Andrea Urbani di Urbino⁶⁰. Per il Seicento spicca il nome di Giulio Cesare Bedeschini: all'aquilano è stata riferita la copia presente sull'altare⁶¹. Tale attribuzione nasce, però, da basi circostanziali, perché entro il 1625 Bedeschini affresca le pareti della cappella su commissione di Oratio Girolamo Branconio, abate di San Clemente a Casauria⁶².

59 «[...] fra tutti, pregio era quello della Visitazione della Vergine a S. Elisabetta nella Cappella di quel titolo de' Branconi in S. Silvestro, opera del gran Raffaello d'Urbino». La fonte si trovava nell'Archivio Civitatis Aquilae, Nr 678, cfr. Shearman, *Raphael*, cit. (vedi nota 11), III, p. 1015; A. Leosini, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni*, L'Aquila 1848, p. 7; Rivera, *Rivera*, cit. (vedi nota 11), pp. 240-241, n. 2.

60 Ivi, pp. 294-295; A. Petraccia, *La pittura a L'Aquila. 1560-1630*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma Tre, tutor G. Saporì, XXI ciclo, 2010; *La Bellezza inquieta. Arte in Abruzzo al tempo di Margherita d'Austria*, catalogo della mostra (Ortona, Palazzo Farnese, 19 aprile-23 giugno 2013), a cura di L. Arbace, Torino 2013, p. 44, n. III.2; M. Vaccaro, *I quadri dei cappuccini di Santa Chiara a L'Aquila. Annotazioni di storia dell'arte aquilana dal XVI al XVIII secolo e vicende di una collezione 'dimenticata'*, L'Aquila 2017, pp. 46-47; L. Pezzuto, *Studi dalla Visitazione Branconio e da altri soggetti*, in *Cola dell'Amatrice da Pinturicchio a Raffaello*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Pinacoteca comunale, 17 marzo-15 luglio 2018), a cura di S. Papetti e L. Pizzuto, Cinisello Balsamo 2018, pp. 206-208; Simone, *Nuovi documenti*, cit. (vedi nota 7). Sulle copie e il loro rapporto con gli originali cfr. C. Mazzarelli, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa (1570-1870)*, Roma 2018; per l'Italia meridionale e Napoli in età moderna si rimanda a D. García Cueto, A. Zezza, *La copia pittorica a Napoli tra '500 e '600. Produzione, collezionismo, esportazione*, Roma 2018; A. Zezza, *Raffaello da Napoli alla Spagna, copie e originali*, in *Las copias de obras maestras de la pintura ed las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, atti del convegno (Madrid, 26-27 giugno 2017), a cura di D. García Cueto, Madrid 2021, pp. 54-63.

61 M. Maccherini, *La Visitazione di Raffaello a L'Aquila*, in *L'Arte aquilana del Rinascimento*, a cura di M. Maccherini, L'Aquila 2010, p. 158.

62 Sugli affreschi della cappella Branconio: G.B. Benedicenti, ad vocem *Abruzzo*, in *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. Gregori, Bergamo 1998, pp. 114-117; M. Maccherini, *La pittura a L'Aquila alla fine del Cinquecento e la formazione di Giulio Cesare Bedeschini*, in *Il restauro della Crocifissione di Santa Maria delle Grazie a Calascio e la pittura all'Aquila tra '500 e '600*, a cura di M. Maccherini, L'Aquila 2015, pp. 105-106; *Giulio Cesare e Francesco Bedeschini. Disegno e invenzione all'Aquila nel Seicento*, catalogo della mostra (L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 1° dicembre 2023-3 marzo 2024), a cura di M. Maccherini, L. Pezzuto, S. Prosperi Valenti Rondinò, Roma-Napoli 2023, pp. 36-39.

Malgrado la clausola inserita nell'atto di donazione, la pittura esposta oggi nella cappella non presenta, tuttavia, alcuna firma né si hanno notizie di una committenza a un famoso pittore per una sostituzione. Una copia meritevole di menzione, realizzata tra l'agosto del 1655, quando il quadro arriva a Napoli, e il febbraio del 1656, quando salpa alla volta della Spagna, è quella di Luca Giordano (collezione privata, 198 x 144,2 cm)⁶³. Prima di essere battuta all'asta nel 2015⁶⁴, apparteneva precedentemente ai discendenti di Mariano Maldonado y Dávalos, VII conte di Villagonzalo. Come osservato da Carla Mazzearelli, nell'iscrizione «L. Giordanus F. 1655», posta in basso al centro, si avverte la volontà del napoletano di porsi alla pari con Raffaello, in un dialogo senza tempo da “grande” a “grande”⁶⁵. Infatti, con gli stessi caratteri si conserva accanto, più a sinistra, l'iscrizione «Raphael Urbinus In.». Sulla committenza di quest'opera non si ha notizia, ma si spera che il lavoro archivistico porterà ulteriori chiarimenti a riguardo. Così come non si sa nulla sulla permanenza dell'opera a Napoli. Perciò è al momento difficile ipotizzare che la clausola imposta dalla famiglia fosse stata rispettata con la committenza di una copia. Un'altra domanda che ci si pone riguarda la provenienza e la paternità del dipinto attualmente esposto sull'altare. L'unica certezza è che tale copia testimonia ancora oggi l'antica presenza di «Un quadro aquilano di Raffaello».

63 Mazzearelli, *Dipingere in copia*, cit. (vedi nota 60), p. 32.

64 La pala appare sul mercato nel 2015, quando viene venduta da Christie's una prima volta e poi rivenduta nel 2017 al doppio del prezzo (<https://www.christies.com/lot/lot-6062689>).

65 A Luca Giordano è attribuita un'altra *Visitazione* dalla chiesa di Santa Maria dei Raccomandati in San Demetrio dei Vestini, datata al 1663, che purtroppo è stata trafugata: M. Vaccaro, *Segnalazioni di pittura napoletana in Abruzzo. Luca Giordano e 'giordaneschi', Mattia Preti, Francesco Solimena*, “Napoli nobilissima”, s. 7, IV, 3, 2018, pp. 33-34; Pezzuto, *Padre Resta*, cit. (vedi nota 11), pp. 138-139.

Documento 1

Lettera da Napoli del nunzio apostolico monsignor Giulio Spinola

AAV, Segr. Stato, Napoli, b. 52, ff. 176-177

f. 176r

Illustrissimo Reverendissimo Signor mio Padrone Osservatissimo

Giovedì con occasione ch'io fui dal S. Viceré mi rappresentò che havendo per parte di Sua Maestà Cattolica ricercato ai Branconi dell'Aquila un quadro sotto titolo della Visitazione di Nostra Signora situato in una Capilla di Ius patronato loro dentro della Chiesa Parocchiale di S. Silvestro dilla medesima Città opera di D. Raffaello d'Urbino non solo ne habbino fatto libero donativo a S. M. Cattolica con che sia sorrogato nell'istessa capilla in luogo di quello una copia di famoso Pittore, ma tal donazione era stata ratificata dai canonici della medesima Collegiata legittimamente conragata; che mentre stava per inviare il quadro a N. Maestà Mons. Vescovo di quella città li ha scritto d'haver trovato un ordine dilla S. Congregiatione dell'Immunità ottenuto sin sotto li 18 agosto 1643 dalle medesime parti con occasione che il S. Almiranco di Castiglia e il V. Duca di Medina Luis Torres Viceré disiderano levar via d.[etto] quadro e che però esse Mons. Vescovo stimava bene che S. Ecc. prima di far altro motivo me ne dicesse una parola et

f. 176v

andò soggiungendo il detto Viceré che hora che vi erano i suddetti consensi e che il quadro haveva da servire non persone private ma per un Re Cattolico così benemerito della Santa Chiesa si dava a credere che s'avesse da presuponere già rimosso ogni impedimento.

Io risposi che a me non toccava solo col mezzo di V. S. Illustrissima rappresentare alla Santità di Nostro Signore le suppliche di Sua Eccellenza, e che veramente trattandosi di un quadro così prezioso credevo che anco dato l'assenso degli interessati fosse necessario il beneplacito Apostolico; replicò il Signor Viceré che con il presupposto che doppò havuti ditti consensi cessasse ogni difficoltà, havendo già data particolare a Sua Maestà che quanto prima uno degli stessi Branconi sarebbe stato a presentare detto quadro, che però mi ricercava a pregare V. S. Illustrissima in suo nome à premere che benestamente Nostro Signore condiscendesse.

Avant'hieri poi mi fu reso l'incluso Viglietto per parte di Sua eccellenza dit. Segretario di Guerra insieme con la copia di sud. Ordine della S. Congregazione

f. 177r

dei due consensi sopra ditti e d'una scrittura in Iure per prova che non fosse necessario il beneplacito Apostolico; il che tutto rimetto a Vostra Illustrissima insieme con il medesimo Viglietto Originale e supplicandola dill'honore di molti pregiatissimi commentarij le fo riverenza.

A V. S. Illustrissima Roma

Di Napoli 18 Maggio 1655

Servitore Devotissimo Obbligatissimo

Giulio Spinola

Documento 2

Copia della donazione dei Branconio al re Filippo IV di Spagna

AAV, Segr. Stato, Napoli, b. 52, ff. 181-182, 184r

f. 181r

In nomine Domini Amen. Cunctis abique pateat evidenter et sit notum praesentis publici Instrumenti seriem. quod anno a Nativitate Domini nostri Jesu Christi milesimo 600 quinquagesimo quinto Inditione octava, Dievero secunda mensis Aprilis vacante sede Apostolica. In civitate Aquilae Provinciae Abrutinae ultra Regni Neapolis et proprie in Palatio quondam Baronis Marci Branconij dictae civitate iuxta suos notarios fines.

In mei notarij publici estimum que infrascriptos ad haec omnia et singola vocatorum habitorum specialiterque rogatorum praesentia Prasesentes et personaliter constituti Per illustres D. D. V. J. D. Joannes fiulius quondam Domini Baronis Marcij Branconj, Baron Mutius Junior, Clericus Aloysiusm, filij et heredes quondam Baronis supradicti Marcij Branconis, nec non Domina Lucia Bonanni mater et tutrix D. D. Gasparis Philippi et Dominici Branconij minoris etatis filiorum et heredum dictae Dominae Lucae Bonanni Branconji et dicti quondam Baronis Marci Branconij. Respective et asserentium coram me notario et estibus et licet vulgari sermone loquendo ad maiorem intelligentiam dicos dominos

f. 181v

constituentum et videlicet et qualmente essi stessi costituenti assieme con il Signor Geronimo Branconio della medesima città et Famiglia de Branconijs tengono e possiedono una cappella de Jure Patronatus ipsos D. D. Constituentum et sotto il titolo della Visitazione della Beata Vergine sita dentro la Parrochiale et Collegiata Chiesa di San Silvestro di questa città dell'Aquila nella quale li loro antenati tengono posto un quadro in tavola della Visitazione della detta Beata Vergine fatta per mano di

Raffaele d'Urbino, postavi in detta cappella per ornato di quella, et havendo inteso che la Maestà Cattolica del Re Nostro Signore che Dio guardi tiene desiderio di avere per sua devozione il quadro predetto hanno perciò deliberato donarcilo et in insurrogare in luogo di quello nella medesima cappella una copia simile al quatro predetto che sia di mano di famoso pittore. Con la quale la cappella predetta resti ornata et quantumque ciò possino fare ad ogni modo per maggior cautela vogliono si supplichi Sua Santità, o La Sacra Congregazione a prestare in questo l'assenso seu bene placito Apostolico.

f. 184r

per ogni ragione potesse dirsi acquistata alla detta cappella esistente in detta chiesa che però in questo costituiscono li suddetti procuratore il Signor. D. Giovanni de Cordova Agente per la Maestà predetta del Regno di Napoli, assente come presente e supplicante in nome delli predetti costituenti Sua Santità o alla Sacra Congregazione a concederli il detto beneplacito Apostolico accio sia lecito a detti costituenti cavare detto quadro da detto luogo per trasmetterlo a sua Maestà Catholica con subrogare come di sopra in detta cappella la copia consimile et o per curia sic Xa. quod omnia Dantes et Cedentes et Constituentes et Deputantes et corumprocuratorem factorem ad supradicta omnia peragenda promisserunt et obligaverunt et sub poena et iuraverunt estis scriptoris super santa dei Evangelica et in quem fidem et testimonium. Ego Joannes de Septis Aquilanus et Apostolica Autoritate publicus Notarius pro Instrumentum Porcurationis seu iscripsi subscripsi et publicavi et mei solito signo signavi requisitus atque rogatus et presentibus pro testibus

f. 184v

R.R.D.D. Bartolomeo Paperino Philipppo Cotogna et Perillustri Domino Jacobo Dragonetti Aquilanus idem qua supra Joannes de Septis Aquilae manu propria.
Copia procura de los Branconios.

Documento 3

Copia della conferma e dell'assenso dei canonici della congregazione e parrocchia di San Silvestro

AAV, Segr. Stato, Napoli, b. 52, ff. 182r, 183r-183v

f. 182r

In dei nomine amen anno a nativita Domini Jesus Christo milesimo secentesimo quinquagesimo quinto, Die secundus mensis Aprilis indictione 7°. et proprie in Sacristia collegiati et Particularis Ecc. ae S. ti Silvestri iux suos notorius fines. Coram me in fra.

Notario Apostolico et testibus infrascriptis. Peronsaliter constituti ad Mod.ine R.R.D.D. dominus Petrus Paulus de Benedictis, canonicus Decanus, D. Franciscus Virgilis D. Petrus Filonis, Desi Carolis Hercules A. D. Joannes Maria quiso, omnes canonici dictae collegiati ecclesia Sancti Silvestri Capitulariter congregati in absentia extra Civitat. ad mod. Rev. Don Joannis Petrus Gentileschi Abbatis patre Ecclesiae ad Son- Campanelle in sacristia loco solito in quo congregati solendi pro tractandis rebus eius ecclesie ut moris et Vulgaliter loquendo.

È stato proposto dal sudetto Signor Don Pietro Paulo de Benedetti primo canonico qualmente, la Maestà del nostro Ré Cattolico et Signore Naturale Phelippus quarto desidera havere per sua divotione il quadro con l'immagine della Visitatione della gloriosa Vergine fatto da Raffaele d' Urbino, che sta collocato nella cappella della nobile famiglia de Branconij della fidelissima città dell'Aquila, sita nella predetta chiesa di San Silvestro. A che perciò risolvessero quel che li pareva bene di fare in questo negotio Allorché tutti unitamente viva voce, et nemine discrepanti, hanno risposto et concluso che sommamente desiderano che Sua Maestà cattolica resti servita non solo in questo ma in ogni altra cosa dependente da loro et che sono contentissimi che se dia il quadro alla Maestà Sua per quanto li spetta, per parte loro dichiarando che tengono per singolarissimo favore che Sua Maestà habbia havuto guardo del detto quadro et che bisognando per questo il beneplacito Apostolico o di altri superiori si contentino che in nome loro si possa supplicare et impetrare et per tal efecto hanno costituito ed costituiscono Procuratore speciale et particolare il Signor Don Giovanni de Cordova agente per la maestà predetta del Regno di Napoli in Roma al quale hanno dato et danno tutta la facultà et potestà bastante

f. 183r

per poterlo penetrare e dare qualsivoglia supplica et presentare ogni altra scrittura che fusse necessaria et per maggiore chiarezza hanno sottoscritto tutti (mancando solamente il detto abbate absente) di loro proprie manu la detta loro capitulare conclusione, richiedendo me notaro che ne debba fare uno o più instrumenti publicci, sicome sarà bisogno. Quorum subscriptioni facte fuerunt ut in far. Io D. Pietro Paolo de Benedetti Canonico mi contento come di sopra, Io Francesco File canonico accetto come di sopra, io Don Pietro Filone canonico mi contento come di sopra, ego Don Carolus Herculis canonico accepto ut supra. Io D. Gio Maria Guiso mi contento ut supra et ne de primisi Dubitari contafiscit, ego dominus Paulus Gualtierus Aquilanus Autoritate Apostolica Notarius et E. plis Curiae Aquilae, Acto de pretri rogatus et requisitus per instrumento, scripti subscripti et publicavi de meo solito signo signavi req interesentibus et partibus ad [illegibile] RR.D.D. Giovane Geronimo Gentileschi, D. Antonio Cornja et D. Giovane Baptista del Torto de Aquila specialiter vocati et rogati die mensis anno loco predicto item qui supra Palus Gualtieri segno.

f. 183v

Consentimento dell'abbad. y capitulo della Iglesia de San Silvestre.

Documento 4

Carta *in iure* del principe Luca Antonio per dimostrare con leggi e ragioni l'inalienabilità della *Visitazione* di Raffaello Sanzio

AAV, Segr. Stato, Napoli, b. 52, ff. 182r, 187r-193v

f. 187r

Iura et Rationes Demonstrantia posse sine//

Assensu Summi Pontificis concedi//

Invictissimo Regi Cath.co Philippo //

Quarto Ichonem Visitationis //

Beate Marie Virginis //

Existentem in Cappella //

Iuris Patronatus //

Illor de Branco-

-nio in Civitate //

Aquile cum solo Consensu Patro-

-norum Rectoris //

Et Episcopi

Et //

Capituli Ecclesiae.//

Interpretata et declarata extravagan. Ambitiosae //

de rebus Ecclesiae non alien. a Paulo 2° P. edita //

Requirente Summ. Pontificis assensum //

In distractione bonorum Mobi-//

-lium pretiosorum //

Ecclesiae.

f. 188r

Adsit Deus Adiutor

Paulinam Constitutionem registratam in extravaganti incip. Ambitiosae sub tit. de reb. Eccles. non alien. requirentem assensum Summi Pontificis in distractione bonorum stabilium, et preciosorum mobilium Ecclesiae, ultra causas a iure expressas, non habere locum in caso de quo agitur probabiliter substinetur, ut scilicet absqu. assensu Pontificis, sed solius Episcopi et cum consensu quorum interest concedi possit Immagio Visitationis

Beate Virginis, posita in Cappella Iuris Patronatus Illorum de Branconio, suae Catholicae Maiestati, qui illam optat. Quando quidem Constitutio predicta, quae requirit assensum Pontificis intelligitur in illis alienationibus, quae fiunt in casibus ibidem expressis, et in rebus, et modis enunciatis in ea. Ultra quos casus attenditur dispositio Iuris communis, ut tantummodo intercedat et requiritur, ac sufficiat autoritas et consensus Episcopi; ut in termini probat Fontanel. de pact. nuptial Claus. A Glos. 13 part. 4 sub. n° 7 post Covar. variar, resolut lib 2. Cap. 17 n° 4 sensit Rodoan. de reb. Eccles. non alien. q.e 36 n°3. Predicta namque Constitutio non correxit tum antiqua, circa casos non expressos. Imò cetera omnia ad Ius commune reduxit ut advertit Alex. Stitiati in repetit de Extravag. Ambitiose col 2. In fin. N° 3° Rodoan. d.^a q.^e 36 ex n° 4 et ex alijs probat Gratian. cap 452 n° 1 discept. Forens et proinde casus non expressus. in d.^a Constitutione remanet sub Iure communi, et quod non est prohibitum in ea censetur permissum

f. 188v

cum autoritate Episcopi l. nec non § 28 quod eis ff. ex quibus caus. maior. Cum modo in Extravaganti predicta loquatur Summus Pontifex de mobilibus praetiosis Deo dicatis, et ex quibus Ministri Ecclesiae sibi alimonia vendicant (ut utar verbis textus) Necesse est, ut res mobilis sit talis, quae non solum sit pretiosa sed quae possit saltem habitualiter prestare utile, et alimonia, ac fructum. Nec sufficit unum ipsorum concurrere ex expressis in dicta Extravaganti, si quidem lex, quae addit qualitatem in actu, vel limitationem non sufficit, ut actus interveniat sine qualitate, neque qualitas sine actu, sed utrumque requiritur, ut habeat locum dispositio l. Falcinius § cum hoc ubi etiam Bart. ff. Quibus ex causis in possess cat. Et nova lex, quae addit Iuri communi vel illud restringit, non extenditur, nec valet intelligi ultra illud, quod simul exprimit, maxime quando est paenalis, (ut est haec constitutio) quia tunc proprie et stricte est intelligenda, ita ut omnes qualitates concurrant ad Text in l. si vero bs. de viro ff. soluto matrim. Cum autem Imago de qua nunc tractatur (quamvis passit dici potius excellens, quam praetiosa) nullm asserat Ecclesiae seu Cappellae lucrum, vel emolumentum; ut puta si fuisset divina permissione dotata miraculis. Unde vota, et oblationes Fidelium perciperentur; sed solum extimeretur sub qualitate excellentie picturae ex Authore Raphael de Urbino, potius in opinione, quam in re, sequitur, quod haec qualitas excellentiae quamvis

f. 189r

possit afferre opinionem pretij, non tamen affert aliam qualitatem requisitam fructuum et alimonij ab Extravaganti consideratam, ut dicatur prohibita distractio sine assensu Pontificiis, sed remanet illa prohibitio, quae de Iure communi datur. Cui est standus l. conficiuntur ff. de Iure Codicil. Quo Iure communi attento Episcopi autoritas sufficit cum consensu quorum interest et alijs requisitis expressis cap. Abbatem et cap. si qua de rebus 12 q.^e 2^a.

Hinc etiam res stabiles, quae non sunt fructuosae, possunt distrahi absq. assensu Apostolico, sed tantum Episcopi cap. semel 12 q.^e 2^a Glos. in cap. 1. De his, quae fiunt a Praelat. Hostien ibidem sentit etiam Glos. in cap. caeterum de donationibus Res enim mobiles, quae fructuose non sunt, quamvis sint excellentes non veniunt sub prohibitione et multo minus sub solemnitate assensus, et dispositione Iuris Abb. in cap. super. sub n° 15 vers. Ego dicerem De reb. Eccles. non alien. Non enim requiritur solemnitas, nec de illis videtur loqui Pontifex, ut eius assensus requiratur in his, ex quibus non percipitur aliqua utilitas ab Ecclesia; Cum Ichon predicata neq. posset vendi, ut praetium retrabatur ex ea, neque Annuales fructos producit; unde non cadit sub dispositione, ad Text. in cap. fugitivi et cap. sine exceptione 12 q.^e 2 Guidon. Papa decis 256. De Iure namque res mobilis, quae Ecclesiae non est preciosae, et absolute necessaria, nec fructuosa, et utilis potest alienari sine consensu Pontificis, et sufficit consensus Praelati loci, probat Rebus de alien. rer. Eccles. n° 24 bo, et 122.

f. 189v

Pro ut de rebus non fructuosis vel parve utilitatis dixit Rodoan. de reb. Eccles. non alien. q.^e 13 n° 29 et q.^e 21 cap. 8 e cap. 20 n° 6 Episcop. Ricc. in praxi quotid. Result 58 n° 2.3. et Resolut. 36. Cum modo ex Ichone praedicta nil oriatur Ecclesiae nisi ornatus, cui succurri potest per copiam ipsius, resultat clara Iuris conclusio, quod de ea non loquatur Paulina et licitè potest distrahi, in terminis Iuris communis cum solo assensu Episcopi. Quia de Iure Communi, in rebus mobilibus ex quibus non habentur fructus non requiritur solemnitas dictae Paulinae, et per consequens assensus Pontificis ex Glos. in cap. 1 de his quae fiunt à Praelat. sine cons. capituli, et aliis probat Gratiam discept. forens cap. 452 n° 1 part. Benedict. Canophil. in d.^a Extravaganti Ambitiose n° 37. 45. 46.

Suadetur haec veritas ex alia ratione, nempe quia hoc casu non sit venditio, sed donatio. Et quamvis donare sit alienare cap. nulli De reb. Eccles. alien. vel non. Tamen cum de ea expresse bulla non loquatur intelligitur d.^a Bulla in casu donationis mobilium non requiri assensum Apostolicum, sed sufficere Episcopi, cum causis expressis, et requisitis à Iure communi, ad quos ius Bulla praedicta, respectu non expressorum, reducit caeteras prohibitiones. Quo Iure attento Rectores Ecclesiarum possunt de bonis mobilibus donare cum causa, auctoritate tantum Episcopi intercedente, et causa sufficit ubi meliora prospicit cap. sine except. 12 q.^e 2 cap.

f. 190r

cap. 2 de donat. Quando quidem et si Praelati, et Rectores sint tantummodo Procuratores et Administratores bonorum Ecclesiae d.^o cap. 12 de donat. Tamen, ut advertit Innoc. in cap. cum super de causa possess. in propriet. Quod dominium rei habet Christus, non Praelatus, et oblata Ecclesijs sunt Dei. Verum ipsi Praelati liberam

habent administrationem et possunt de bonis Ecclesiae, non absolute necessarijs, et de mobilibus donare cum causa. Et in cap. venienes n° 5 ° de rescript. Idem Innoc. docet Non esse ita artandam facultatem administratoris Dei, sicut seculi et proinde cum sit Deus nobilissimus, eius Administrator, qui dicitur habere clausulam cum libera, censetur habere facultatem donandi, in his, in quibus non est illi expresse à Iure adempta potestas, per Text. in l. Filius Familias 7 § Item videamus ff. de donat. Ubi Ulpianus dicit Filium Senatoris Procuratorem Patris habere facultatem donandi, nisi ei specialiter si denegata à Patre. Non alia ratione alia nisi nobilitatis Patris, cuius bona administrat. Unde infert Innoc., quod maior est potestas Praelatorum administratorum Summi et Immortalis Regis, quam temporalium Dominorum, seq.r Bald. in Repert. eiusd. Innoc. In verb. Praelatus. Adducit et sequ.r Rodoan de reb Eccles. non alien. q.e 52 n. 22 et sequenti.

Quae donatio, in casu praesenti, tanto magis eximitur a dispositione praedictae Pauline, quia fit Regi, qui dicitur persona benemerens, quo casu nullus assaeunsus Pontificijs

f. 190v

desideratur, cum à Iure talis donatio approbetur, ut in Concil. Agaten. fuit statutum cap. si quos 12 q.º 2. Tunc enim non videtur donare, sed solvere naturae debitum l. a quibus ff. de donat. l. sed, et si lege § consulvit ff. de petitione heredit. cap. cum in officio de testam. Et quamvis possit dici ex dispositione Iuris, cadere prohibitionem in donatione mobilium supra valorem certae quantitatis, nisi adhibitis solemnitatibus. Respondetur non per hoc cadere casum donationis benemerenti faciendae sub dispositione Paulinae requirentis assensum Apostolicum; cum de eo casu nil disponat Bulla, sed remanet casus donationis mobilium, etiam pretiosorum sub dispositione. Iuris communis ut requirantur Solemnitas Iurij et consensus Episcopi non autem. Pontificis ut sensit Rodoan. in terminis eiusdem Bullae de reb Eccles. non alien q.º 51 cap. 21 n° 11 12 13 19 et 20 et seq.ti Et ratio quidem est manifesta. Nam prout Paulina non habet locum in alienatione necessaria prout ut neq. in solutione debiti facienda ita neq. in donatione mobilis rei facienda benemerenti et maxime Regi cum tunc potius dicatur solvere et debitum extinguere quam donare. Felin. in cap. novit. n° 9 et seq.ti, de Iudic., quem citat Capit. decis 121 n° 16 Abb cons 41 lib. 1. Surd. cons. 419 n° 51 Costa de remed. subsidiat remed. 114 n° 5.

f. 191r

Minorem huius propositionis non est opus probare. Nam de meritis Invictissimi Regis Cath.ci non solum respectu particularis Ecclesiae Aquilanae, de cuius Iure Patronatus, est Episcopatus, sed etiam totius Ecclesiae Universalis non est cur possit dubitari. Ad cuius obsequium est servitium Immago illa petita, res adeo minima dicitur, ut non solum non pretiosa respectu picturae et materie sed neque minimi valoris dicatur ad

Glos in l. sed, et si susceperit 52 § si liberis verbo modica per ff. de Iudic. et Glos in l. illicitas § omni potentiores, verb. lumine ff. de offic. Praesid.

Adducimus in facto praesenti aliam rationem, ut non requiratur assensus Pontificis et sufficiat Episcopi, et de ea non loquatur Bulla. Nempe ultra quod illa Ichon est res mobilis fructum non producat, ita ut si ea, privetur Cappella, utilitati, vel aliquo fructu non privaretur prout esset si fuisset gemmae, vel aliae res praetiosae, quae vendi possent, vel essent oblationes votivae vendibiles, de quibus loquitur Bulla non autem de Ichone affissa, prout et DD. omnes dicunt, qui in terminis Bullae exemplificando res praetiosas dicunt aurum, Gemme, Vestes, et similes, et nullo modo de Ichone loquuntur Quaranta in summa verb. Alienatio n° 24 Ricc. in prax quotidian. Resolut 58 n° 2 et caeteri omnes Doctores.

Adhuc si de ea loqueretur (quod negamus) Cappella praedictae Ecclesiae in nullo damno esset per hanc donationem

f. 191v

quia loco ipsius Imaginis subrogaretur copia, etiam manu Excellentis Pictoris extracta, quae tantundem effectum circa ornatum Ecclesiae operaretur quo caso sufficit assensus Episcopi, nec deo loquitur Bulla, cum ex Iuris dispositione possit donari ei cui tantundem supponit, Text. est in cap. consensus ubi D.D. de rebus Ecclesiae alienan. vel non cap. siquis qualibet 12 q. 2 Abb. in cap. cum in officio de Testamentijs.

Esset enim haec permutatio de re mobili, de qua permutatione Bulla non loquitur, et sic remanet in dispositione Iuris communis, quo iure attento solius Episcopi consensus requiritur. Tanto magis, quod fit permutatio cum Principe; cum quo, ex opinione aliquorum, neque solemnitates Iuris requiruntur, ut per Hostien in cap. 1 de rer. permutat. facit Text. in cap. 1 et cap. super de rebus Eccles. non alienan.; Et quatenus ex opinione aliorum velimus dicere requiri solemnitates, intelliguntur D.D. prout loquuntur de solemnitatibus Iuris communis, et sic de consensu Episcopi, non Pontificis, cum Extravagans de hac specie alienationis non loquitur, et in caeteris non expressis ab ea, est facta reductio ad ius commune, inter quos casus erit iste. Tanto fortius quia ex hac permutatione in nullo fit deterior conditio Cappellae ratione fructum, et utilis perceptionis, quia id operatur in Sacello copia ipsius, quod est Imago, quae nunc in eo est affissa. Imò ex hac permutatione facienda cum Principe ultra

f. 192r

(ultra quod subrogaretur, copia Illis sufficiens) oriretur spes alterius premij à Tanto Principe, cuius spei ratio habenda erit, ut docuit, Consultus Pompon. in l. quod in rerum natura 24 ff. de legat. 1. Et extimatio et praetium ex ea fit l. quemmamodum 29 § Item labeo Ubi Glos. Verb. fieri extimationem ff. ad l'Aquilam. Imò venit spes sub praetio, vendi potest, et donari ad Text in l. si sterilis 22 ff. de actionibus empt l. 3 C de donat.

Stringit alia ratio, ut non requiratur in hoc casu assensus Summi Pontificis, et sufficiat illius Episcopi, quia ex usu, et observantia, quotidie praticatur, ut predictae Ichones et Immagines Altaris per Patronos, Rectores vel Cappellanos mutantur, et reficiantur, Imò tituli Cappellae sepe varientur et una Ichona sublata alia ponatur nullo impetrato assensu à Summo Pontifice, sed ex solius Episcopi placitu. Imò quando Imago non est miraculosa solius Rectoris Ecclesiae consensu fit mutatio. Et secundum hanc usitatam praticam, paulina praedicta non videtur in hoc genere recepta etiam si de eo casu loquatur (pro ut non loquitur) vel ab eo usu recepit interpretationem, quando potest pred.^a Bulla in partibus non recipi, et usu declarari, prout in multis partibus in totum non esse receptam, nec servatam in aliquibus, ex dispositis, probat Rodoan de reb. Eccles. non alien q.^e 36 n° 21, et sequenti Qui ex decisi Rotae et alijs dicit deberi probari fuisse receptam in parte in qua dubitatur non esse receptam, pro ut in multis locis non

f. 192v

receptam et secundum usum observari et declarari dicit. Navar. in Summ. cap. 27 n° 149. Et in tract. de reb. Eccles. non alien n° 21 Tolet in lib. 1 cap. 47 n° 2 Suarez thom. 5 dist. 22 sect. 6 n° 6 Less. Lib. 2 cap. 24 dub. 11 n° 69 Vasquez opus de reddit. Cap. 2 § 2 dub. 7. Rocc. De curt in cap. ultimo de consuet. Bonacin de contract disp. 3 q.^e 8 part. 4 n° 14. Covar. variat cap. 16 n° 6 § 5°.

Cum propterea possit usu non recepi, in partibus etiam expressis in ea, sequitur, quod maiori modo potest usus introduci in sub intellectis, et sic non habere locum in Ichone Ecclesiae in sub roganda, et mutanda, vel donanda sine assensu Apostolico, pro ut usus admisit, et secundum id quod consuetum est fieri venit intelligenda Extravagans. Putens. decisi. 355 n° 3 Ut solius Episcopi consensus sufficiat.

Nec obstat praedictis, quod asseritur iudicari Immaginem illam non solum praetiosam sed stabilem et non mobilem ex eo quia in muro Cappellae fabricata lapidibus marmoreis et ideo muro affissa, ut iudicetur de ea tanquam de re stabili. Nam mobile coherens immobili censetur immobile ex Ang. in § 1 auth. de non alienan. Quia respondetur hoc intelligi ubi mobile coheret immobili non per applumbationem, sed per Ferruminationem. Ut est casus noster, in quo Ichon adheret muro Cappellae per applumbationem, cum non sit depicta in muro Ita ut cohereat muro per eandem materiam, ut separari non possit sine subienti corruptione, et sic inseparabiliter,

f. 193r

sed coheret non per ferruminationem, sed separabiliter quam vis cum incommodo Et propterea non transit in naturam et qualitatem immobilis ut docuit Iure consult. Paul. in l. in rem actio 24 § item quicumque ff. de re vendicat. Et doctrina Ang. loquitur ubi fit edificium super immobili vel ubi cohereat mobile immobili taliter, ut salva rei substantia detrahi non possit.

Neque obstat alia oppositio quae adducitur de Iuramento praestito à Praelato et Rectore de non alienandis bonis Eccl.e inconsulto Summo Pontifice. Et propterea si non est locus Paulinae obstat, per Iuramentum praedictum, ut assensus req.^r Summi Pontificis ad evitandum periurium. Quia respondetur Iuramentum illud intelligi ubi fit alienatio in casu non permissa à Iure, vel sit illicita secundum canones. Nam alias non praesumeretur voluisse superiorem illa queare Rectorem et Praelatum in his quae sibi a Iure conceduntur ut in terminis praedicti Iuramenti dicit Abbas in cap. super n° 15 de reb. Ecclesiae non alien. Rodoan eodem tract. q.^e 9 n° 9 et q.^e 51 cap. 1 n° 14 Et cap 7 n° 12 sensit Azzor. Thom. 2 lib. 9 cap. 1 q.^e et alij communiter docent.

Nec tandem obstat illud, quod de Reliquijs Sanctorum dicitur quae et si non exprimantur in Bulla adhuc quia praetiosa mobilia subiacent Paulinae, ut donari non possint sine assensu Pontificis decisum refert Genuns in pract. Archipis. Cap. 71 n° 4° in addit. Ita ut neque Principi donari possint Episcop.

f. 193v

Ric. In prax. rer quotidian. resolut. 60 n° 3 et seq. Cherubin. in bullar compen. Bulla Pii Quinti q. 8 et si in singulis scolio p.^o. Quia respondetur diversam esse rationem inter Ichonem non miraculosam, et Corpora, ac Reliquiae Sanctorum quia ex his oritur fructus Ecclesiae et Cappellae ex oblationibus, quae non solum dicuntur res preciosae, sed fructuosae, pro ut esset etiam Immago quando dotata fuisset miraculis. Itidem Ossa et Corpora Sanctorum habent à Iure prohibitionem ne possint alteri dari, concedi, exhumari, et de loco ad locum traduci sine Iussu Principis, et Pontificis, facit Text. in l. ossa 8 C. de Religiosos et sumpt. fun. Ubi Consultus dicit Ossa et Corpora defunctorum non posse eruere quis sine decreto Pontificis, seu iussu Principis Cuius Iuris dispositio, et si loquatur in Cuius libet Defuncti Ossibus, multo magis procedit in Reliquijs Sanctorum. Quando quidem Religioni interest né extrahantur, et passim donentur unicuiq. ut cultui ipsorum ne detratur, aut prejudicetur. Et sic quae particularem habent rationem ad exemplum tradi non debent.

Unde ex his omnibus liquet quam Iure merito petatur Ichonem illa concedi posse absq. assensu Pontificis, sed solius Episcopi; Cuius prudentiae et probitati haec omnia emendanda subsciuntur.

Lucas Ant.s Princeps. Rs. Aud.r.



1. ASSAq, *San Silvestro*, "Il Giornale d'Italia-Cronache dell'Abruzzo", 2 novembre 1939, p. 3 (fotografia di Laura Palombaro © su autorizzazione del MiC – Soprintendenza ABAP per le province di L'Aquila e Teramo)

La "Visitazione di S. Silvestro," non è opera di Raffaello

Dice l'Antinori: «Riporità il prego fra tutti quelli della nostra famiglia. Veniva a Roma Elisabetta» nella cappella di questo titolo dei Brancioni in San Silvestro, opera del Bramante, e di quindici frai, di cui quattro di Ardighinelli, 1551, in Archivio Civiltà Aquilana n. 678 (col. 116).

Ed il Lessini? «No, no». Il Cav. Andrea Ardighinelli, gentiluomo aquilano, non possiede più di un'immagine, e quindici nella nostra città, mettendo nel primo posto il quadrato della «Visitazione», e nel secondo quello della «Natività», entrambi del 1703 (Monumenti Storici). Artista della città di Aquila è suo figlio, il pittore Francesco Brancini, e per questo fece dipingere da Raffaello lo stupendo quadro della «Visitazione», oggi nella chiesa di Quinciv. Vita di Raffaello, pag. 247, e Vita degli

CAMILLO CATALANO

L'inaugurazione della Mostra di economia domestica a L'Aquila

La Mera ha assunto quest'anno un carattere essenzialmente autarchico: dalla decorazione floreale tutta di ginestre, il profumo, bellissimo fiore delle nostre colline, alle bacchette di legno sostenenti, su striscioni di juta, il documentario fotografico, tutto è stato realizzato col minimo dispendio e il massimo buon gusto. La maggior parte dei Comandi ha contribuito, inviando lavori in gran numero eseguiti durante i corsi di economia domestica tenuti in ogni GIL di Fiesco, dal marzo al giugno e frequentati da cir-

Anche nell'anno XVIII la Mostra di economia domestica ha dimostrato come le giovanissime organizzate del P. N. E. si preparino degnamente alla loro futura missione.

Incunaboli

Per le opere assistenziali di Celenza sul Trigno

Per interessamento delle autorità locali ed in ispecial modo dell'Ecc. il Prefetto Sepe, al comune di Celenza sul Trigno è stata assegnata la somma di lire 39.000, destinata in opere assistenziali a favore delle famiglie



3. Raffaello Sanzio, Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni, *Visitazione*, 1517 circa, olio su tavola trasferita su tela, 200 × 145 cm, Madrid, Museo del Prado, inv. P000300 (© Photographic Archive Museo Nacional del Prado)

IL FONDO «ARTI BELLE» DELL'ARCHIVIO DI STATO DI MODENA PER LA STORIOGRAFIA ARTISTICA DELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO

Simone Sirocchi

Il fondo «Arti Belle» è una sezione del cosiddetto «Archivio per materie» conservato presso l'Archivio di Stato di Modena. Una sorta di archivio nell'archivio, dunque, composto di nove buste in cui sono raccolte carte inerenti artisti, ordinate alfabeticamente secondo la loro professione, ovvero pittori, scultori, architetti, miniatori e intarsiatori (o ebanisti)¹. Tale fondo, assemblato tra Sette e Ottocento estrapolando carte da altre sezioni dell'Archivio Segreto Estense², ha sempre rappresentato il punto di partenza per qualunque indagine riguardante la storia delle collezioni dei duchi di Ferrara e Modena, degli artisti da essi assoldati e, più in generale, per la ricostruzione delle intricate vicende del loro mecenatismo, e questo fin dall'apertura dell'archivio alla consultazione da parte degli studiosi nel 1860. Lo attestano, infatti, le scritte apposte di tanto in tanto sul retro di alcuni di questi documenti, dove è riportata la data in cui essi furono trascritti da (o per) il marchese Giuseppe Campori (1821-1887)³, che

1 Il fondo «Arti Belle» si compone di 2358 carte, che spaziano dal XV al XIX secolo, ed è stato oggetto di un esame condotto capillarmente da chi scrive nell'ambito dell'assegno di ricerca svolto presso l'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia dal titolo: *ARTistiC – Art at Court: Archival Collections and Artistic documentation in the Este Archives* (2023-2024). Tale studio ha comportato una puntuale schedatura di tutte le carte del fondo, ora digitalizzate e rese disponibili sulla digital library «Lodovico», corredate da puntuali metadati. Colgo dunque l'occasione per ringraziare la professoressa Elena Fumagalli, tutor del progetto, e il professor Matteo Al Kalak, insieme a tutto il personale dell'Archivio di Stato di Modena e della sua attuale direttrice, dottoressa Lorenza Iannacci.

2 Per l'origine e la formazione del fondo «Arti Belle», del quale verranno qui illustrate solamente alcune delle vicende ottocentesche, si rinvia alle ricerche in corso di Alberto Palladini, funzionario dell'Archivio di Stato di Modena (d'ora in poi ASMo). Basterà qui ricordare che, con tutta probabilità, esso venne creato nel 1770, in occasione del riordino dell'Archivio Segreto Estense voluto dal duca Francesco III che ne assegnò l'incarico ai custodi Pellegrino Nicolò Loschi e Domenico Cozzi. Già nel 1769, infatti, i due avevano lamentato il «disordine quasi universale» delle carte, come si apprende da una copia ottocentesca di una «Memoria sopra il presente stato dell'Archivio Segreto Estense presentata il dì 17 dicembre 1769» (ASMo, *Cancelleria, Archivio Segreto Estense*, b. 23, doc. n. 70). In altra copia, sempre ottocentesca, di un «Ristretto d'informazione sopra i lavori fatti nell'Estense Ducale Archivio Segreto l'anno 1770», i due custodi Loschi e Cozzi dichiaravano: «È ancora considerabile l'ammasso, che si è formato *tutto di nuovo*, di carte riguardanti l'Agricoltura, le Arti, il Commercio e l'altro dell'Annona Frumentaria» (ivi, doc. n. 73, il corsivo è mio), alludendo chiaramente all'Archivio per materie di cui il fondo «Arti Belle» fa parte. Si veda, a tale riguardo: G. Campi, *Cenni storici intorno l'Archivio Segreto Estense ora Diplomatico*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», II, 1864, pp. 335-362 (in particolare pp. 347-348).

3 Per Giuseppe Campori si vedano: T. Ascari, ad vocem *Campori, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 599-601 (con bibliografia precedente); N. Gasponi, *Giuseppe Campori (1821-1887): una vita dedicata alla ricerca e al collezionismo*, in *Giuseppe Campori collezionista. 100 disegni dalla raccolta della Biblioteca Poletti*, a cura di N. Gasponi, Modena 2001, pp. 33-70; L. Avellini, *Collezionismo e identità: il caso Campori. Retaggio medievalista e continuità del patriziato modenese*, e

di quell'apertura al pubblico fu strenuo promotore⁴.

Giuseppe Campori e le «lettere di artisti»

Politico, storico, critico, letterato, insaziabile collezionista, Campori (fig. 1) indirizzò al Ministero della Pubblica Istruzione un appello affinché la neonata Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi, di cui era socio, e riunita per la prima volta presso la Biblioteca Estense, avesse «libero ingresso agli Archivi di Modena», permettendo così le necessarie «investigazioni di suo istituto»⁵. Il marchese, infatti, non ebbe facile accesso a quei carteggi, e lo ricordava in una lettera inviata qualche anno prima, nel 1856, allo storico dell'arte mantovano Carlo D'Arco (1799-1872): «duolmi però di farle sapere che l'Archivio estense è inaccessibile ad occhio umano e custodito da draghi e da cerberi, che mal arrivato colui che osasse accostarsi». E proseguiva: «Io mi accostai una sola volta e fortunatamente non incolsi che nelle beffe di chi poteva chiudermi le porte»⁶.

L. Michelacci, *Tra erudizione e impegno civile: aspetti e forme del collezionismo di Giuseppe Campori*, in *Collezioni, musei, identità fra XVIII e XIX secolo*, a cura di R. Balzani, Bologna 2007, rispettivamente pp. 107-118 e pp. 119-138; L. Avellini, *Dare una storia della pittura alla patria: Giuseppe Campori fra Risorgimento, erudizione e collezionismo*, in *Municipio, Nazione ed Europa fra l'età di Mazzini e l'età di Carducci. Scrittura ed immagine nella ricognizione della memoria storica come identità*, atti della giornata di studi (Bologna, 9 febbraio 2006), a cura di I. Calisti e L. Quaquarelli, Bologna 2008, pp. 17-33; A.R. Venturi, *Giuseppe Campori dal collezionismo estense alla cultura nazionale postunitaria*, "Quaderni estensi", III, 2011, pp. 25-29; e il recente volume *Collezionare autografi. La raccolta di Giuseppe Campori*, a cura di M. Al Kalak ed E. Fumagalli, Firenze 2022.

4 Tali ricorrenze si riscontrano: b. 11/1, fasc. «Guastuzzi (fra) Carlo», c. 13v: «2 ottobre 1867. Copiata pel S. M. G. Campori»; b. 12/1, fasc. «Rossi Giuseppe», c. 5v: «Copiata dal Sig. r M.se G. Campori. 1863 26 maggio»; b. 14/2, fasc. «Carracci Annibale», c. 2v: «20 dicembre 1865. Copiata pel Sig. M.se G. Campori»; ivi, fasc. «Cioni Giovanni Maria», c. 2v: «11 Aprile 1863. Copiata dal S.r M.se G. Campori». Lo stesso si verifica nei seguenti fascicoli, evitando qui, per brevità, l'indicazione puntuale delle carte: b. 14/2, fasc. «Desubleo Michele» (17 aprile 1863), «Diamantini Cav.re» (18 marzo 1863), «Dossi – Dosso Battista» (gennaio 1863), «Forest» (3 dicembre 1866), «Girardini Giovan Andrea» (26 aprile 1862), «Ingoni» (28 gennaio 1863), «Mannozi Vincenzo» (20 gennaio 1863), «Mattei Michele» (2 giugno 1863); b. 15/3, fasc. «Palma Giacomo» (30 marzo 1863), «Paur Giovan Giorgio» (5 ottobre 1864), «Poccetti Bernardino» (17 ottobre 1864), «Robusti Iacopo detto il Tintoretto» (11 aprile 1863), ivi, b. 16/4, fasc. «Sarto (del) Andrea» (2 maggio 1863); «Schedoni Bartolomeo» (dicembre 1861); «Sustermans Giusto» (20 gennaio 1863); «Tiarini» (5 febbraio e 19 dicembre 1866); «Tiziano Vecellio» (15 aprile 1862); «Verhuik Cornelio» (9 gennaio 1862); «Vitelleschi» (13 gennaio 1863); b. 17/1, fasc. «Barù Claudio» (30 maggio 1862); «Loraghi Antonio» (2 ottobre 1867); «Siena (da) Pastorino» (11 novembre 1862).

5 «Atti e Memorie delle Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», I, Modena, Per Carlo Vincenzi, 1863, p. XXV. L'iniziativa è ricordata da L. Righi Guerzoni (*Adolfo Venturi e la Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi*, in *Gli anni modenesi di Adolfo Venturi*, atti del convegno (Modena, 25-26 maggio 1990), Modena 1994, pp. 57-63 (in particolare p. 57) e Gasponi, *Giuseppe Campori*, cit. (vedi nota 3), p. 37.

6 Lettera del 22 settembre 1856 rinvenuta presso l'Archivio di Stato di Mantova (*Carteggio Carlo D'Arco*, b. 204) e trascritta da Gasponi (*Giuseppe Campori*, cit. (vedi nota 3), p. 45).

Giuseppe Campori sarebbe stato ufficialmente abilitato «allo studio ed a copiar i documenti tutti d'Archivio»⁷ insieme al fratello Cesare solamente nel novembre del 1859, come si evince dagli indici degli atti della direzione. Un anno dopo, nel 1860, Campori poteva così tracciare ai soci della sezione modenese della neonata Deputazione di Storia Patria delle Province Emiliane il suo primo anno di ricerche, da quando cioè gli «furono dischiuse le porte dell'Archivio estense che non si erano più aperte agli studiosi dopo la morte di Girolamo Tiraboschi»⁸. «Io vi confesso», proseguiva Campori, «che non senza commozione posi piede in quelle sale, mi accostai a quei monumenti vetusti dai quali il gran Muratori e l'illustre Tiraboschi attinsero i materiali ad illustrare i fasti, le costumanze, le lettere italiane, nonché la storia, le lettere, le arti di queste nostre provincie»⁹.

La relazione di Campori risulta di estremo interesse per comprendere non solo i primi passi della sua attività di ricerca, ma soprattutto per verificare l'entità del fondo «Arti Belle». In tanta «copia di scritture, in tanta varietà di materie», Campori ricordava infatti di aver circoscritto le sue indagini a tre argomenti sui quali si era «affaticato nel tempo passato»: il presunto amore di Torquato Tasso per Eleonora d'Este, non convalidato da nessuno dei documenti da lui consultati e fatti trascrivere; Ludovico Ariosto, del quale riportava con entusiasmo una lettera del 1513; e la «storia degli artisti che operarono per gli Estensi», limitandosi al XVI secolo. A quest'ultimo argomento, d'altra parte, aveva già dedicato un volume monumentale, edito cinque anni prima, nel 1855, e intitolato *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*.

L'opera è un repertorio, ordinato alfabeticamente, di circa 850 artisti che «dimorarono, operarono ed ebbero relazione di qualsivoglia natura con quella parte d'Italia

7 ASMo, *Archivio dell'Archivio di Stato*, «Indice Atti di Archivio 1859, 16 giugno, 1860, 31 dicembre». Cesare Campori era stato «abilitato allo studio delle carte d'Archivio» il 16 agosto e nuovamente il 17 novembre 1859. Una nuova richiesta di accesso si rese necessaria nel 1868, come si deduce da una lettera scritta da Modena il 10 gennaio 1868 dal prefetto di Modena Alessandro Strada al «Segretario Dirigente la Sezione Diplomatica dell'Archivio Governativo» con la quale si accoglieva l'istanza del marchese Giuseppe Campori, permettendogli «tutte quelle ricerche, che Esso crederà praticare nell'interesse della scienza, delle lettere e della storia». A questa seguì una seconda missiva del 19 gennaio 1868 inviata dal Giuseppe Campi, segretario dirigente dell'Archivio Governativo in Modena, al prefetto Strada con la quale ricordava che il 25 dicembre dell'anno precedente il marchese Giuseppe Campori aveva fatto richiesta di poter consultare i «Repertori dell'Amministrazione dei Gesuiti soppressi», richiesta che era stata sottoposta al signor «G. Venturelli», «Capo d'Ufficio», il quale, non essendone autorizzato, aveva rinviato alla Prefettura, cui Campori scrisse il 26 dicembre, ma la risposta «si lascia ancora desiderare». «I Signori Cesare Giuseppe Marchesi Campori», proseguì Giuseppe Campi nella lettera, «sono due chiarissimi Cavalieri benemeriti della Storia e delle Belle Arti, stimati dal Governo e da esso abilitati sino dal 1859 a rovistare in questi Archivi Governativi, e trarne copie ed estratti, e vi attendono indefessi con gran pro degli ameni studi e col porre in gran credito questo Archivio Diplomatico per secoli rimasto secreto e quindi lettera morta». Tali documenti sono in ASMo, *Archivio dell'Archivio di Stato*, b. 345 (numero di corda 249: *Domande per oggetto di Studio, Lettera C*).

8 G. Campori, *Relazione di alcuni studi fatti nell'Archivio estense presentata alla Deputazione di Storia Patria nella tornata del 7 dicembre 1860* (estratto da «La Gazzetta di Modena», 7 dicembre 1860, anche per la citazione seguente).

9 Di lì a poco Francesco Bonaini avrebbe fatto eco a queste parole di Campori nel suo contributo dedicato all'archivio modenese (*Gli archivi delle province dell'Emilia e le loro condizioni al finire del 1861*, «Giornale storico degli archivi toscani», 2, aprile-giugno 1861, pp. 142 e ss.): proprio la scarsa accessibilità dell'archivio modenese è motivo della lunga descrizione inerente alla sua composizione.

che costituisce gli odierni Stati Estensi»¹⁰, escludendo quelli nati del ducato che erano già stati affrontati da Girolamo Tiraboschi¹¹. Di essi tracciava un profilo biografico, fornendo notizie sulla scorta di fonti bibliografiche (manoscritte o a stampa) e di diversi documenti inediti, alcuni integralmente riportati, rintracciati nella sua copiosa autografoteca, o in vari archivi, quali quello di Stato di Parma, quelli comunali di Ferrara, Novellara, Vignola, Carpi e Correggio, della famiglia Coccapani a Reggio Emilia, o quello capitolare di Guastalla¹². Tra le scarse indicazioni fornite dal marchese sulla provenienza dei documenti consultati per la stesura dell'opera figura l'espressione «nostro archivio», volendo con essa alludere proprio alla sua autografoteca¹³: se ne deduce che la sua passione collezionistica per gli autografi, instancabilmente raccolti lungo l'intero arco della sua vita, sia stata anche alimentata dalla necessità di reperire materiali utili alla storiografia artistica, specialmente nell'impossibilità di accedere all'Archivio Segreto Estense.

Quest'ultimo è menzionato nel volume quale fonte di informazioni solamente in due occasioni: a proposito di alcuni pagamenti ricevuti da Girolamo Curti detto il Dentone tra il 1631 e il 1632, attestati dai «libri di spese», e di altri in favore dei suoi allievi Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli impegnati negli affreschi del palazzo Ducale di Sassuolo: attraverso i «libri de' conti», scrive Campori, «si ricava» che per quelle pitture «condotte negli anni 1643 e 1646 conseguì il Colonna più di mille zecchini»¹⁴. Entrambe le notizie condurrebbero a ipotizzare che il marchese o avesse ottenuto

10 G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi. Catalogo storico corredato di documenti inediti*, Modena, Tipografia della R.D. Camera, 1855 (Prefazione, s.n.p.). Si veda M. Al Kalak, *La doppia vita di una lettera. Gianlorenzo Bernini, il signor Manni e i figli di Alessandro Tiarini*, in *Collezionare autografi*, cit. (vedi nota 3), pp. 175-192 (in particolare pp. 176-177).

11 G. Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena con una appendice de' professori di musica*, in Id., *Biblioteca Modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli Stati del Serenissimo Signor Duca di Modena*, IV, Modena, presso la Società Tipografica, 1786.

12 Campori, nella prefazione, ringraziava tutti gli eruditi che lo avevano aiutato nella stesura dell'opera, tra cui il carpigiano don Paolo Guaitoli, per l'«abbondanza» e la «preziosità dei documenti e delle notizie» che gli aveva fornito. A Ferrara, inoltre, il marchese aveva potuto contare sulle informazioni fornite da Luigi Napoleone Cittadella, su cui si avrà modo di tornare a breve, e a Parma su Amadio Ronchini (1812-1890), direttore dell'Archivio di Stato della città.

13 È questo, ad esempio, il caso del pittore Girolamo Neri: una sua lettera del 2 gennaio 1692, conservata nell'Autografoteca Campori (*Lettera N, Neri, Girolamo*), è menzionata ne *Gli artisti italiani e stranieri* del 1855 (cit. [vedi nota 10], p. 332) come conservata nel «nostro archivio». Questo aspetto, ovvero il collezionismo di autografi da intendersi per Campori come fonti per la storiografia artistica, è ribadito da Al Kalak (*La doppia vita*, cit. [vedi nota 10], pp. 176-177). Si veda anche E. Fumagalli, *Lettere d'artista e lettere artistiche nell'Autografoteca Campori: una prima ricognizione e due casi di studio fiorentini*, in *Collezionare autografi*, cit. (vedi nota 3), pp. 143-155. Preme qui ricordare che l'Autografoteca Campori è stata oggetto di una campagna di digitalizzazione promossa dal Centro Interdipartimentale DHMoRe dell'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia: dopo una titanica metadattazione – compiuta dagli amici e colleghi Luca Sandoni, Carlo Baja Guarienti, Marco Iacovella, Giacomo Mariani, Angela Fiore e Rosiana Schiuma –, è ora integralmente disponibile sulla digital library «Lodovico».

14 Campori, *Gli artisti italiani e stranieri*, cit. (vedi nota 10), citazioni rispettivamente da p. 175 e p. 164 nota 2.

da terzi qualche trascrizione o avesse avuto accesso ai registri della contabilità ducale, aspetto che una ricerca mirata permette di escludere. Si trattava, in realtà, di informazioni di seconda mano, anzi terza, che il marchese recuperò rovistando non già tra le carte d'archivio, ma tra quelle della Biblioteca Estense, dove sono tutt'ora conservate, contenenti stralci dei registri degli stipendiati di corte che erano stati inviati dal computista ducale Francesco Reggianini all'abate Girolamo Tiraboschi il 17 agosto del 1792¹⁵.

Non deve essere un caso, dunque, che accedendo a quel «sacrario»¹⁶, Campori iniziasse le sue ricerche proprio dalle carte ducali inerenti alle spese: memoriali, mandati in volume, conti generali o di tesorieri, giornali di fabbriche, oltre ai libri di debitori e creditori della Camera Ducale. In quell'anno, il 1860, il marchese riferiva di avere consultato 57 registri dei salariati di corte (le cosiddette «bollette») e ben 222 libri «di spese d'ogni maniera», raccogliendo informazioni «preziose su l'arte e gli artisti nativi di quella parte d'Italia sottoposta alla dizione estense e sui forestieri che in quella operarono; dei quali artefici si potrà con certezza determinare i lavori, gli assegnamenti, le date». Gli erano «venuti frequentemente innanzi» i nomi dei «Dossi, i Costa, Girolamo da Carpi, Benvenuto da Garofalo», mentre più sporadici erano stati quelli «di artefici d'altre provincie italiane e forestieri, dei quali però si fa larga menzione nei libri di spese dei Cardinali Ippolito juniore e Luigi». Per quanto non avesse trovato nulla su Benvenuto Cellini, cui un anno prima aveva dedicato alcune riflessioni sull'«Archivio Storico Italiano»¹⁷, cospicua era la «messe raccolta nel campo ancora poco noto della

15 Si scuserà l'acribia archivistica, ma comprendere se Campori abbia (o meno) avuto accesso ai documenti dell'Archivio Segreto Estense, e quindi del fondo «Arti Belle», prima del 1859 è del tutto prioritario ai fini di questa ricerca. Le indagini condotte permettono di certificare che le due informazioni sono provenienti dall'opuscolo n. 18 contenuto nel manoscritto della Biblioteca Estense Universitaria di Modena (d'ora in poi BEUMo) segnato a.L.9.27 e intitolato *Memorie su gl'Ingegneri, Mastri di Capella, Medici della Ser.ma Casa d'Este e sopra Torquato Tasso ed altri stipendiati della Casa*. Questi fogli contengono informazioni raccolte da Francesco Reggianini su alcuni stipendiati di Casa d'Este e destinate a Girolamo Tiraboschi che, in realtà, si era limitato a chiedere di recuperare tra i registri dei salariati notizie sul cancelliere Girolamo Tagliazucchi, come si apprende dalla lettera di accompagnamento, inviata dalla Computisteria Ducale il 17 agosto 1782. Reggianini, oltre a rassegnare «al veneratissimo Cavalier Abate Tiraboschi le poche notizie che ha trovato in questi Libri di Bolletta [in] rapporto a Girolamo Tagliazucchi», univa anche «alcune memorie circa il Geminelli, il Vigarani, i due pittori Volanse, e Daufin, e l'Architetto Avanzini, le quali avea raccolte». Queste memorie – inclusi i due pagamenti citati da Campori nel volume edito nel 1855 – furono integralmente riportate dal marchese nel primo dei cinque volumi manoscritti intitolati *Miscellanea Artistica Modenese* (BEUMo, ms. b.2.4.25, cc. 75r-75v). Nel volume, datato al 1852, le notizie sono indicate come «Note d'Archivio nell'Estense». I 1000 zecchini ricevuti da Colonna tra il 1645 e il 1646, d'altra parte, erano già stati ricordati nel *Dizionario topografico-storico degli Stati Estensi. Opera postuma del Cavalier Abate Girolamo Tiraboschi*, Modena, presso la Tipografia Camerale, 1825, II, pp. 318-319. I cinque tomi della *Miscellanea artistica*, su cui non si vuole qui insistere, furono compilati da Campori tra il 1852-1855 (i primi quattro) e il 1862 (l'ultimo): accompagnati da indici (degli artisti, dei luoghi, delle opere consultate e delle cose notabili), essi rappresentano una fonte preziosa per comprendere il mastodontico spoglio bibliografico operato da Campori per giungere al catalogo a stampa del 1855.

16 Campori, *Relazione*, cit. (vedi nota 8), p. 12 (anche per le citazioni seguenti).

17 G. Campori, recensione a *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini, nuovamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano, per cura di Carlo Milanese* – Firenze, Le Monnier, 1857, «Archivio Storico Italiano», n.s., IX, 1859, pp. 168-171. Cfr. anche A. Namias, *Bibliografia del marchese Giuseppe Campori*, Modena, Tipo-Lit. A. Namias e C., 1893, p. 101.

oreficeria» e in quello delle arti minori e delle manifatture (dalle maschere alle pietre dure, dalle fonderie ai velluti, dai panni alle sete, dai lavori in osso alle tappezzerie, quindi maioliche, corami e armi). A questo elenco seguiva una considerazione assai rilevante ai fini della nostra indagine:

Più scarsa di quanto si poteva pensare è la *collezione delle lettere di artisti*, ma non pertanto preziosissima perché in essa si comprendono i nomi di alcuni tra i principali artisti d'Italia, ed è questo un opportuno anzi indispensabile commentario agli spogli dei libri di spese¹⁸.

Se, come evidente, la menzionata «collezione delle lettere di artisti» altro non era che il fondo oggi denominato «Arti Belle», più sorprendente risulta invece che essa fosse piuttosto «scarsa». Ma che dovesse esserlo, a quelle date, e che il fondo si sia arricchito progressivamente nel corso dell'Ottocento è subito certificato dall'ultima parte della *Relazione* di Campori. Argomento di chiusura, infatti, è un documento relativo a Correggio, del quale il marchese credeva fino a quel momento di possedere fieramente la ricevuta del prezzo stabilito per la celebre *Notte* dipinta dal pittore¹⁹ (fig. 2). Giunta nella sua collezione di autografi dopo essere stata illustrata in un opuscolo a stampa dell'abate Severino Fabriani²⁰, che l'aveva ereditata insieme ad altre carte dallo zio Giuseppe Fabriani, tale ricevuta lo aveva reso invidiato «da tutti gli amatori delle cose peregrine e irreperibili»²¹, dal momento che si trattava dell'«unico autografo del celebre pittore nel continente europeo» (con l'esclusione di altre «poche linee di suo pugno» conservate nel monastero di San Giovanni Evangelista a Parma e vendute a «sir Francis Egerton per dieci zecchini»). Alcuni giorni prima, però, Angelo Mignoni, «zelante impiegato» dell'Archivio di Stato di Modena, nell'esaminare «una filza di carte spettanti alla città di Correggio, ritrovò un esemplare della medesima ricevuta con tutte le apparenze dell'autenticità». Il confronto tra i due esemplari aveva costretto Campori a riconoscere che l'«originale autografa ricevuta dell'Allegri non è la mia, come fu creduto fin qui, ma sì quella trovata nell'Archivio che si è per tal modo arricchito di una gemma di cui nessun altro pubblico Archivio d'Europa può vantare l'uguale». Che quel documento sia ora conservato nel fascicolo «Allegri Antonio detto il Correggio» del fondo «Arti Belle» conferma che la sezione dedicata agli artisti si sia progressivamente infoltita nel corso del XIX secolo, lasciando presumere che il suo arricchimento sia stato via via sempre maggiore a partire dall'apertura dell'archivio alla consultazione degli studiosi.

18 Campori, *Relazione*, cit. (vedi nota 8), pp. 10-11 (il corsivo è mio).

19 Il documento è conservato presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, *Autografoteca Campori, Lettera C, (Il) Correggio (Allegri, Antonio)*, c. 5.

20 *Lettera dell'abate Severino Fabriani al padre Luigi Pungileoni sopra un autografo di Antonio Allegri riguardante la famosa tavola della Notte*, Modena, dalla Reale Tipografia Soliani, 1833.

21 Campori, *Relazione*, cit. (vedi nota 8), p. 11 (anche per le citazioni seguenti).

Campori terminava la sua *Relazione* del 1860 con una puntualizzazione, che assumeva il valore di un vero e proprio monito: poiché la fama dell'Archivio Estense aveva richiamato l'attenzione di eruditi italiani e stranieri, il puntuale elenco degli argomenti delle sue indagini era stato fornito con lo scopo di impedire che altri si applicassero «negli stessi lavori con reciproco danno e sciupo di tempo»²². Inoltre, se in passato «i dotti delle altre provincie italiane e forestieri» si erano dissetati alla «fonte inesaurita» di quel «prezioso deposito di antiche memorie», i modenesi non potevano ora rimanere «spettatori indolenti dell'opera altrui», anzi – terminava il marchese – «era un dover loro precederli e aprire la via agli altri, che avessero voluto estrarre da questo sacrario le notizie più recondite e più atte ad illustrare la storia».

Campori, dunque, faceva della consultazione dell'archivio estense una questione “di precedenza”, la stessa che dovette rivendicare nei confronti dello storico e senatore Luigi Cibrario (1802-1870)²³ (fig. 3), il cui nome compare sul *verso* di alcune delle carte del fondo «Arti Belle», anch'egli come destinatario delle trascrizioni di alcuni di quei documenti²⁴. Celebre per la “Commissione” che porta il suo nome – quella che, tra l'altro, avrebbe normato i metodi dell'ordinamento archivistico –, in questo caso fu protagonista di una vera e propria “commistione”, come emerge da alcune carte inedite. Tra queste, una lettera scritta al senatore il 17 ottobre 1860 da Giuseppe Campi, direttore dell'Archivio di Stato di Modena, con la quale assicurava che avrebbe iniziato a «rovistare tra le lettere degli Artisti», traendo «copia di quelle che avranno pur qualche importanza»²⁵. Alcuni giorni dopo, il 21 ottobre, Campi riferiva a Cibrario:

Sono attorno alle Lettere degli Artisti; ho già trascritti importanti documenti intorno all'Allegri tra gli altri, uno scoperto all'i passati di dal Signor Mignoni. È il contratto della famosa Notte che gli fu pagata appena franchi 53 e centesimi, e l'accettazione del Correggio è scritta di sua propria mano. Appena avrò compiuto un foglio gliene farò la spedizione²⁶.

22 Ivi, p. 12 (anche per le citazioni seguenti).

23 Su Cibrario si vedano: M. Fubini Leuzzi, ad vocem *Cibrario, Luigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXV, Roma 1981, pp. 278-284; R. Comba, B. Guglielmotto-Ravet, E. Lavezzo, G. Mola di Nomaglio, *Luigi Cibrario d'Usseglio cittadino torinese (1802-1870)*, Lanzo Torinese 2002.

24 Il nome del senatore compare (insieme all'indicazione di quando fu effettuata la trascrizione) nei seguenti casi: b. 11/1, fasc. «Gregorio (fra) di Polonia» (copiata il 16 settembre 1860); b. 15/3, fasc. «Pellegrino da S. Daniele» (1860); fasc. «Porta Bacio (fra Bartolomeo)» (1860); b. 16/4, fasc. «Spada Leonello» (16 settembre 1860), fasc. «Spinola Bartolomeo» (settembre 1860); b. 17/1, fasc. «Cioli Valerio» (1860), fasc. «Sansovino Jacopo» (1860), fasc. «Solari Cristoforo (detto il Gobino)» (1860).

25 ASMo, *Archivio dell'Archivio di Stato*, b. 262 (numero di corda 265: *Ricerche della Sezione Storica, 1859-1870*), fasc. «Co. Cibrario Luigi Senatore», copia di lettera scritta da Modena il 17 ottobre 1860 da Giuseppe Campi a Luigi Cibrario.

26 Ivi, copia di lettera scritta da Modena il 21 ottobre 1860 da Giuseppe Campi a Luigi Cibrario.

Il primo foglio di trascrizioni «dalla Filza Artisti (primi Fascicoli)» fu inviato al senatore il 24 ottobre 1860 e Campi annunciava che ne avrebbe continuato lo spoglio «sino alla fine e procedendo alfabeticamente»²⁷ – aspetto che conferma l'ordinamento alfabetico del fondo già a quelle date. Il direttore, nel frattempo, era venuto a conoscenza che anche Giuseppe Campori aveva «posto mano» alla «filza degli Artisti»²⁸. Prendeva così carta e penna, immaginando che il marchese, atteso in archivio per confrontare «il suo Documento intorno al Correggio con l'altro scoperto qui», fosse in «disgusto» proprio per le «copie e stratti» richiesti da Cibrario. La colpa, scriveva Campi, era tutta del sotto-archivista Angelo Mignoni, «il quale si tacque quando importava di parlare, che certamente non avrebbe parlato a due sordi»: era l'unico al corrente sia delle ricerche avviate da Campori, sia delle richieste del senatore. In conclusione il direttore chiariva al marchese che se avesse desiderato pubblicare «questi inediti documenti», avrebbe scritto a Cibrario per annunciarne la stampa («e tanto basterà a svolgerlo dal suo proposito»). Così fece in una lettera del 2 novembre 1860:

L'Eccellenza Vostra ricorderà l'annuncio datole della scoperta di un prezioso documento riguardante il Correggio, l'uno de' quali (per essere stato steso in duplo) è posseduto dal Signor Marchese Giuseppe Campori, Deputato al Parlamento. Avvertito questo, al suo ritorno da Torino, della falla scoperta, ne rimase sorpreso e forse mal soddisfatto; e vedendomi attornio ai Documenti artistici, mi parve che provasse dispiacere. Disse di ritornare nella vegnente mattina per conferire il suo originale col nostro, ma più non si lasciò vedere, per la qual cosa lo sospettai disgustato. Seppi finalmente dal Signor Mignoni che doleva forte al lodato Cavaliere ch'io dessi opera ad un lavoro, intorno al quale aveva questi faticato tutto il passato inverno; fatto ch'io ignorava all'intutto, per trovarmi in que' rigidi mesi infermiccio al mio paese. Il Mignoni tacque mal a proposito, quando l'Eccellenza Vostra mi onorò di tal commissione, certissimo come sono che l'Eccellenza Vostra ne avrebbe smesso ogni pensiero.

Avvisai conveniente, in tal condizione di cose, di scrivere al Signor Marchese, per fargli le nostre scuse dicendogli: che il solo colpevole in questa faccenda era il Mignoni; che l'Eccellenza Vostra è notissima per discrezione, per probità, per delicatezza, per esquisita educazione civile e letteraria, sicché non avrebbe mai pensato a porre la falce nel campo da altri occupato; che dichiarasse sinceramente il suo desiderio, e che mi sarei affrettato a darne parte all'Eccellenza Vostra.

27 ASMo, *Archivio dell'Archivio di Stato*, b. 345 (numero di corda 249: *Domande per oggetto di Studio, Lettera C*), fasc. «Campori M.se Giuseppe», copia di lettera scritta da Modena il 24 ottobre 1860 da Giuseppe Campi a Luigi Cibrario. Il fascicolo conserva le domande di Giuseppe Campori per la consultazione di materiali in sala studio negli anni settanta-ottanta e quelli richiesti su suo incarico da Raimondo Vandini, che, si apprende, fu suo collaboratore nelle ricerche d'archivio.

28 Ivi, copia di lettera scritta da Modena il 29 ottobre 1860 da Giuseppe Campi a Giuseppe Campori (anche per le citazioni seguenti).

La risposta non si fece aspettare, e dalla sua Villa di Spezzano mi riscrive: Non essere meco in disgusto, esser vero che aveva speso tutto il passato inverno nel trascrivere i Documenti artistici, nell'intendimento di pubblicarli in tempi più riposati, e terminato che avesse l'ispido e laborioso spoglio di dugento e più Registri di Spese degli Estensi, da' quali va traendo notizie importanti, che sbarazzato adesso del suo Mandato alla Camera, torna con desiderio alle sue intralasciate occupazioni; che protesta per altro tutta la sua riverenza all'Eccellenza Vostra né moverà lamento s'Ella darà in luce questi documenti, i quali raccomandati da Lei, avranno più largo divulgamento; che certamente non vorrebbe far cosa meno che grata ad un sì illustre personaggio, che gli fu sempre prodigo di gentilezze. Ripete: essere grandissimo il suo desiderio di dar egli opera a questo lavoro, qual Supplemento od Appendice all'altro suo Libro, ma che per cosa alcuna di mondo egli non vuol perdere la grazia dell'Eccellenza Vostra ec. ec.

In tale stato di cose, ho creduto conveniente di sospendere il mio lavoro sino ad una risposta dell'Eccellenza Vostra, risposta ch'io credo già d'indovinare, cioè: di smettere, per lasciare libero il campo al primo occupante. A me rimarrà in tal caso il desiderio di spendere l'opera mia in altra cosa che mi sia comandata dall'Eccellenza Vostra²⁹.

Il senatore decise così di rinunciare ai materiali che per lui erano stati attinti dal fondo «Arti Belle»³⁰, anche in ragione del cordiale e amichevole rapporto (almeno di penna) che con Campori aveva stretto da quasi un quindicennio, come testimoniato dalle lettere superstiti ancora conservate nel «Fondo Speciale Campori» della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. La loro corrispondenza, tra l'altro, è rivelatrice di alcune novità. Da Torino, il 5 giugno 1847, Cibrario ringraziava il marchese per aver ricevuto «il suo dotto catalogo degli artisti italiani e stranieri negli stati estensi»³¹. L'opera – giudicata «d'assai pregio e di molta fatica che attende dal medesimo ingegno una sorella: gli artisti estensi in patria e fuori» – fin dal titolo pare riferirsi al già citato volume che sarà dato alle stampe solo otto anni dopo, nel 1855, ovvero *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi*, aspetto del tutto ignoto alla bibliografia nota di Campori. Come ulteriore attestazione della sincera stima, nella stessa lettera Cibrario annunciava al marchese di aver proposto e ottenuto all'unanimità la sua nomina a socio corrispondente dell'Accademia Reale di Scienze di Torino.

29 ASMo, *Archivio dell'Archivio di Stato*, b. 262 (numero di corda 265: *Ricerche della Sezione Storica, 1859-1870*), fasc. «Co. Cibrario Luigi Senatore», copia di lettera scritta da Modena il 2 novembre 1860 da Giuseppe Campi a Luigi Cibrario.

30 La rinuncia si apprende da una lettera di Giuseppe Campi e Luigi Cibrario scritta da Modena il 10 novembre 1860 (in ivi): «Mi stringo a ringraziarla della sua benevole, e cortese condiscendenza verso il Signor Marchese Campori, il quale si è dato con alacrità alla continuazione delle sue ricerche, e mi prega di porgerle i suoi più sentiti ringraziamenti».

31 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (d'ora in poi BCABo), «Fondo Speciale Campori» (d'ora in poi FSC), cart. II, fasc. 92, «Cibrario Luigi», lettera scritta da Torino il 5 giugno 1847 da Luigi Cibrario a Giuseppe Campori.

Le altre quindici missive conservate, l'ultima delle quali spedita da Torino il 4 maggio 1861, ci raccontano del progressivo coinvolgimento di Cibrario nel collezionismo di autografi, una passione ossessiva che animerà il Campori lungo l'intero arco della sua vita, sempre alla ricerca di nuovi "pezzi" tramite la sua fitta rete di corrispondenti³². Così, il 10 aprile 1851, Cibrario comunicava di aver visto l'elenco della «copiosa e distinta raccolta d'autografi»³³ del marchese, ammettendo di averne iniziata una certamente inferiore alla sua e offrendo carte dei principi di Savoia e uomini illustri. Si avviò così uno scambio di "doppi", grazie ai quali, tra l'altro, Cibrario ottenne un autografo del tanto bramato Ludovico Antonio Muratori e Campori uno di San Francesco di Sales. Ancora a proposito di doppi, qualche mese dopo Cibrario ne accettava alcuni proposti dal marchese, ma gli altri non gli parevano utili che «a far numero» e, con estrema confidenza, confessava di non voler «scendere a tali mediocrità, o specialità che poi la collezione diventasse un ingombro troppo grave. Bisogna anche sapersi circoscrivere, massimamente quando già le carte v'affogano, com'è il mio caso»³⁴.

«E per Schifanoia, si trovò alcuna cosa nell'Archivio Estense?»

Con l'apertura dell'Archivio di Stato di Modena, Campori divenne per gli studiosi un inevitabile punto di riferimento per le ricerche in campo storico-artistico. Lo fu senz'altro per Luigi Napoleone Cittadella (1806-1877)³⁵, erudito impegnato nella ricostruzione della storia di Ferrara, segretario presso l'archivio storico municipale e poi direttore della biblioteca comunale della città, che fu in stretto rapporto epistolare con il marchese. Di suo pugno si conservano sempre presso la Biblioteca dell'Archiginnasio oltre 300 lettere³⁶ – indirizzate a Campori in un trentennio e ancora inedite³⁷ –, la prima

32 Su questo si veda il saggio, completo e accurato, di L. Sandoni, *Per una storia del collezionismo di autografi nell'Ottocento. Il caso dell'Autografoteca Campori di Modena*, in *Collezionare autografi*, cit. (vedi nota 3), pp. 75-102.

33 BCABO, FSC, cart. II, fasc. 92, «Cibrario Luigi», lettera scritta da Torino il 10 aprile 1851 da Luigi Cibrario a Giuseppe Campori.

34 Ivi, lettera scritta da Torino il 16 settembre 1851 da Luigi Cibrario a Giuseppe Campori.

35 Per Cittadella si rinvia a: E. Bottasso, ad vocem *Cittadella*, *Luigi Napoleone*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVI, Roma 1982, pp. 57-58; Id., ad vocem *Cittadella*, *Luigi Napoleone*, in *Dizionario dei bibliotecari e bibliografi italiani dal XVI al XX secolo*, a cura di R. Alciati, Montevarchi 2009, pp. 140-141 e, soprattutto, all'importante contributo di C. Baja Guarienti, *Le fatiche di un bibliotecario: Luigi Napoleone Cittadella raccogliitore di autografi*, in *Collezionare autografi*, cit. (vedi nota 3), pp. 103-116.

36 BCABO, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»). Come indicato da Carlo Baja Guarienti, le «lettere facevano parte di un lotto di 667 autografi acquistato dalla Biblioteca dell'Archiginnasio presso il libraio Dante Cavallotti il 20 gennaio 1932; presto dispersi per ragioni ignote (tanto che non figurano nell'inventario del fondo, stilato prima della Seconda guerra mondiale), questi documenti sono stati ritrovati durante lavori di riordino dei depositi della biblioteca (2009-2011) e riuniti al fondo nel marzo 2012. I documenti non sono né numerati né cartulati, ma sono corredati da numeri di "ingressura"» (ivi, p. 106).

37 Le lettere conservate furono scritte tra il 26 luglio 1845 e il 21 dicembre 1876. Risultano menzionate dallo stesso Baja Guarienti solo sette missive (datate tra il 1845 e il 1849) esclusivamente a

delle quali, scritta nel luglio del 1845, consiste proprio in una richiesta di natura archivistica. Da essa si apprende che i due si erano da poco incontrati a Ferrara e, osservando i dipinti del palazzo di Schifanoia, avevano parlato sulla «non impossibilità di poter penetrare sino all'Archivio privato della Serenissima Casa Estense, che ora trovasi in codesta R. D. Corte di Modena»³⁸. Cittadella prendeva così coraggio per domandare al marchese, in ragione della sua supposta vicinanza alla corte³⁹, se fosse possibile ottenere «qualche schiarimento» interrogando le carte d'archivio su due punti, per i quali «ogni ferrarese amante della patria, e delle arti, le sarà gratissimo ed obbligato»: il luogo della prigionia di Ugo d'Este e Parisina Malatesta e, soprattutto, l'autore (o «gli autori») delle pitture proprio di Schifanoia.

A quel tempo, il 1845, l'infervorato dibattito che dal 1840 aveva contrapposto il conte Camillo Laderchi e Giuseppe Saroli sul restauro delle scene del Salone dei Mesi – scene che proprio quest'ultimo aveva riscoperto nel 1821 sotto l'intonaco settecentesco che le aveva celate – aveva generato una «smania attribuzionistica» che, debordando tra i secoli con toni via via meno aspri, non si è ancor'oggi esaurita⁴⁰.

Cittadella, in particolare, si interrogava (e interrogava le carte d'archivio per il tramite del marchese) sul ruolo giocato nel Salone dei Mesi da Cosmè Tura: «Se poi la più invalsa opinione si è quella che l'autore dei dipinti fosse Cosimo Turra detto Cosmè, come avrebbe potuto conciliarsi colle notizie, che ognuno finora ci avea dato, della morte del Tura, avvenuta nel 1469?». Il conte Camillo Laderchi, «nel suo recente opuscolo», aveva dato notizia che il pittore fosse ancora in vita nel 1480 sulla base

proposito degli scambi di autografi tra i due (ivi, pp. 106-108): le restanti, che verranno qui affrontate, sono inedite.

38 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 26 luglio 1845 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori (anche per le citazioni seguenti). Documento menzionato da Baja Guarienti (ivi, p. 107).

39 Cittadella, chiudendo le primissime lettere, qualificava il marchese come «Ciambellano» del duca, carica ricoperta dal fratello Cesare Campori (cfr. T. Ascari, ad vocem *Campori, Cesare*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 596-598). È forse questo all'origine del rapporto che Cittadella presumeva molto stretto tra il nostro Campori e la corte e, di conseguenza, del supposto accesso facilitato di quest'ultimo all'archivio estense. Di certo Campori era stato a Vienna per otto mesi nel 1842 al seguito dell'arciduca Massimiliano d'Austria-Este, fratello del duca Francesco IV, ma il rapporto tra i due non dovette essere facile visti gli ideali patriottici e liberali che, forse da quell'esperienza e proprio per contrasto, il marchese arrivò a maturare (cfr. Ascari, ad vocem *Campori*, cit. [vedi nota 3] e Gasponi, *Giuseppe Campori*, cit. [vedi nota 3], p. 36).

40 La citazione è dal contributo di J. Bentini, *Il restauro dei Mesi di Schifanoia: una vicenda plurisecolare*, in *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, a cura di S. Settis e W. Cupperi, Modena 2007, pp. 151-157 (in particolare p. 151). Che la questione attribuzionistica sia ancora tutt'altro che pacifica è emerso anche nella più recente mostra sul tema, per cui si veda: M. Danieli, *L'esordio di Ercole a Ferrara*, in *Rinascimento a Ferrara. Ercole de' Roberti e Lorenzo Costa*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 18 febbraio-18 giugno 2023), a cura di V. Sgarbi e M. Danieli, Cinisello Balsamo 2023, pp. 83-89. Nell'impossibilità di dare conto della vastissima bibliografia sul Salone dei Mesi, sul quale verranno qui privilegiati i contributi inerenti al dibattito ottocentesco in cui Campori e Cittadella si inserirono, si rinvia, oltre al fondamentale volume del 2007 prima citato, al recente *Schifanoia e Francesco del Cossa: l'oro degli Estensi*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Schifanoia, 2 giugno 2020-10 gennaio 2021), Ferrara 2020 e al precedente *Atlante di Schifanoia*, a cura di R. Varese, Modena 1989.

«di due istromenti», ma questo, a parere di Cittadella, non risultava «tassativamente certo». Il confronto delle pitture, a suo avviso, lasciava sì presumere che fosse stato uno solo «il compositore di quelle scene, ma non uno solo l'operatore», facendo i nomi Lorenzo Costa o Baldassarre Estense quali possibili collaboratori. Cittadella desiderava dunque sapere «se il Tura ne sia stato l'autore principale, ed in quale e quanta parte vi abbia operato; se, e quanti altri vi abbiano lavorato, e chi fossero; ed in quanto tempo sia stato eseguito il lavoro». Pur col desiderio di dirimere la questione attributiva rimettendosi all'evidenza dimostrativa di una prova archivistica schiacciante, il parere finora ignorato di Cittadella si basava su una disparità qualitativa che non lasciava dubbi sulla presenza di diversi artisti sui ponteggi del Salone. Nell'asprissima diatriba esplosa sull'autografia dei *Mesi* superstiti, Cittadella si schierava pertanto a fianco di Camillo Laderchi e Giuseppe Boschini⁴¹, e dunque contro la corrente capitanata da Giuseppe Saroli e Francesco Avventi⁴², che facevano di Cosmè Tura, anche in quanto artista prediletto di Borso d'Este, il principale artefice del ciclo sulla scorta dell'indiscutibile autorità settecentesca di Girolamo Baruffaldi⁴³. Per quanto la partecipazione diretta del maestro sia oggi esclusa, gli studi hanno alternativamente proposto il nome di Tura tra gli artisti dell'«officina ferrarese» quale possibile regista del ciclo, con il compito di unificare visivamente le varie parti affrescate nel Salone⁴⁴. Su questo punto, ovvero sulla presenza o meno di un'unica mente direttiva, che possa anche aver fornito disegni

41 C. Laderchi, *Sopra i dipinti del Palazzo di Schifanoia in Ferrara. Lettera del conte Camillo Laderchi al marchese Pietro Estense Selvatico*, Bologna, Tipografia della Volpe, 1840; G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi scritte dall'arciprete Girolamo Baruffaldi con annotazioni*, I, Ferrara, coi tipi dell'editore Domenico Taddei, 1844 (annotazioni di Giuseppe Boschini).

42 G. Saroli, *Sopra i dipinti del Palazzo di Schifanoia ed altri esistenti in Ferrara. Lettera del C.C. Giuseppe Saroli al Conte Avv. Camillo Laderchi*, Ferrara, Tipi Negli alla Pace, 1840; F. Avventi, *Descrizione dei dipinti di Cosimo Turra detto Cosmè ultimamente scoperti nel Palazzo Schifanoia in Ferrara nell'anno 1840*, Bologna, Jacopo Marsigli, 1840. Per il ruolo di Cosmè Tura nella decorazione del Salone, nonché per la ricostruzione del dibattito storiografico sul tema si rinvia all'imprescindibile saggio di V. Farinella, *I pittori, gli umanisti, il committente: problemi di ruolo a Schifanoia*, in *Il Palazzo Schifanoia a Ferrara*, cit. (vedi nota 40), pp. 83-141 (in particolare pp. 98-106).

43 Nella sua infuocata *Lettera* del 1840, Saroli scrive, rivolgendosi a Laderchi: «Credete voi che il diligentissimo Baruffaldi scrivesse giù alla carlona, senza avere prima consultato il sentimento di dotti Artisti, o senza appoggio di Cronache antiche? Eh! via, fate pace col Tura, e se non è più quel mistico che vi pareva, ciò poco conta: è valente artista e basta!» (Saroli, *Sopra i dipinti*, cit. [vedi nota 42], p. 10). E poco oltre: «La distanza che passa dal Baruffaldi al Cosmè non è tale che possa tornare a danno della tradizione, né confonder le tracce del toccare, dello esprimere, del comporre, e del colorire del detto Pittore con quelle d'altri Artisti, tanto più che in allora Ferrara era piena di opere sue, e si faceva leggero l'operar de' confronti (ivi, p. 11). Si veda anche: L. Ciammitti, «Un non so che di particolare e di nuovo». *Cenni sulla storiografia della scuola ferrarese*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, 23 settembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di M. Natale, Ferrara 2007, pp. 91-109 (in particolare pp. 94-95).

44 Valga, su questo, la puntuale ricostruzione di Vincenzo Farinella (*I pittori, gli umanisti, il committente*, cit. [vedi nota 42], pp. 99-106), il quale esclude su base documentaria che Tura possa aver ricoperto un ruolo direttivo nella decorazione del Salone dei Mesi, così come «fuori gioco» risulterebbero Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti, e propone semmai per tale incarico Baldassarre d'Este, fratellastro del duca (ivi, pp. 106-113). Si veda inoltre R. Varese, *La 'riscoperta' di Schifanoia*, «Schifanoia», 52-53, 2017, pp. 333-348.

o cartoni da tradurre in pittura, Cittadella, come si è visto, parrebbe pronunciarsi a favore della presenza di un unico «compositore di quelle scene».

In realtà, con quella espressione, il ferrarese alludeva al responsabile del programma iconografico, come si apprende ancora dal carteggio con Campori. I suoi interrogativi sulle pitture di Schifanoia, infatti, pur scomparendo per lungo tempo dalle lettere col marchese, riemergono (immediatamente) all'indomani dell'apertura dell'Archivio di Stato di Modena nel 1860. Cittadella, sperando di poter anch'egli condurvi ricerche senza intralciare quelle del marchese – «Ben s'intende, senza suo danno, soltanto vorrei io pure poter approfittare dell'Archivio»⁴⁵ –, gli formulava le stesse richieste di quindici anni prima e chiedeva di tener da conto eventuali memorie «intorno ad Ugo e Parisina, e sulle pitture del Palazzo di Schifanoia, sulle quali restano tante questioni fra il Costa, il Tura etc.». «Certo», proseguiva Cittadella, «che la invenzione fu una sola, ma vari gli esecutori: e come poi spiegare che la metà siasi perduta come se eseguita a calce, e non a fresco, ossia eseguita sul muro asciutto! Forse dai libri delle spese si ricaverà qualche cosa».

Lo stesso Campori, d'altra parte, doveva essere affascinato dalle misteriose pitture ferraresi, delle quali, qualche mese prima, aveva chiesto le «illustrazioni» in commercio. Cittadella lo aveva informato il 28 giugno 1859: quelle disponibili si «riducono a pochi fascicoli» perché l'opera di Angelo Borsari, il primo atlante dedicato a Schifanoia, «non fu mai continuata»⁴⁶ e qualche scena era riprodotta «nell'Album Estense, che è ancora in corso (e vi sono oltre a 30 fascicoli), con Estensi, Monumento d'Ariosto, Porta Sacratì, trono nel coro della Cattedrale ecc. Ma questi fascicoli costano baiocchi 50 l'uno, e sono in foglio, contenenti una litografia (per dir vero bellissima), ed un foglio di stampa descrittiva in francese ed italiano, che per essere in grandi caratteri, contiene pochissimo»⁴⁷. Si trattava delle tavole a corredo della *Storia di Ferrara* di Antonio Frizzi, pubblicate nel 1850: il primo atlante che avrebbe diffuso su larga scala i sette *Mesi* meglio conservati delle pareti orientale e settentrionale del Salone ferrarese⁴⁸ (fig. 4).

45 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 15 dicembre 1860 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori (anche per le citazioni seguenti). Cittadella aveva scritto a Campori il 15 settembre del 1860 chiedendo se nell'Archivio Ducale, «ora che è aperto a tutti», vi fossero notizie su Evangelista Quattrami, «semplicista del Cardinal d'Este». Il 15 settembre 1860, Cittadella era già tornato su Schifanoia: «Oh! se nell'indagare que' Libri Matri Ella avesse trovato qualche pagamento ai Dossi, od ai Filippi pel Camerino dove ho io l'ufficio, oppure a Cosimo Tura, od al Costa, per le pitture di Schifanoia! Tutte cose fin qui incerte» Ancora prima, il 23 aprile 1849, il ferrarese aveva espresso il desiderio di consultare l'Archivio Segreto Estense: «Molte volte ho discorso con Boschini sulla probabilità attuale e sulla opportunità di aprire l'Archivio Ducale Estense. Se ciò avvenisse, la prego dirmelo, onde in caso potessi, venga costì a farci una visitina io pure». Tutte e tre le lettere, scritte da Ferrara, sono in ivi, alle date.

46 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 28 giugno 1859 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori (anche per le citazioni seguenti). A. Borsari, *Dipinto scoperto nell'antico Palazzo Ducale di Schifanoia in Ferrara dedicato a S.A.R. l'Arciduca Francesco Ferdinando d'Austria d'Este, principe ereditario degli Stati Estensi*, Rovigo, Stab. tip. Minelli, 1842.

47 *Album Estense con disegni originali dei rinomati artisti G. Coen, C. Grand Didier e M. Doyen a corredo della Storia di Ferrara di Antonio Frizzi*, Ferrara, Abramo Servadio, 1850.

48 Si veda R. Varese, *Atlante e atlanti*, in *Atlante di Schifanoia*, cit. (vedi nota 40), pp. 9-20.

Dopo essere tornato alla carica nel giugno del 1861 – «E per Schifanoia, si trovò alcuna cosa nell'Archivio Estense?»⁴⁹ –, Cittadella insisteva nuovamente sull'argomento il mese successivo poiché non riusciva a spiegarsi il differente stato conservativo delle pitture:

Ella ha veduto le pitture della sala; i muri a Levante, e oltramontana sono dipinti e si conservano di modo che gli affreschi fanno persino dubitare del metodo encaustico, tanto sono levigati. Quelli a Ponente, e ad ostro perdettero le pitture, delle quali resta qualche minimissima traccia, ma che tentandola, cade in polvere e calce. Io non potei mai spiegare questa differenza di dipinto, perché, più o meno male, e cioè maestro o scolari avrebbero adottato lo stesso metodo di fresco. Quindi nel mio cervello, non ho potuto pensare se non che o la fretta, o tutt'affatto altre persone vi abbiano lavorato⁵⁰.

È quest'ultima alternativa che Cittadella riteneva maggiormente plausibile in virtù di una nota di spese recuperata nei «frammenti degli antichi giornali del Comune» e che, mentre scriveva al marchese, non ricordava se fosse «del finire del secolo XV, o del principio del XVI». Ma rassicurava: se l'era comunque appuntata in una «scheda che ora dorme con un cumulo enorme di altre». Il pagamento in questione era in favore di «un abitante, presso quel Palazzo», retribuito «per aver fatto sgombrare la via dai rottami fattisi per la caduta del muro del Palazzo». Il muro in questione, a suo avviso, non poteva che essere quello «anteriore», dal momento che «si puliva la via per feste pubbliche, come lo vi si dice». Ricostruita dunque la parete, la si decorò, secondo Cittadella, in un secondo tempo rispetto alle altre: «E vi si ridipinse male assai, per cui le pitture poi si perdettero». In questo modo poteva arrivare a spiegarsi l'arcano, ma si rimetteva a quanto Campori avrebbe potuto rintracciare in archivio, poiché eventuali documenti sulla fabbrica avrebbero fornito indicazioni puntuali sull'epoca in cui fu terminata, e «quindi dedurne i pittori».

Il 18 luglio del 1861, sulla base di una notizia fornitagli dal marchese, deduceva che le scene non potessero essere state dipinte prima del 1469, «ed anzi dev'essere stato alquanto più tardi, dacché doveasi ultimare il Palazzo sino al coperto»⁵¹. Altre informazioni furono senz'altro recuperate da Campori l'anno successivo e Cittadella sì lo ringraziava, ma esclamava: «possibile che non si giunga a trovare un pagamento per le pitture della sala grande!»⁵². Su Schifanoia gli pareva che non potessero emergere che «memorie secondarie», invece della «principale sul pittore», cosa che avrebbe sciolto molti nodi, specialmente perché «ora si attribuiscono molte pitture a Cosmè solo per

49 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 30 giugno 1861 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

50 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 3 luglio 1861 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori (anche per le citazioni seguenti).

51 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 18 luglio 1861 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

52 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 28 febbraio 1862 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

l'analogia di stile con quelle del Palazzo: ma quando la base non è certa, come saranno sicuri i confronti?»⁵³. In assenza di ulteriori appigli documentari, la cronologia della fabbrica fu per Cittadella l'unico criterio per la datazione delle pitture, che nelle sue *Notizie relative a Ferrara* (1864) collocò tra il 1471 e il 1493, per poi correggersi leggermente due anni dopo, nei *Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura detto Cosmè*⁵⁴. Per quest'ultima biografia aveva raccolto nuovi materiali dall'archivio notarile di Ferrara ma per renderla quanto più perfetta, si rivolgeva nuovamente a Campori. Gli erano necessarie «notizie possibilmente sull'epoca della nascita, e sui primi suoi anni giovanili, e più ancora (giacché il mio opuscolo sui corali della Biblioteca spero avere dimostrato non poter essere d'opera del Tura) mi sarebbe necessario sapere se realmente Cosmè dipingesse la sala di Schifanoia»⁵⁵. Cittadella aggiungeva di aver fatto richiesta anche al direttore dell'Archivio di Stato di Modena, il cavalier Giuseppe Campi, senza però ottenere nuovi elementi utili a chiarire il dubbio che (ormai da vent'anni) lo assillava: «Dipinse o no il Tura quelle sale? quale cronaca od autore contemporaneo, od almeno vicino, ce lo attesta?».

Ancora nel 1863, Cittadella riceveva da Campori «ulteriori notizie» su Schifanoia e aggiungeva: «possibile che una volta non abbia Ella ad incappare in una partita delle

53 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 6 aprile 1862 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

54 L.N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite ricavate da documenti*, Ferrara, per i tipi di Domenico Taddei, 1864, pp. 337-338. Cittadella stabiliva la cronologia della decorazione sulla base di tre riferimenti. (1) Non poteva essere stata avviata prima del 1469 perché si stava ancora lavorando al palazzo, come certificato da una nota di spese fornitagli da Giuseppe Campori, che ringraziava in nota, e dalla cronaca di fra Paolo da Legnano conservata «nell'archivio Estense di Modena». (2) Non poteva essere stata avviata prima del 1471: come riportato dalla cronaca suddetta in quell'anno si era svolto un pranzo al piano terra del palazzo di Schifanoia perché quello superiore non era stato ultimato. (3) Al 1493, infine, risaliva la pulizia della strada dai detriti del muro crollato: successivi a quell'anno erano pertanto secondo l'autore i rifacimenti decorativi delle due pareti peggio conservate («quelle di Mezzodi e di Ponente»). Nei *Ricordi e documenti intorno alla vita di Cosimo Tura detto Cosmè* (Ferrara, per Domenico Taddei, 1866, pp. 23-24) correggeva leggermente la datazione, ritenendo l'informazione relativa al pranzo del 1471 (la mancanza del secondo piano) da riferirsi ad un'altra parte della fabbrica: la decorazione della sala attigua a quella dei *Mesi*, detta degli Stucchi, venne commissionata nel 1467, perciò era da ritenere che fosse già stato edificato anche il Salone.

55 BCABO, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 3 novembre 1865 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori (anche per la citazione seguente). Nella missiva annunciava al marchese il suo ripensamento sulla cronologia delle pitture: «Una cronaca di costi dice che il Palazzo fu portato al tetto del 1471; ma dacché io trovai che la camera annessa degli stucchi fu soffittata del 1467, non v'ha dubbio che almeno al 1467 debba retrotrarsi la finizione della fabbrica». In una lunga lettera scritta da Ferrara il 13 novembre 1864 a Giuseppe Campi, Luigi Napoleone Cittadella (ASMo, *Archivio dell'Archivio di Stato*, b. 262 [numero di corda 265: *Ricerche della Sezione Storica, 1859-1870*], fasc. «Cav. L. Napoleone Cittadella») chiede notizie sui pittori del palazzo di Schifanoia, della Palazzina, del palazzo del Paradiso. Da una nota conservata nel fascicolo si apprende che il 29 dicembre 1864 il cavalier Campi gli aveva risposto che «i libri amministrativi Estensi furono già spogliati dal Marchese Campori e gli spogli comunicatigli altrettanto si farà quando saranno ordinati gli altri libri non veduti dal Campori». In altra lettera s.l.d. Cittadella, al lavoro sulla memoria biografica dedicata a Cosmè Tura (stampata appunto nel 1866), riferisce di quanto Giuseppe Campori gli aveva scritto al riguardo, ovvero che «al 1452 si trova nominato Cosmè nei libri delle spese, e sembra che fosse salariato dalla Corte». Chiede dunque: «Potrebbe avere la precisa partita tale e quale sta scritta?».

pitture della sala???»; e nuovamente qualche mese dopo: «E di Schifanoia, nessun pittore delle sale?»⁵⁶. Interrogativi che il ferrarese purtroppo non riuscì a risolvere e che, morendo nel 1877, non poté vedere almeno in parte risolti. Solamente nel 1885, infatti, sarebbe stato scoperto presso l'Archivio di Stato di Modena un documento capace di chiarire alcuni dei tanti dubbi legati al ciclo dei *Mesi*: la celebre lettera inviata da Francesco del Cossa al duca Borso d'Este con la quale, lamentando l'incongruo trattamento economico, si dichiarava fieramente autore dei tre «canpi verso l'anticamera» del palazzo di Schifanoia, avendo lavorato «quaxi el tutto a fresco». Pubblicato nel 1885 proprio dall'amico Giuseppe Campori e da Adolfo Venturi⁵⁷, quel documento dovette poi confluire nel fondo «Arti Belle» dove ora si conserva⁵⁸, attestando come ancora nella seconda metà dell'Ottocento quella sezione si stesse arricchendo di nuove e fondamentali testimonianze per la storiografia artistica a venire.

56 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettere scritte da Ferrara il 28 marzo e 24 maggio 1863 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

57 G. Campori, *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, «Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di storia patria per le antiche provincie modenesi e parmensi», ser. III, III, 1885, pp. 525-604: l'autore ritiene che con la pubblicazione della lettera di Francesco del Cossa al duca Borso d'Este (trascritta alle pp. 592-593) fosse dunque possibile rimuovere «ogni dubbio» circa l'autore del muro «a levante» del palazzo di Schifanoia (p. 554). E prosegue: «Grazie a questo documento comunicatoci dalla gentilezza del cav. Foucard direttore dell'Archivio Estense, è posta in sodo con piena sicurezza l'attribuzione di quell'opera al Cossa, enunciata, sebbene soltanto per alcune parti della medesima, dal Crowe e dal Cavalcaselle, e più esplicitamente e nella maggior parte dall'Harck nella sua diligentissima descrizione del palazzo di Schifanoja». La lettera è riportata anche da Adolfo Venturi in due contributi dello stesso anno: *L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este*, «Rivista Storica Italiana», II, 4, 1885, pp. 689-749, doc. alle pp. 722-723; *Ein Brief von Francesco del Cossa*, «Der Kunstfreund», IX, 1885, pp. 129-134. Sul rapporto tra Campori e Venturi si rinvia a: Righi Guerzoni, *Adolfo Venturi*, cit. (vedi nota 5); G. Biondi, *Le ricerche di Adolfo Venturi nell'Archivio di Stato di Modena (1878-1887)*, in *Gli anni modenesi*, cit. (vedi nota 5), pp. 107-125.

58 Il documento è in ASMo, *Archivio segreto estense, Cancelleria, Archivio per materie, Arti belle*, b. 14/2, fasc. 241. Che non fosse presente nel fondo archivistico prima del 1885 si deduce chiaramente dal fatto che fin dal 1860 Campori aveva battuto a tappeto tutte le «lettere di artisti» fino a quel momento raccolte nei fascicoli che lo componevano.

Luigi Napoleone Cittadella, l'“occhio” ferrarese di Giuseppe Campori

A margine dell'indagine sulle carte del fondo «Arti Belle», converranno alcune considerazioni sul vasto e ancora inedito epistolario di Luigi Napoleone Cittadella da cui sono stati qui attinti alcuni passi relativi alla “scoperta” di Schifanoia. Ripercorrere le lettere al marchese Giuseppe Campori, infatti, consente di ricostruire modalità e tempi di alcune ricerche condotte da entrambi in campo storico-artistico. Tra queste, e tra le prime richieste del marchese, figurano le pitture del Duomo di Ferrara. Nel marzo del 1850 Cittadella assicurava al marchese che sarebbe andato a esaminarle «col cannocchiale»⁵⁹, ma a maggio non era ancora riuscito a vedere con attenzione «la pittura del Bastianino» a causa delle «funzioni di chiesa [che] lo hanno impedito»⁶⁰. Il pittore è argomento di un'altra lettera allo scadere dell'anno, il 25 dicembre 1850: in essa Cittadella illustrava a Campori le ragioni che lo avevano portato a concludere che Bastianino fosse nominato Sebastiano Filippi, accertandone il cognome («Filippi, e non di Filippo») sulla base di una stima compiuta dal pittore e rinvenuta presso l'Archivio Comunale di Ferrara («Lib. 29 n. 10») relativa ad «alcune pitture di Ippolito Scarsella detto Scarsellino nella Sala del Magistrato (ora non più esistente) nel 1594»: firmandosi «de Philippis», non si poteva dubitare che sapesse «scrivere il proprio cognome più di ogni altro»⁶¹. Nella lettera Cittadella chiariva inoltre che era esistito un Sebastiano Gradella, con cui Bastianino doveva essere stato confuso in precedenza da Baruffaldi⁶². Proprio in quei mesi era stato promosso il restauro del *Giudizio Universale*, eseguito da Bastianino tra il 1577 e il 1581 nel catino absidale del Duomo di Ferrara⁶³ (fig. 6). Su quei ponteggi il nostro Cittadella salì per ben due volte e il 9 agosto 1851 ne dava notizia a Campori, tornando sulla vecchia questione «alla quale Ella forse più non pensa»⁶⁴:

59 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 14 marzo 1850 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

60 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 3 maggio 1850 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

61 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 25 dicembre 1850 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

62 Questi temi sarebbero stati al centro di una *Lettera* scritta da Cittadella a Michelangelo Gualandi nel 1853 (pubblicata sulla “Gazzetta di Ferrara”) e nuovamente illustrati nelle sue *Notizie relative a Ferrara*, cit. (vedi nota 54), pp. 610-611 e nelle *Notizie amministrative, storiche e artistiche relative a Ferrara* (II, Ferrara 1868, pp. 55-58).

63 Il restauro fu compiuto da Gregorio Boari, autore della *Descrizione del maestoso affresco di Sebastiano Filippi detto Bastianino eseguito nel catino del coro della Metropolitana di Ferrara*, Bologna 1852. La cronologia dagli affreschi si deve proprio a Cittadella, fissata «inoppugnabilmente» su base documentaria (F. Arcangeli, *Il Bastianino*, Milano 1963, p. 39).

64 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 9 agosto 1851 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori (anche per le citazioni seguenti).

Si è fatta l'armatura nel coro del nostro Duomo, ed ho ricordato le sue ricerche. Due volte sono stato a contatto del dipinto di Bastianino, a tutto mio comodo e piacere. Già non è vero che le figure dipinte colossali stando al basso sembrano al naturale, mentre pure al basso appaiono anche grandi. La donna di bianca carnagione che al basso verso la cornice è del mezzo in su nuda (né altro si vede, rimanendo come sepolto il resto sotto terra) è abbracciata dai demoni, mentre un gran demone in piedi, con lunghe corna, e che sembra per così dire il comandante degli altri, segna con la destra la donna, ed ha la sinistra mano sopra un cartello della seguente forma, e quindi concordano le parole portate dal Baruffaldi, che si spiegano: nullum malum impunitum. Il demonio suddetto è coi piedi al più basso, ossia tocca la base del dipinto, ed il cartellone è radente l'arco, che divide il catino, dal rimanente soffitto del coro. I reprobì sono alla sinistra del dipinto, ossia alla destra dell'osservatore.

Al centro dell'analisi di Cittadella, e dunque della richiesta di Campori, era il presunto autoritratto del pittore sul quale la storiografia settecentesca ferrarese aveva a lungo romanzato e fantasticato. Baruffaldi per primo aveva riportato la tradizione locale, secondo la quale il pittore, proprio negli anni del *Giudizio*, aveva promesso di sposare Livia Grazioli, vedova di Stefano Correggiari⁶⁵. Quest'ultima, stanca del suo temporeggiare, ruppe l'accordo matrimoniale, suscitando così il desiderio di vendetta del pittore che, salito di nuovo sui ponteggi del duomo, ne fece il ritratto nella parte dei dannati, segnalandola per di più, a scanso di equivoci, con il cartellone che, in latino, ammoniva sulla punizione del male. Carlo Cittadella, nel suo *Catalogo* del 1782, aggiungeva poi una notizia, che diceva suffragata da un manoscritto (forse quelli del Baruffaldi) e dalla tradizione («oltre l'averla per tradizione dai miei Vecchi»): Bastianino convolò poi effettivamente a nozze e fece il ritratto anche della moglie nel *Giudizio*, nell'atto di indicare e deridere la «rivale dannata»⁶⁶.

Dice poi Cesare Cittadella nelle vite de' pittori (e non lo dice Baruffaldi) che fra i giusti Bastianino pose la sua moglie, e ch'è quella coperta di manto verde. Ma io nol vedo. Una donna nuda dal mezzo in su, e pel resto coperta di manto rosso, è bellissima, ma non può esser quella. La coperta dal manto verde, che dagli omeri le scende a coprire anche le gambe, essendo essa inginocchiata, è anche coperta nella testa, meno il volto, ma è presso i beati, quasi presso la Vergine, e pochissimo primeggia per poterla ritenere quale si vorrebbe. Invece, un po' più addietro v'è altra donna pingue, tutta nuda, quasi seduta sulle nubi, che colle mani tiene un fascio di pennelli (!), e dietro la sua schiena,

65 Baruffaldi, *Vite de' pittori*, cit. (vedi nota 41), I, pp. 455-456.

66 C. Cittadella, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, II, Ferrara, per Francesco Pomatelli, 1782, p. 130 («Di più presosi Bastianino altra Donna in moglie su il fatto, in un gruppo fra Beati posevi la nuova sua Donna ravolta in un manto verde, che accenna, e deride la Rivale dannata»).

proprio a contatto, un uomo a mezza figura, colle spalle coperte di un manto, e testa scoperta, di faccia caratteristica, quale appunto, nei tanti quadri si veggono i ritratti degli autori de' quadri stessi. Domando io quali più probabilità di queste per ritenere quella donna la sposa del pittore? E meco convennero quanti altri videro con me⁶⁷.

Cittadella, se coglieva nel segno identificando il pittore nell'uomo di profilo coperto da un manto paonazzo, scambiava però il san Sebastiano con una figura femminile e le sue frecce, da sempre simbolo del suo martirio, con un mazzo di pennelli, riconoscendovi pertanto la moglie del pittore. Quest'ultima, in realtà, parrebbe dipinta accanto al marito, dietro al santo, alla cui sinistra Bastianino volle collocare anche un ritratto della madre⁶⁸. Campori, preso per buono quanto riferito dall'amico ferrarese, riportò il dettaglio del «fascio di pennelli» nei suoi *Racconti artistici* del 1852 insieme all'intera leggenda che i ferraresi avevano creato attorno al *Giudizio*, dove Bastianino aveva spiegato «l'ala del suo genio»⁶⁹.

Le ricerche di Campori, all'indomani dell'apertura dell'Archivio di Stato di Modena, si spostano su Raffaello: grazie ai carteggi degli ambasciatori estensi a Roma il marchese ricostruisce, per la prima volta, le lunghe e complesse trattative intercorse tra l'urbinate e gli agenti romani del duca Alfonso I d'Este per l'esecuzione di un *Trionfo di Bacco*, opera che, per quanto promessa, non fu mai realizzata⁷⁰. Da una lettera del 20 gennaio 1520, scritta dal duca al suo agente Alfonso Paolucci, Campori deduceva che il dipinto era destinato a un camerino «nel Castello», già decorato con altre pitture. Per quanto sia oggi acclarato e possa sembrare del tutto scontato che si trattasse dei celebri camerini d'alabastro della via Coperta⁷¹, non lo era affatto a quelle date, né per il marchese, né per Cittadella. Anzi, la conoscenza di quegli ambienti fu guadagnata da entrambi a fatica, e non senza fraintendimenti, come emerge ancora dal loro carteggio. Prima che le novità documentarie rintracciate da Campori vedessero le stampe (nelle sue *Notizie inedite di Raffaello da Urbino* del 1863), il marchese si era rivolto all'amico ferrarese per avere qualche lume sul castello e sui suoi spazi. Cittadella, non nascondendo di apprendere come assoluta novità che Raffaello fosse stato invitato «a lavorare

67 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 9 agosto 1851 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

68 Boari, *Descrizione del maestoso*, cit. (vedi nota 63), p. 10. La tradizione che lega il *Giudizio* alle vicende amorose di Bastianino trova spazio anche in Arcangeli (*Il Bastianino*, cit. [vedi nota 63], p. 42), che confermava la presenza di un autoritratto del pittore nel *Giudizio*, rintracciandolo però nel san Sebastiano (e non nella figura alle sue spalle).

69 G. Campori, *Racconti artistici*, Firenze, Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., 1852, pp. 45-50. Citazione da Arcangeli, *Il Bastianino*, cit. (vedi nota 63), p. 5.

70 G. Campori, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino tratte da documenti dell'Archivio Palatino di Modena*, Modena, per Carlo Vincenzi, 1863.

71 Sul tema, come noto, esiste una bibliografia amplissima. Si rinvia pertanto: *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, a cura di A. Ballarin, I-VI, Cittadella 2007.

pei Duchi nostri»⁷², lo informava sugli unici tre baccanali di cui sapeva qualcosa: i tre, dipinti a olio su muro, che al tempo si credevano realizzati due da Dosso Dossi e uno da Tiziano e rappresentanti il *Trionfo di Arianna*, la *Vendemmia* e il *Trionfo di Bacco*. In realtà, è ora noto che essi furono realizzati per Alfonso II nella seconda metà del Cinquecento: si tratta del cosiddetto camerino dei Baccanali, le cui scene restano di dubbia attribuzione, per quanto sia certo l'intervento decorativo di Leonardo da Brescia⁷³. Cittadella credeva ingenuamente che per attestare che tali scene affrescate, «bellissime, e tizianesche, fossero in parte di Raffaello», fosse necessario dimostrare la presenza dell'urbinate a Ferrara:

Dei tre baccanali, creduti due di Dosso, ed uno di Tiziano, od attribuibile a lui) Ella troverà poche parole nel Servitore di Piazza – Guida per Ferrara, del conte Arenti alla pagina 68 e seguenti, ma l'assicuro che colle nostre storie o cronache Ella per nulla accrescerà le notizie intorno a tale argomento. [...] Anche di Giovanni Bellino non abbiamo che tradizioni. In quanto al Camerino, vedrà che trattasi di pitture non collocabili, ma eseguite sul muro, e che voglionsi ad olio, come pure ha sembrato anche a me nell'ultima volta che le vidi. Che se tali pitture veramente bellissime, e tizianesche, fossero in parte di Raffaello, bisognerebbe constatare la venuta di Raffaello a Ferrara. Altrettanto può dirsi del Pellegrino da Udine. Certo è poi che le tre pitture del Camerino rappresentano Baccanali, ed in specie le nozze ed il trionfo di Bacco con Arianna.

Il giorno dopo aver spedito la lettera, Cittadella tornava sull'argomento e, ricostruendo le vicende del castello, insisteva sull'unico camerino di cui aveva notizia, quello dei Baccanali, e di cui delineava anche una piccola pianta: un ambiente che, prima delle ricostruzioni operate da Ercole II a seguito di un incendio, Cittadella diceva essere stato una loggia, chiusa in un secondo tempo. Dopo aver messo in dubbio la tradizionale attribuzione degli affreschi, che gli parevano da ricondurre a un'unica mano, la confusione con i dipinti commissionati da Alfonso I (e documentati da Campori) era per lui del tutto indistricabile:

Eccomi a rispondere alla ulteriore sua gradita lettera di ieri. Il Castello detto di San Michele, che è l'attuale, nel febbraio del 1554 soffrì un grave incendio, con ruina di molti tetti, ed anche maggiori danni. Il Duca Ercole II, che allora dominava, fece riparare le fabbriche, e vi aggiunse nuove stanze, e quel giardino pensile che sta sopra la cucina, ov'era l'antica porta del Leone, colla elegante loggia che guarda sopra di esso, ora

72 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 22 novembre 1862 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori (anche per le citazioni seguenti).

73 Si vedano: G. Righini, A. Bargellesi Severi, *Il castello di Ferrara*, Ferrara 1971, pp. 81-82; *I racconti del castello*, Ferrara 2006, pp. 118-119.

chiusa, ove si conservano baccanali, ed altre pitture preziosissime di Tiziano, e dei Dossi (Frizzi tomo IV ed. prima pag. 337). Ora questa loggia chiusa è divisa in vari ambienti, ed è il primo di essi un camerino che nel muro di fronte ha tre baccanali ad olio sul muro, due de' quali voglionsi di Dossi, quello di mezzo del Tiziano. Io invece, guardando ai nudi, crederei di Tiziano il primo all'entrare, se poi i colori cangianti di Dosso, che gli sono caratteristica, non ne mettersero in dubbio. Parmi piuttosto una sola mano in tutti tre, e solo una maggior bellezza di nudi nel primo suddetto. Nel camerino non vi sono orme di indizi di altri dipinti: eccole la pianta. Se prima dell'incendio eravi una loggia scoperta nel dinanzi, è credibile che contenesse pitture di tanto pregio? pare che siensi operate dopo la chiusura fatta nel 1554. Ma nel 1554, Dosso Dossi poteva bensì dipingere; non così pare tanto facile lo potesse il Tiziano, che, morto di anni 99 nel 1576, ne contava perciò allora settantasette! Ma la lettera di Alfonso I è del 30 aprile 1519, e vi scrive che le pitture erano già fatte dagli altri, solo mancando quella di Raffaello; dove erano dunque le altre? nel camerino, in allora loggia scoperta? Forse Frizzi errò o non iscrisse con tutta precisione: forse vi era anche prima la loggia, e forse tenevasi chiusa da vetrate, o forse fu chiusa di muro dopo l'incendio. Ma in tanta oscurità, ed incertezza di cose, come andarne a capo? Io non saprei farlo. Noi non abbiamo sin qui alcuna memoria di affreschi fra noi di Raffaello, o di Pellegrino da Udine; ovvero di pitture loro ad olio sul muro; né io propriamente vorrei o potrei assicurare se sieno ad olio, o per quale altra causa si veggano apparire tali, e fossero veramente a fresco. So di certo che sono sul muro; né si conoscono altri camerini con baccanali, od altre simili preziose pitture, meno la camera dei Dossi detta dell'Aurora, e la sala del Consiglio⁷⁴.

Arrendendosi a quanto gli era stato fornito anche questa volta da Cittadella, Campori riportava nelle sue *Notizie inedite di Raffaello da Urbino* l'attribuzione tradizionale del camerino dei Baccanali a Dosso e a Tiziano, e annotava: «Di altri camerini con pitture non esiste traccia in detto luogo [in Castello]»⁷⁵. La corretta messa a fuoco sull'ubicazione del dipinto richiesto a Raffaello e il chiarimento dell'equivoco tra il camerino dei Baccanali e quelli d'alabastro si sarebbero fatti strada nel decennio successivo, quando la ricerca si spostò sulle tele di Tiziano volute da Alfonso I per la via Coperta⁷⁶. Finalmente, il 4 marzo 1873, qualcosa andava chiarendosi: Cittadella, infatti, scriveva al

⁷⁴ BCABO, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 23 novembre 1862 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

⁷⁵ Campori, *Notizie inedite*, cit. (vedi nota 70), p. 29.

⁷⁶ Cittadella (*Notizie amministrative*, cit. [vedi nota 62], I, p. 595) ancora nel 1868 scriveva a proposito di Pellegrino di San Daniele: «non istarò qui a rischiare l'oscurissimo argomento dei camerini e dei baccanali; e solo mi basta di far conoscere la presenza e dimora in Ferrara di quel pittore». Nello stesso anno dava alle stampe anche il volume intitolato *Documenti ed illustrazioni risguardanti la storia artistica ferrarese* (Ferrara, Tipografia di Domenico Taddei, 1868): qui riporta l'informazione riferitagli dal «sempre cortese Giuseppe Marchese Campori» in una lettera del 22 novembre 1866 circa l'impiego di Antonio Lombardo per «quel famoso studio di marmo, che Alfonso I d'Este si fece apprestare nelle sue stanze» (ivi, p. 191).

marchese di essere d'accordo con lui nel non confondere i baccanali ferraresi, ovvero quelli affrescati, «con gli altri sortiti d'Italia». Questi ultimi, che oggi sappiamo essere i tre capolavori di Tiziano (il *Bacco e Arianna* della National Gallery, l'*Omaggio a Venere* e il *Baccanale degli Andrii* del Prado), per Cittadella potevano però essere copie degli affreschi del castello. Per chiarirlo a suo avviso sarebbe stato necessario «avere il disegno e la misura di que' baccanali che si trovano fuori: qui abbiamo i disegni dei tre di castello fatti a contorno, e se ne potrebbe fare il confronto»⁷⁷. E proseguiva:

In Inghilterra nella National Gallery de Londra vi è un vero Baccanale, che fa pendant all'Arrivée de Bacchus a l'île de Naxos, ed alla Offrande à la fécondité, che si trovano ne li Musées d'Espagne. Ma, com'Ella ben vede, questi due argomenti mal si confanno colla Vendemmia, colle nozze di Arianna, e col trionfo di Bacco. E quindi parerebbe che fossero temi diversi. Ora sarebbe inutile pensare a far confronti con quelli di Spagna; ma per l'Inghilterra io sarei disposto di mandare il disegno alla National Gallery, onde vedere se fosse eguale almeno quello di Bacco e di Arianna. Che ne dice Ella?

Di lì a poco, Cittadella, in stretto contatto con Campori, iniziò a sbrogliare la matassa nella sua monografia dedicata al castello di Ferrara⁷⁸: le tele di Tiziano erano ad olio e ornavano i camerini d'alabastro e non potevano pertanto essere scambiate con gli affreschi ferraresi; cadendo nelle mani del cardinale Aldobrandini finirono in parte in Spagna e parte in Inghilterra; le rintracciava alla National Gallery di Londra e al Prado di Madrid, insieme a quella di Giovanni Bellini ritoccata da Tiziano (il *Festino degli dei*) oggi alla National Gallery di Washington sulla scorta di quanto indicato da Crowe e Cavalcaselle due anni prima⁷⁹. Cittadella concludeva ricordando l'ingaggio di Raffaello per una delle pitture che dovevano essere in tutto quattro, ma in modo singolare dubitava che l'*Offerta a Venere* fosse appartenuta agli Estensi. Aspetto significativo è che quanto affermato dal ferrarese fosse passato al vaglio di Campori: prima di dare l'opera alle stampe, Cittadella si era rivolto al marchese non solo per domandare se fossero emerse eventuali novità documentarie – «Sul nostro Castello, del quale ho quasi finita la monografia, ha qualche memoria di artisti che potesse comunicarmi?»⁸⁰ –, ma si spingeva oltre, chiedendo una sorta di revisione del testo, così da evitare eventuali fraintendimenti. Sempre rispettoso delle sue ricerche e della sua “precedenza” nella consultazione delle carte d'archivio, Cittadella gli scriveva:

77 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 4 marzo 1873 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori (anche per la citazione seguente).

78 L.N. Cittadella, *Il castello di Ferrara*, Torino, Vincenzo Bona Tipografo di S.M., 1873, pp. 27-31.

79 J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, I, London 1871, pp. 192-193.

80 BCABo, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), lettera scritta da Ferrara il 10 maggio 1873 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

[Il favore] è questo: ch'ella volesse leggere il mio manoscritto, e non già aggiungere o comunicarmi alcun che de' suoi documenti, ma solo consigliarmi que' cambiamenti di cose, che al sortire del di lei lavoro si potessero trovare in contraddizione; vale a dire ch'Ella mi dicesse per esempio – non mettete certa la tal cosa che è in dubbio – tralasciate tal cosa che non sussiste – ecc. A me basta, e sarò sempre contento poi di vedere tutto quanto di nuovo Ella dirà in sì bell'argomento⁸¹.

Dalle lettere tra i due si apprende che Cittadella mandò effettivamente il manoscritto, ribadendo al marchese di voler solo che «non si abbiano a trovare i suoi documenti in contraddizione con qualche parte del mio lavoro, e quindi per tutto ciò che non riguarda le cose da me nominate, Ella non me deve parlare affatto»⁸². I documenti in questione erano quelli che Campori avrebbe pubblicato alcuni mesi dopo, nel 1874, nel suo *Tiziano e gli Estensi*⁸³: un saggio appassionato che, grazie ai carteggi rinvenuti presso l'Archivio di Stato («laceri e consunti frammenti di corrispondenze scampati dal fuoco, dalle intemperie, dalla dispersione»), ricostruiva i rapporti tra l'artista e la corte di Ferrara, insieme al *corpus* delle opere commissionate da Alfonso I e alle tappe della loro «dolorosa» dispersione. Veniva così, per la prima volta, riscoperto il camerino d'alabastro di Alfonso I⁸⁴.

Non è un caso che proprio in quel 1874 Campori ricevesse una lettera dall'illustre Joseph Archer Crowe (1824-1896), anch'egli intento a raccogliere informazioni sull'artista cadorino: «Quoique n'aie pas l'honneur de votre connaissance personnelle, je crois que vous n'aurez pas été sans entendre parler de moi, et moi pour ma part je vous connais pour un des plus érudits des plus infatigables, et consciencieux chercheurs en matière d'art qui soit en Italie»⁸⁵, così iniziava la lettera al marchese. Crowe, in particolare, gli chiedeva informazioni sulle relazioni intercorse tra Alfonso I e Tiziano, sul quale specificava di aver raccolto da più di vent'anni diversi materiali volendo scriverne una vita insieme all'amico e collaboratore Giovanni Battista Cavalcaselle⁸⁶. Nella lettera chiedeva dunque tutto quanto potesse essere utile a ricostruire l'attività del pittore per il duca, specificando altresì che, a suo avviso, i *Baccanali* dovessero essere successivi al 1514 e al *Cristo della moneta* ora a Dresda. Campori, che era da tempo in contatto con

81 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 18 maggio 1873 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

82 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 21 maggio 1873 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

83 G. Campori, *Tiziano e gli Estensi*, "Nuova Antologia", ser. I, XXII, 1874, pp. 581-620.

84 La storiografia già attribuiva a Cittadella e a Campori la riscoperta dei camerini d'alabastro (cfr. ad esempio C. Hope, *I Camerini d'alabastro: la collocazione e la decorazione pittorica*, in *Gli Este a Ferrara. Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura antica*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo-13 giugno 2004), a cura di M. Ceriana, Milano 2004, pp. 83-95 (in particolare p. 85), scoperta di cui sono state qui illustrate le difficili e graduali conquiste da parte dei due studiosi.

85 BCABO, FSC, cart. II, fasc. 109, fasc. «Crowe Giuseppe Archer», lettera scritta da Düsseldorf il 12 agosto 1874 da Joseph Archer Crowe a Giuseppe Campori.

86 L'opera verrà data alle stampe nel 1877: J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Titian: his Life and Times*, I-II, London 1877.

Cavalcaselle⁸⁷, rispose annunciando l'imminente pubblicazione del suo contributo sul pittore e, alla fine dell'anno, una volta assicurate alla stampa le sue importanti novità documentarie, gli spediva alcune «notices sur Titien à Ferrare»⁸⁸, delle quali Crowe garbatamente lo ringraziava.

Tornando ora al nostro Cittadella, un'ultima riflessione credo utile a chiarire il ruolo da lui giocato non solo nelle ricerche storico-artistiche del marchese, ma anche nelle varie forme del suo collezionismo. Come già evidenziato, il ferrarese fornì a Campori diversi autografi, oggetto di reciproci scambi fin dall'inizio della loro corrispondenza, ma non solo⁸⁹. La notizia della vendita della ricca biblioteca ferrarese della famiglia Costabili si era diffusa nel 1856 e Campori veniva rassicurato: «Vi sono cose preziose per manoscritti, e per edizioni, e serie. Se avverrà la vendita, e che sia conosciuta, io la farò avvisata»⁹⁰. La dispersione delle raccolte Costabili deve aver sinceramente rammaricato il marchese, strenuo sostenitore del valore «patrio» dei tesori locali e Cittadella, pur condividendone appieno il pensiero, scriveva laconicamente: «ma io credo che e libri, e quadri andranno dispersi, perché si compreranno da negozianti. Per comprare la libreria vi vogliono diecimila scudi, e se qui ci fosse chi avesse coraggio, vi sarebbe da cavare i suoi denari, e un buon profitto di libri, che si volessero tenere: ma chi ha denari pensa al formento ed alla canepa». A quel punto Campori, saputo dello «squartamento della libreria» Costabili un «vero assassinio patrio» come la definì poi Cittadella⁹¹, si interessò ad alcuni «manoscritti di Reggio», ma senza successo perché «si vuole vendere tutto assieme»⁹².

Diversi anni dopo, nel 1872, e ancora in merito alle raccolte della famiglia Costabili, il marchese incaricò l'amico di trattare l'acquisto di un quadro della collezione della famiglia ferrarese. Il 29 maggio Cittadella riferiva che si sarebbe recato a vedere personalmente due dipinti segnalati da Campori sui cataloghi di vendita della quadreria, quello redatto da Camillo Laderchi nel 1841 e quello di Gaetano Giordani del 1871. Si trattava,

87 I due erano in contatto epistolare tra il 1863 e il 1866, come attesta l'inventario del «Fondo Speciale Campori» presso la BCABO. Questo carteggio, che contava dieci lettere, risulta perduto. I due si conobbero quasi sicuramente nel 1866 secondo Marinella Pigozzi (*Giuseppe Campori e il gusto documentario tra erudizione e storia*, in *Giuseppe Campori collezionista*, cit. [vedi nota 3], pp. 11-15, p. 14) e Gasponi (*Giuseppe Campori*, cit. [vedi nota 3], p. 46), quando Cavalcaselle passò per Modena con il nuovo direttore della National Gallery di Londra William Boxall. Dalle lettere scritte al marchese da Luigi Napoleone Cittadella si ricava che Campori e Cavalcaselle si conoscevano fin dal 1861: il 30 gennaio 1861 Cavalcaselle doveva recapitargli personalmente un testo di Camillo Laderchi.

88 BCABO, FSC, cart. II, fasc. 109, fasc. «Crowe Giuseppe Archer», lettere scritte da Düsseldorf il 21 agosto e il 13 dicembre 1874 da Joseph Archer Crowe a Giuseppe Campori.

89 Su questo aspetto si veda il saggio di Baja Guarienti, *Le fatiche*, cit., (vedi nota 35). Si aggiunge solamente che Cittadella aveva portato la sua raccolta di autografi a mille esemplari nel 1851 (vedi lettera in BCABO, FSC, cart. X («Carteggio L.N. Cittadella»), in data 9 febbraio 1851) e a tremilacinquecento nel 1852 (ivi, in data 22 ottobre 1852).

90 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 9 maggio 1856 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

91 Ivi, lettere scritte da Ferrara il 14 giugno 1857 e il 10 febbraio 1858 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

92 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 10 giugno 1856 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

in realtà, dello stesso dipinto, come scriveva Cittadella il 1° giugno 1872, ovvero dell'*Immacolata Concezione tra i santi Francesco d'Assisi e Girolamo* di Ercole Setti (fig. 5):

Li due quadri, cioè numero 499 del Laderchi e 279 del Giordani, si sono compenetrati appunto in uno solo, giacché anche il 279 è in tavola, e non in tela, come forse per una svista disse il Giordani. Sarà alto circa un metro: è abbastanza conservato, ma ha qualche tarlo qua e là, ed ha una pelatura lunga tre o quattro centimetri, e larga un centimetro circa nella veste di Santa Barbara. Avrebbe anche bisogno una rinfrescata di vernice allungata. Il prezzo di catalogo è di lire ducento (200), ma dalle interpellazioni da me fatte al ministro di casa ho compreso che forse si verrebbe ad una diminuzione. La visita l'ho fatta in questa mattina⁹³.

La trattativa per il dipinto, che Campori sembra non aver mai visto personalmente, proseguì nelle settimane successive. Sulle prime, le 150 lire offerte dal marchese furono ritenute insufficienti – se ne domandavano almeno 170 –, ma il 7 giugno 1873 il «Signor Callegari», agente del marchese Constabili, aveva convinto il «suo principale a rilasciare il noto quadro per sole lire 150 da Lei offerte. Se non che lo stesso agente mi ha fatto conoscere che si confida di avere – per la sua mediazione – almeno, come suol dirsi, un caffè!»⁹⁴. Una settimana dopo, la cassetta contenente la tavola veniva spedita a Campori: entrata nella raccolta, fu poi donata dal marchese al Comune di Modena insieme a gran parte della sua quadreria.

Per quanto un saggio non possa esaurire la ricchezza delle informazioni contenute nelle lettere di Cittadella a Campori, gli episodi qui ricostruiti proprio sulla base di quel carteggio – il *Giudizio Universale* di Bastianino, i rapporti di Raffaello per la corte estense, il dilemma dei camerini ferraresi e il dipinto di Setti –, attestano, se non altro, quanto il marchese ritenesse l'amico di penna un vero e proprio agente sul campo, un "occhio ferrarese" per ricerche archivistiche o nelle residenze estensi della città, oltre che per acquisti sul mercato collezionistico locale. Lettere che sono scambi costanti di informazioni su artisti attivi per gli Este – Garofalo, i Dossi, Girolamo da Carpi, Biagio Rossetti... –, ma che lasciano anche spazio a sinceri scambi di pensieri, come quando Cittadella scriveva:

Io me ne vado spesso a teatro (non pago la porta), ascolto, mi commovo facilmente, e mi piace il bello, ma quel bello che entra in cuore, e che scuote, non il bello per difficoltà o stranezza. Quindi tutto questo mio giudizio è dato a norma del mio sentire⁹⁵.

93 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 1° giugno 1873 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori. Per il dipinto si rinvia alla scheda di D. Benati, in *Musei Civici di Modena. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 2005, p. 54.

94 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 7 giugno 1873 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.

95 Ivi, lettera scritta da Ferrara il 16 maggio 1851 da Luigi Napoleone Cittadella a Giuseppe Campori.



1. *Ritratto di Giuseppe Campori*, "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi", s. IV, X, parte 1 (tra le pp. 106 e 107)



2. Antonio Allegri detto il Correggio, *Adorazione dei pastori (La Notte)*, 1529-1530, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister (© Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: Elke Estel/Hans-Peter Klut)



3. Litografia Perrin, Fratelli Doyen, *Ritratto del cavaliere Luigi Cibrario*, 1860 circa, litografia, dalla «Raccolta delle Stampe Adalberto Sartori» di Mantova, registro 25



4. *Album Estense con disegni originali...*, Ferrara 1850 (mese di Marzo)



5. Ercole Setti, *Immacolata Concezione tra i santi Francesco d'Assisi e Girolamo*, XVI secolo, Modena, Museo Civico (© Modena, Archivio fotografico del Museo Civico)



6. Sebastiano Filippi detto il Bastianino, *Giudizio Universale*, 1577-1581, Ferrara, Duomo, catino absidale (particolare). In basso a sinistra san Sebastiano e, dietro di lui, l'autoritratto del pittore e della moglie

LETTERATURA ARTISTICA

DUE PROVE DI LETTURA: METAFORE DI MEMORIA E UNA PROPOSTA PER I RILIEVI DELLA CAPPELLA DI SANT'ANTONIO A PADOVA

Antonio Pepe

Riattivando il filone di ricerca, di altalenante fortuna, sulle metafore letterarie consolidate come *topoi* della letteratura specializzata nell'arte della memoria, risulta immediato l'inserimento di sant'Antonio di Padova nel novero delle personalità educate sui principi della mnemotecnica antica¹. Benché impossibile apprezzare le doti oratorie del santo portoghese – “al secolo” Fernando Martins de Bulhões – si può fare fede sui racconti agiografici per la sua spiccata capacità retorica, rimarcata addirittura nella scelta del nome d'investitura di «Antonio»², cioè «che altamente tuona». Tracce delle qualità attribuitegli sono reificate nella preziosa reliquia della lingua incorrotta oggi conservata nell'apposita cappella della basilica del Santo a Padova. Ancora, nelle agiografie si rintracciano numerosi passi finalizzati ad esaltare la sua abilità mnemonica che, al netto delle credibili capacità innate e di riconoscibili accelerate mitopoietiche, rivelano un certo esercizio in strategie e scorciatoie mnestiche note ai retori fin dall'antichità³. Questo addestramento, quando non sconfinato in dimostrazioni pseudo-circensi come

1 Per un inquadramento generale ma sufficiente degli studi si rimanda alle pionieristiche ricerche di Paolo Rossi, Francis Amelia Yates e Lina Bolzoni. Rispettivamente: P. Rossi, *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960 [seconda edizione Bologna 1983]; F.A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966 [trad. it. *L'arte della memoria*, Torino 1972]; L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995. Per un panorama cronologico più esaustivo sull'argomento, dalla classicità alla scienza moderna, si veda *La fabbrica del pensiero: dall'arte della memoria alle neuroscienze*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 23 marzo-26 giugno 1989), a cura di L. Bolzoni *et alii*, Milano 1989. Per l'applicazione a casi specifici di più complessa natura e di interesse storico artistico: M. Rossi, “*Res logicas... Sensibus ipsis palpandas prebui*”: *Immagini della memoria, didattica e gioco nel 'Chartiludium Logice' (Strasburgo 1509) di Thomas Murner*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia”, s. III, XX, 4, 1990, pp. 831-877; Id., *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo a Padova: l'“Anfitheatrino” di Bartolomeo Ammannati per Marco Mantova Benavides*, “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXXXII, 1993, pp. 339-360.

2 Tra le numerose agiografie si fa riferimento alle due tuttora considerate più antiche, ricordate come *Vita Prima* (o *Assidua*), scritta da un anonimo francescano a un anno dalla morte del santo, nel 1232, e la *Rigaldina*, realizzata con tutta probabilità tra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo dal francescano Giovanni Rigaldi [da ora in avanti rispettivamente *Vp* e *Rig*]. Entrambe qui citate da un agile volumetto tradotto in italiano: cfr. *La vita del santo raccontata dai contemporanei (Assidua-Rigaldina)*, con traduzione e note di V. Gamboso, Padova 1982. L'allusione onomastica è da ricollegare a un presunto etimo latino (*ante tonare*) non meglio rintracciabile ma direttamente suggerita nella stessa agiografia: «Invero, Antonio significa pressappoco “che altamente tuona”; e veramente la voce di lui, simile a tromba squillante» (*Vp* 5,14).

3 L'esercizio della memorizzazione dei testi sacri, accuratamente e per intero, è una pratica ampiamente testimoniata in età medievale soprattutto in contesti monastici, cfr. M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990 [rist. 2001], p. 88 (per esempio: “*totos psalmos*”, “*in their entirety*”)).

nel caso di Seneca il Vecchio – maestro di retorica capace di ripetere duemila nomi in ordine dopo averli ascoltati una sola volta⁴ – rivestiva nel Medioevo un ruolo fondamentale nella sedimentazione della morale del praticante. Ciò si giustifica attraverso il passaggio, già ampiamente documentato e studiato, delle facoltà mnemoniche nella sfera delle virtù morali care al buon cristiano. Quindi della relativa valorizzazione della *Memoria*, seguita da *Intelligentia* e *Providentia*, come proprietà strutturali della *Prudentia*, così come tramandato dal *De Inventione* ciceroniano⁵. Ne deriva, per il santo, una doppia utilità dall'uso di queste pratiche: agilità nell'*ars retorica* (perciò nel proselitismo per la capacità di convincere gli uditori) e l'assorbimento di un autentico manuale deontologico del buon cristiano.

Tra le notizie biografiche su sant'Antonio (1195 circa-1231) spicca la fase di formazione giovanile nell'ordine degli agostiniani, testimoniata come periodo di studio e meditazione assidua in cui «tutto quanto leggeva egli affidava a una memoria così tenace che in poco tempo dimostrò tale conoscenza della Bibbia, quale nessuno avrebbe mai sperato» (*Vp* 4,6)⁶. Tra le altre letture affrontate di frequente nell'Ordine è facile prevedere gli scritti di sant'Agostino stesso; in questi si parla della relazione di identità tra Memoria, Intelletto e Volontà come riflesso della Trinità nell'uomo⁷. L'ipotesi di queste letture trova supporto nell'analisi di alcuni passaggi contenuti nei *Sermoni*, scritti da sant'Antonio negli anni del soggiorno patavino, evocativi solo in parte della triade suddetta: «I due pesci sono *l'intelletto e la memoria*, con i quali si devono rendere gustosi i cinque libri di Mosè, per comprendere ciò che leggi e per riporre nel *tesoro della memoria* ciò che hai compreso» (corsivo mio)⁸. A tal riguardo conviene soffermarsi sull'uso del *topos* del *thesaurus memoriae* – cioè della metafora sulla memoria in forma di scrigno usata nella trattatistica medievale dedicata alla mnemotecnica – tirato in ballo anche nella *Rigaldina*: «tutto quello che apprendeva, lo custodiva con diligenza nello scrigno della sua mente» (*Rig* 5,11), qui subito seguito dal paragone della mente con l'argilla fresca, riportando nuovamente un altro luogo comune della letteratura sul tema. In questo esaustivo florilegio di citazioni specialistiche della mnemotecnica dedicategli non manca neppure il riferimento all'utilizzo della sua «memoria in luogo di libri» (*Vp* 8,6), tanto che secondo Giovanni Rigaldi la «memoria gli poteva servire

4 Per dimostrare la fattibilità dell'impresa si rimanda ai risultati di numerosi *record* mondiali ora detenuti da Andrea Muzii. Queste incredibili esibizioni continuano tutt'oggi in contesti di competizioni agonistiche. Per le suddette prestazioni di Seneca il Vecchio si veda Yates, *The Art of Memory*, cit. (vedi nota 1), pp. 16-17.

5 Ivi, pp. 20-21.

6 Per le pratica di memorizzazione frequentemente sottintesa nella nozione di studio in età medievale si rimanda alle osservazioni di Mary Charruthers in *The Book of Memory*, cit. (vedi nota 3) e *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998 [rist. 2000].

7 Yates, *The Art of Memory*, cit. (vedi nota 1), p. 161.

8 Così nel sermone della domenica IV di Quaresima intitolato *I cinque pani e i due pesci*. Per le citazioni dei *Sermoni* si fa riferimento alla traduzione dal latino offerta sul sito ufficiale del Centro di studi antoniani: <https://www.centrostudiantoniani.it/elenco-sermoni> (ultimo accesso: 20 dicembre 2023).

da biblioteca» (*Rig* 3,8)⁹. Il precedente accenno alla teoria agostiniana viene ripreso con maggior enfasi e completezza nel sermone della sesta domenica dopo la Pasqua (*Invio del paralitico*) con una citazione esplicita e dichiarata sul concetto di memoria riportato da Agostino. Se la conoscenza profonda dei testi teologici non costituisce una prova cruciale, credo invece risolutivo per l'ipotesi iniziale il seguente brano estrapolato dai *Sermoni*: «Parimenti la prudenza è la scienza (conoscenza) sia delle cose buone che di quelle cattive, e di essa fanno parte la memoria, l'intelligenza e la provvidenza»¹⁰. Il passo mi pare a tutti gli effetti un plagio della trattazione dedicata alla memoria nel *De Inventione* di Cicerone¹¹. Risulta necessario allora ricordare che nel medioevo il *De Inventione* viaggiava sotto il nome di *Prima rhetorica* allegato ad un altro trattato, a lungo creduto di paternità ciceroniana, denominato *Seconda rhetorica*, contenente in realtà il più celebre testo di mnemotecnica antica a noi giunto: l'*Ad Caium Herennium*¹². Quest'ultimo racchiude tutte le regole necessarie – e utilizzate ancora oggi in competizioni agonistiche, con alcune varianti – ad apprendere l'arte della memoria, dall'uso dei *loci* alle *imagines agentes*. Se si accetta l'ipotesi avanzata, l'errore filologico che ha riunito i due trattati risolve i dubbi sulle fonti di Antonio di Padova: la citazione di uno implica la conoscenza dell'altro¹³.

La cognizione dei concetti espressi nei *Sermoni* rimane la chiave di un altro problema, questa volta di natura iconologica, affrontato nel presente studio. Compiendo un salto cronologico in avanti di circa tre secoli, ma rimanendo nei dintorni, è possibile assistere con lo scoccare del XVI secolo all'apertura dei prolissi lavori per l'allestimento della cappella dell'Arca nella basilica del Santo a Padova. A questo prezioso complesso scultoreo disposto lungo le pareti, rappresentativo dell'evoluzione della statuaria veneziana del Cinquecento, è stata dedicata un'imprescindibile monografia di Sarah Blake

9 «All of these schemes bespeak the assumption that a good memory is a library of texts, and a thoroughly catalogued and indexed one at that», così in Carruthers, *The Book of Memory*, cit. (vedi nota 3), p. 116. Questo paragone è ampiamente usato anche in altri contesti, come nel celebre teatro di Giulio Camillo Delminio, dove le citazioni estrapolate dai testi di Cicerone servono a discorrere di ogni argomento esaudivendo il desiderio di una (presunta) conoscenza enciclopedica. Cfr. Yates, *The Art of Memory*, cit. (vedi nota 1), pp. 121-146. A proposito della fortuna di Giulio Camillo a Padova nel Rinascimento si veda Rossi, *Un episodio*, cit. (vedi nota 1).

10 In *Dominica IX post pentecosten, II. De debitorum domini convocatione* (per la citazione del brano in originale vedi nota 12).

11 La precedente citazione antoniana è riportata dal sermone della nona domenica dopo la Pentecoste. Così nell'originale in latino: «Prudentia est rerum bonarum et malarum utrisque scientia, cuius partes sunt memoria, intelligentia, providentia». Mi pare palese che il brano ricalchi quanto scritto nel *De Inventione* ciceroniano (II, LIII): «Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia, partes eius: memoria, intelligentia, providentia». Non sarebbe di certo un *unicum*; più volte nei *Sermoni* si fa riferimento a testi classici, in maggior frequenza con passaggi riconducibili a Cicerone e Aristotele.

12 Cfr. Yates, *The Art of Memory*, cit. (vedi nota 1), p. 21.

13 Per amore di brevità si è scelto di tralasciare numerosi brani, piuttosto ripetitivi e pleonastici, contenuti nei *Sermoni* e dedicati all'esaltazione della memoria, preferendo invece selezionare quelli reputati essenziali alla dimostrazione di conoscenze approfondite nell'arte della memoria da parte di sant'Antonio.

McHam¹⁴. La cappella-reliquiario è collocata lungo la navata sinistra della basilica, di fronte a quella di san Giacomo (fig. 1). Si presenta come un enorme scrigno architettonico (9,33 × 14,66 m) ideato per contenere l'altare-tomba con il corpo di sant'Antonio. Il nuovo intervento in forme rinascimentali iniziato nel 1500, poi concluso solo alla fine del secolo, ha cancellato il precedente assetto medievale con gli affreschi di Stefano di Benedetto – *alias* Stefano da Ferrara – tutti incentrati sulle storie della vita del santo. L'aspetto odierno è tuttavia rimasto immune da ulteriori ritocchi ingenti, rispettando dunque i programmi partoriti in seno all'ultimo decennio del XV secolo se non per sparute variazioni validate in corso d'opera (fig. 2). In virtù di questa integrità materiale e progettuale è ancora possibile tentare di sbrogliare senza particolari intoppi il messaggio iconologico di cui si fa portavoce. Allo stesso modo si può indagare la *ratio* della sostituzione delle scene agiografiche precedentemente affrescate con differenti episodi di miracoli, poi fatti scolpire dagli artisti più in voga del tempo in imponenti lastre marmoree addossate alle pareti torno torno lungo l'intero perimetro della cappella, ad eccezione della facciata scandita in arcate. Come dimostrato da McHam, la nuova decorazione della cappella dell'Arca ha trovato supporto contemporaneamente in tre entità diverse: il papato di Sisto IV, l'ordine francescano, la città di Padova. Per essere più precisi, Sisto IV favorì l'ordine francescano, di cui faceva parte, fino alla sua morte nel 1484 e Francesco Sansone, ministro generale dell'ordine, dopo una donazione per il rifacimento del coro ligneo, decise con i *massari* per la ristrutturazione dell'intera cappella nel 1497¹⁵. Il Sansone morì di lì a poco, il 30 ottobre del 1499, lasciando da testamento un patrimonio pari a 3000 ducati destinati al progetto della cappella in cui fu inserito un cenotafio in sua memoria, visibile nel registro inferiore della parete di fondo¹⁶. Venendo al nocciolo della questione, l'intera cappella è ritmata da una serie di archi che racchiudono gli episodi antoniani nel seguente ordine: *Vestizione di Sant'Antonio* (fig. 3), *Miracolo del marito geloso* (fig. 4), *Miracolo del giovane resuscitato* (fig. 5), *Miracolo della risurrezione di una giovane annegata* (fig. 6), *Miracolo della risurrezione di un bambino annegato*, *Miracolo del cuore dell'usuraio* (fig. 7), *Miracolo del piede riattaccato* (fig. 8), *Miracolo del bicchiere rimasto intatto*, *Miracolo del neo-*

14 Cfr. S.B. McHam, *The Chapel of St. Anthony at the Santo and the development of Venetian Renaissance sculpture*, Cambridge 1994. Si segnalano anche i due saggi più recenti che permettono di inquadrare lo stato dell'arte: A.M. Schulz, *La Cappella del Santo, nel primo quarto del Cinquecento*, in *La Pontificia Basilica di Sant'Antonio in Padova*, II, Padova 2021, pp. 1007-1027; L. Siracusano, *La Cappella del Santo, dopo Jacopo Sansovino*, Ivi, pp. 1029-1069.

15 L'organizzazione con potere decisionale sulla gestione della cappella dell'Arca era composta dai *massari*. Lo statuto dell'ente, ricevuto già nel 1396, fu convalidato da una bolla papale di Sisto IV emanata nel 1479. Il nome originario della commissione era *Veneranda Arca di Sant'Antonio*. I massari erano i membri laici che la componevano, provenienti da famiglie nobili e abbienti o da prestigiosi circoli accademici. Dopo la conquista di Padova da parte di Venezia era il podestà a occuparsi della scelta dei membri.

16 Oltre al suo, prende posto un altro cenotafio dedicato al cardinale Bartolomeo Oleario, già interpretato correttamente nella sua istanza di carattere politico. Cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 22.

nato¹⁷. Nonostante le complicazioni in corso d'opera per commissioni non rispettate e imprevisti di ogni natura, la cappella rispecchia un modello in cera approvato dai *massari* di cui purtroppo si hanno poche notizie, ma già citato nei documenti di luglio del 1500. Nello stesso anno si affidava a Tullio Lombardo la realizzazione del rilievo raffigurante il *Miracolo del piede riattaccato* (completato nel 1504) e al fratello Antonio Lombardo la scena del *Miracolo del neonato*. Entrambe rispecchiavano episodi già presenti nel precedente ciclo affrescato. Solo un anno dopo, nel 1501, i fratelli Lombardo ricevettero la commissione di altre due scene: a Tullio la *Morte di sant'Antonio*, ad Antonio il *Miracolo del cuore dell'usuraio* (poi realizzato dal fratello tra il 1520 e il 1555). Inaspettatamente, l'opera in partenza affidata a Tullio non fu mai realizzata. L'episodio della morte del santo, già presente nel vecchio ciclo, è stato evidentemente depennato dal progetto di ristrutturazione della cappella. Su questa scelta è necessario insistere perché rivelatrice di un cambiamento sostanziale nelle intenzioni didattiche del ciclo. Il messaggio delle immagini si sbilancia ancora di più verso l'esempio dei miracoli ad alto contenuto morale, mettendo in secondo piano – di fatto tacendo quasi del tutto – i principali episodi della vita del santo. Anche le commissioni demandate agli artisti di episodi in ordine sparso, non rispettando il fisiologico ordine consequenziale dei rilievi, poi collocati in una progressione differente da quella della cronologia operativa, dimostra un programma sofisticatamente premeditato per la disposizione delle lastre scolpite¹⁸. A tutti gli artisti ingaggiati seguentemente, poi, sarà richiesto dai *massari* (e opportunamente inserito nel contratto) di mantenere un'omogeneità stilistica rifacendosi agli esempi di casa Lombardo, pretendendo spesso un modello da approvare prima della realizzazione di ogni rilievo. Ciò dimostra, ancora una volta, l'importanza conferita alla conformità del ciclo. Mettendo da parte in questa sede l'inestimabile valore della cappella come miniera d'oro per lo studio dell'evoluzione della scultura veneta del Cinquecento (si pensi, fra i tanti, al successivo subentro del Sansovino)¹⁹,

17 Si ringrazia la Pontificia Basilica di Sant'Antonio per la concessione delle riproduzioni fotografiche. L'ordine di lettura dei rilievi è incontestabile e dettato dal percorso da seguire all'interno della basilica, rispettato ancora oggi e già riconosciuto dagli studi. La posizione dell'altare-tomba al centro della cappella con la lastra dedicata al contatto miracoloso posizionata sul retro costringe il fedele a fare il giro della cappella visionando l'intero ciclo. Tra i numerosi studi sul tema, il valore del rapporto tra percorso e immagine è approfondito in J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris 2008 [trad. it. *L'iconografia medievale*, Milano 2014 (rist. 2019)], pp. 45-86.

18 Un'altra sostituzione sarà quella del *Miracolo della mula*, assegnata in origine ad Antonio Minello, poi a Tullio Lombardo e mai realizzata. La scelta di raffigurare il *Miracolo del bicchiere rimasto intatto* al suo posto, in principio affidato a Giambattista Bregno (poi passato a Giovanni Maria Mosca e concluso da Pietro Paolo Stella), dimostra la flessibilità di approccio con il precedente ciclo di Stefano da Ferrara. Tuttavia, per l'analisi più avanti proposta basterà ricordare che, contenutisticamente, questa sostituzione è pressoché irrilevante dato che la trama dei miracoli è sovrapponibile: un eretico scettico prontamente convertito di fronte alla dimostrazione di un miracolo antoniano. Similmente, la sostituzione del *Miracolo della donna indemoniata* con il *Miracolo del giovane resuscitato*, realizzato per ultimo, non interrompe in alcun modo la leggibilità del ciclo, come si vedrà.

19 Oltre a lui lavorarono nella cappella i noti Tullio e Antonio Lombardo, Antonio Minello, Girolamo Campagna, Silvio Cosini, Tiziano Aspetti detto Minio e altri.

vale la pena soffermarsi sull'obiettivo ultimo del rifacimento, cioè un riammodernamento estetico e soprattutto figurativo del messaggio morale demandato al complesso. Figurazioni interne alla cappella e complementari al ciclo dei nove rilievi già elencati sono: i busti degli evangelisti nei pennacchi degli archi della facciata, i dodici profeti nei pennacchi degli archi interni, due scenette con il *Sacrificio di Caino* e il *Sacrificio di Abele* nell'intradosso della finestra, il *Noè ubriaco* ripetuto nei pilastri Est e Ovest della facciata e un inaspettato *Muzio Scevola mette la mano nel fuoco* collocato alla fine del percorso all'interno della cappella, sulla base del pilastro.

Nell'analisi di questo intricato *display* credo necessario rivedere la proposta di Sarah Blake McHam la quale, nonostante l'impareggiabile qualità del lavoro d'indagine documentaria della cappella, completa in tutti i suoi aspetti, liquida la questione con una lettura iconologica legata alla garanzia, sostanziata dalle figurazioni, del potere taumaturgico delle reliquie²⁰. Ancor di più stranisce se si considera che l'ipotesi non giustifica, anzi ignora del tutto, le raffigurazioni "minori" con gli episodi di Caino e Abele, o Scevola, che la stessa studiosa annovera come parte della decorazione «emblematica e decorativo-simbolica»²¹. Sarebbe stato assai più logico, infatti, se l'intero ciclo fosse stato pensato con l'unico obiettivo di dimostrare l'efficacia del culto delle reliquie, inserire episodi, presenti copiosamente già nelle prime agiografie di sant'Antonio, legati alla guarigione dei pellegrini avvenuta per contatto con l'Arca del santo²². Appare analogamente immotivata, quindi, la scelta di non rappresentare neppure una volta episodi di guarigione dovuti alle reliquie, come la tunica del santo, anche questi già testimoniati nelle prime agiografie. È piuttosto da tenere presente che la selezione dei rilievi rappresentati non tiene conto né del precedente ciclo d'affreschi, né delle scene realizzate da Donatello nell'altare della basilica, né, ancora, di un ordine narrativo contenuto nelle agiografie, rimanendo piuttosto fedele ad un programma didascalico pensato *in nuce* dai *massari*. Da ricordare anche che il percorso all'interno della cappella è quasi sempre prestabilito, a differenza di quanto affermato dalla stessa studiosa²³.

20 «Through the relics, which continued to effect miracles, St. Anthony's power lived. Thus the chapel is decorated exclusively with miracles to reassure pilgrims of the efficacy of prayers to the saint and the pilgrimage itself. For the same reason, it was unnecessary to depict the dead saint in scenes of his posthumous miracles. The omission provokes the worshiper's realization that these miracles and countless others were – and will be – performed by the relics encased in the base of the chapel altar, and that the pilgrim can touch their container and invoke Anthony's aid». Così in McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 64.

21 «The architectural ornament in the chapel can be divided into three types: narrative, emblematic, and decorative-symbolic», cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 65.

22 Si potrebbero fare numerosi esempi: «Una certa Alessia, da cinque anni cieca di entrambi gli occhi, non riuscendo a vedere la luce, venuta all'arca di sant'Antonio, tosto recuperò la vista» (Vp 33,8), oppure «Un bambino chiamato Zono languiva per febbri quartane e soffriva angosciosamente per una specie di gotta. Fu portato alla tomba del santissimo padre Antonio; posto sopra l'arca, vi rimase breve tempo e ne discese liberato sia dalla gotta che dalle febbri» (Vp 38,4), ecc.

23 «As far as I know, there is no counterpart to the controlled viewing of the chapel's decoration in any other Italian mural cycle in a single chapel, simply because no other requires that the spectator proceed along a certain path», così in McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 98. Vale piuttosto

Personalmente, credo che la soluzione possa emergere solo dopo un gioco di rimpallo tra dato figurativo e testo scritto che si proverà più avanti.

Nell'arco di tempo intercorso tra la morte di sant'Antonio e il riallestimento della cappella a lui dedicata si raccolgono anni di miracoli postumi legati alla devozione delle reliquie che consolidano la basilica patavina come una delle mete di pellegrinaggio più ambite. Straordinariamente le testimonianze del fervore devozionale sono così repentine da aver spronato a canonizzare Antonio in tempi record²⁴. Su forte richiesta del popolo, papa Gregorio IX affidò l'esame dei miracoli al vescovo di Padova e ai priori di San Benedetto. Nonostante le iniziali riluttanze ad attuare la canonizzazione in tali condizioni, volenti o nolenti, il 30 maggio 1232 (a meno di un anno dalla morte) si svolse la cerimonia a Spoleto, seguita il 13 giugno dai chiassosi festeggiamenti patavini in occasione del primo anniversario dal trapasso. Da quel momento in avanti, legioni di pellegrini intrapresero il viaggio verso la città; qui la memoria del santo rimaneva vivida, ogni tanto rinfrescata da nuove agiografie come quella 1435 scritta da Sicco Polentone, di cui una copia donata alla basilica del Santo fu messa a disposizione dei fedeli nella sagrestia, legata ad una catena per pervenirne il furto. In quest'ultima biografia si inclusero anche alcuni miracoli più recenti legati alle reliquie, verificatisi fino al 1434²⁵.

Sempre dando fede alle fonti scritte, a un'interrogazione più attenta, vengono a galla indizi di valore non trascurabile. Nella *Vita prima*, un passo dedicato ai miracoli taumaturgici scatenati dalle reliquie annuncia che «in una parola, ai fedeli sono concessi tutti i benefici desiderati: uomini e donne, venuti da diverse parti del mondo, ottengono l'effetto salutare da loro domandato» (Vp 25,4). Queste che paiono concessioni gratuite sono, al contrario, normate da un vincolo la cui conoscenza mi sembra imprescindibile per una corretta analisi iconologica della cappella:

come massima generale la citazione qui riportata da Mary Carruthers: «Onians continues, "Every step taken in a Christian church, every passage in liturgy, potentially involved psychological transformations and the dramatic realization of some bold metaphor such as rebirth or salvation". But more is at work than simple heuristic, the mapping of a prescribed route for the faithful always to follow». Così in Carruthers, *The Craft of Thought*, cit. (vedi nota 6), p. 262. Per un altro esempio specifico di cappella-reliquiario in cui è previsto un premeditato percorso ascetico per il fedele rimando a A.M. Monaco, *La 'Gerusalemme celeste' di Otranto. Il mito degli Ottocento Martiri nelle sue riconfigurazioni memoriali*, con introduzione di C.D. Fonseca e prefazioni di M. Rossi e R. Poso, Martina Franca 2004.

24 Già l'entrata della salma nella città, la quale per volontà unanime creava un nesso di identità con il santo trascurando deliberatamente le sue origini portoghesi, fu accompagnata da un corteo intento nella recitazione di inni e odi. Gli esempi di miracoli cominciano a fiorire subitamente già in questa occasione: «Non appena infatti un malato riusciva a toccare l'arca, subito deposto, gioiva di sentirsi libero da ogni malattia» (Vp 25,2). Tanta era la calca che i meno fortunati poterono comunque giovarne fermandosi nella piazza antistante: «Ivi gli occhi dei ciechi si aprirono; ivi si schiusero le orecchie dei sordi; ivi lo zoppo saltò come un cervo; ivi la lingua dei muti, snodatasi, proclamò rapida e chiara le glorie di Dio» (Vp 25,4).

25 È suggestiva l'idea proposta dalla McHam secondo la quale oltre a un motivo devozionale è possibile che la biografia sia stata redatta in un momento di debolezza politica per la città, come tentativo di affermare la propria identità mediante la figura del santo (dal 1405 Padova era ormai in mano ai veneziani).

E tutti quelli che venendo in pellegrinaggio potevano vedere con lo sguardo, senz'ombra di dubbio, e toccar con mano le meraviglie che accadono per mezzo del beato Antonio, erano presi dalla speranza di ottenere la grazia desiderata, e confessavano i loro peccati ai frati, che appena bastavano a così folto numero. Coloro però che, venuti in cerca di salvezza, nascondevano, secondo quello che sta scritto, le loro colpe nel segreto, non riuscivano ad avanzare sulle vie della guarigione; ma se, fatta la confessione, per loro fortuna avessero abbandonato la malvagità, subito, alla vista di tutti, ottenevano la grazia. (Vp 26,21-22)

Limpidamente si dichiara che la guarigione concessa dalle reliquie è prerogativa unicamente dell'uomo pentito. Tanto è vero che di seguito si ricalca come i frati «appena bastavano a così folto numero». Le aspirazioni del clero locale a imporre lo statuto patavino al pari di una “novella Gerusalemme”²⁶ – anche attraverso la morfologia della basilica, noto esempio di topomimesi – sfociarono nel consolidamento di una delle più ferventi mete di pellegrinaggio votate alla confessione dei peccati. Possiamo immaginare, con un discreto ritorno in termini devozionali, economici, e di affermazione politica della città e dell'Ordine. Che la confessione rappresenti la *conditio sine qua non* per giovare delle cure del santo è ulteriormente ribadito in altri brani riportati nelle vite, perfino con le reliquie da contatto:

Un giorno due frati, passando nei pressi della dimora in cui giaceva, si recarono a visitarlo. Dopo che ebbero cercato di consolarlo con lunghi discorsi ed egli *si sentì tratto a penitenza*, uno dei frati tirò fuori un pezzetto di mantello che il beato Antonio soleva usare, e lo pose sull'infermo per ottenergli la guarigione (corsivo nostro; Vp 38,2).

Il martellante riferimento alla necessità della penitenza è costante in quasi la totalità della casistica presa in esame. L'unica eccezione possibile per l'ottenimento della guarigione senza prima intercedere nella confessione è l'offerta di un *ex voto* per il quale, tuttavia, l'emendazione dell'anima è richiesta a priori, tanto da spingere un giovane indegno a mandare la madre in sua vece²⁷.

Nell'idea, partorita nel corso delle letture, che questo *leitmotiv* potesse in qualche modo far risuonare la silente selezione delle scene previste nel rifacimento rinascimentale del ciclo, a discapito di una più banale riproposizione agiografica, ci si è occupati dello studio dei singoli episodi. Se le vite del santo fungono da utile supporto nel trarre la morale incastonata nei rilievi, il viaggio nella cappella-reliquiario va affrontato

26 «Dio edificando una nuova Gerusalemme, vi è simboleggiata una riunione del popolo di Dio disperso» (Vp 26,1).

27 «Stimandosi a ragione indegno di pietà, pregava la madre affinché nella sua fede, facesse un voto al santo di Dio, in modo che il figlio potesse ottenere misericordia. Fatto il voto, il dolore cessò all'istante» (Vp 44,2-3). È opportuno ricordare che spesso l'*ex voto* prevedeva comunque un pellegrinaggio verso la cappella per recare in dono un modello in cera.

necessariamente con anche i *Sermoni* antoniani alla mano²⁸. Già il primo sermone domenicale, quello della domenica di Settuagesima, principia con la predica sulla *Formazione del cuore del peccatore* in cui Antonio spiega che «Anche il cuore del peccatore dev'essere formato tra le due tavole dei due Testamenti [...]. Così pure è portato alla giusta dimensione: la dimensione della carità, che dilata il cuore angusto del peccatore». Allo stesso modo il pellegrino giunto nella cappella si troverà immerso tra le tavole dei due testamenti. Il Nuovo, rappresentato dai quattro busti di evangelisti nella facciata, il Vecchio, reificato in quelli dei profeti ordinati lungo le arcate interne della cappella. Immedesimandosi in un ipotetico visitatore, entrando si troverà sulla sinistra il rilievo con la *Vestizione di sant'Antonio* che rievoca il passaggio dall'ordine degli agostiniani a quello dei francescani. Questa è l'unica rappresentazione nel ciclo legata ad un evento della vita del santo in cui non si racconti un miracolo. La funzione di una tale immagine è certamente celebrativa per l'Ordine ma anche foriera di un messaggio allegorico; a maggior ragione se ci si sofferma sulla figura del santo nudo e in ginocchio²⁹, perché «Quando nella confessione ci mettiamo a nudo, noi ci proteggiamo»³⁰. Subito dopo questa scena, nella cappella è presente una finestra e nell'intradosso dell'arco che la contiene sono scolpiti il *Sacrificio di Caino* e il *Sacrificio di Abele*. Non è immediato riuscire a decifrare il significato di queste due narrazioni all'interno del ciclo. Secondo la McHam – che nella sua proposta ignora il supporto di una fonte scritta di matrice antoniana – la loro presenza si giustifica nel rimando al sacrificio eucaristico³¹, quindi propone di tradurli in un paradigma tipologico che prescinde dal contesto e dal ciclo dei nove rilievi. Piuttosto, continuando a sfogliare i *Sermoni*, si trova nuovamente il soggetto riproposto in una chiarezza che impedisce malintesi iconologici:

“Gesù vide due barche ormeggiate alla riva del lago”. Considera che queste due barche raffigurano Gerusalemme e Babilonia, il Paradiso e l'Egitto, *Abele e Caino*, Giacobbe ed Esaù, in una parola *la schiera dei veri penitenti e la massa vergognosa dei mondani*. Tutti gli uomini infatti appartengono all'uno o all'altro di questi due gruppi (corsivo nostro)³².

Il binomio antitetico penitenti-mondani guadagna pure valore se si considera che i due sacrifici, di Caino e di Abele, sono nella cappella rappresentati uno dirimpetto all'altro,

28 L'intero testo è strutturato su una petulante predica mirata alla confessione del lettore.

29 «Il diavolo ha paura dell'uomo nudo, cioè del povero di Cristo, spoglio delle cose temporali», cfr. *Sermoni*, Litanie (III,7).

30 *Sermoni*, Domenica VII dopo Pentecoste (II,9).

31 «As in the case of Noah scenes, they may be intended to suggest that the power of Anthony extends from the Christian into the non-Christian world. The sacrifices of Cain and his brother Abel are drawn from the Old Testament, while the story of Mucius Scaevola derives from Roman history [...]. In Christian typology the offering of Abel become a symbol of eucharistic sacrifice», cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 69.

32 *Sermoni*, Domenica V dopo Pentecoste (I,6).

in opposizione, nell'intradosso dell'arco³³. Ciò dimostra che le decorazioni narrative di più piccolo formato, precedentemente elencate, partecipano in egual modo al messaggio morale demandato alla serie di rilievi maggiori della cappella e non si possono considerare separatamente. Su questa scia si ritiene invece corretta l'interpretazione già proposta per i due pannelli del *Noè ubriaco*: «the most important reason for including them in the chapel was to remind the viewer that God forgave Noah's continuing sinfulness even after singling out his family and him for salvation»³⁴. Quindi un messaggio salvifico per il peccatore. Continuando l'immaginario viaggio del pellegrino, ci si imbatte nel *Miracolo del marito geloso*, raccontato nella biografia di Sico Polentone³⁵, in cui il marito macchiatosi di femminicidio, pentendosi, si reca da sant'Antonio pregandolo di rimediare al suo errore. Constatando il pentimento per il gesto efferato, Antonio si reca nel luogo del delitto e, pregando per la donna, la rianima. In sintesi, un episodio di perdono concesso al più barbaro dei gesti, solo in cambio della remissione dei peccati e di un sincero pentimento. L'obiettivo ultimo delle prediche del santo, la confessione, raggiungeva una moltitudine di fedeli contriti:

Riconduceva a pace fraterna i discordi; ridava libertà ai detenuti; faceva restituire ciò ch'era stato rapito con l'usura o con la violenza; si giunse a tanto che, ipotecate case e terreni, se ne poneva il prezzo ai piedi del santo, e su consiglio di lui quanto con le buone o con le cattive era stato tolto, veniva restituito ai derubati. Liberava le prostitute dal turpe mercato, e ladri famosi per misfatti tratteneva dal mettere le unghie su cose altrui. In tal modo, compiuti felicemente quaranta giorni, grazie al suo zelo ebbe raccolto una messe gradita al Signore. Non posso passar sotto silenzio come egli induceva a confessare i propri peccati, una moltitudine così grande di uomini e donne, da non essere bastanti a udirli né i frati, né altri sacerdoti, che in non piccola schiera lo accompagnavano. Alcuni penitenti dicevano di essere stati ammoniti da una visione divina e indirizzati ad Antonio, con l'ordine di obbedire al consiglio di lui. Altri poi, dopo la sua morte, confidandosi con i frati, affermavano che il beato Antonio era apparso loro mentre dormivano, e aveva indicato per nome i frati a cui li mandava (Vp 13,11-15).

Nel seguente *Miracolo del giovane resuscitato* – cronologicamente l'ultimo completato (1577) – il padre di Antonio è accusato ingiustamente di omicidio per il ritrovamento nel giardino della sua proprietà, a Lisbona, di un cadavere lì deposto dal vero assassino.

33 La collocazione acquisisce più significato se si considera l'antica usanza di opporre su due schieramenti cicli di *exempla* virtuosi e perniciosi. Uno dei casi più emblematici, per rimanere su Padova, è quello dei monocromi giotteschi nel registro più basso della cappella degli Scrovegni.

34 McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 69.

35 Con una differenza iconografica: l'assassinio narrato a mani nude è qui riproposto con un pugnale come arma del delitto. La modifica è dovuta probabilmente a una maggiore efficacia comunicativa ma soprattutto prendeva in prestito un'idea già usata in una precedente raffigurazione del brano, ad affresco, per mano di Tiziano (1511) nella vicina Scuola del Santo.

Per dimostrare l'innocenza del padre, il santo resuscitò il morto al quale fece indicare il reale omicida, rappresentato in procinto di darsi alla fuga. La lastra che racchiude questo episodio fa da angolo con il precedente *Miracolo del marito geloso*, rispettando un ordine, come anzidetto, mai casuale. Nello stesso modo in cui le scene di Caino e Abele contrapposte riassumono atteggiamenti umani antitetici, nei due rilievi all'angolo gli esempi proposti sono in conflitto tra loro: il perdono di un omicidio compiuto da un pentito nel caso del marito (*la schiera dei veri penitenti*) e lo svelamento di un omicidio nascosto nel giovane resuscitato (*la massa vergognosa dei mondani*), replicando l'accoppiata penitenti-mondani già espressa³⁶.

Continuando il viaggio ci si imbatte nel *Miracolo di una giovane annegata*³⁷, quindi nella triste vicenda di una madre che ritrova sua figlia «galleggiante supina nell'acqua fangosa» (Vp 39,1). Dopo averla tolta dall'acqua, grazie all'aiuto di un uomo lì presente, i due tentarono infruttuosamente di rianimarla. La descrizione dei fatti continua con la promessa della madre di recare alla tomba del Santo un'immagine di cera in cambio di un miracolo, «Appena emesso il voto, subito, alla vista di tutti, la bimba mosse le labbra [...], così, per i meriti del santo padre, ripreso il calore vitale, tornò viva» (Vp 29,5). Continuando senza apparenti difficoltà con l'uso di accoppiare semanticamente gli episodi in sequenza, è possibile analizzare in un solo colpo anche il rilievo successivo con il *Miracolo della resurrezione di un bambino annegato*. In questo caso, «Dal tramonto fino alla mezzanotte il piccolo giacque morto, la madre continuando senza sosta ad invocare il soccorso del beato Antonio e replicando assiduamente il voto, allorché, – cosa mirabile a dirsi! – il bimbo morto riebbe vita e piena salute» (Rig 11,79). Se artisticamente questo rilievo segna una svolta nella cappella grazie al magistero del Sansovino, per quanto concerne il contenuto non aggiunge nulla di nuovo al precedente³⁸. Entrambi palesano l'efficacia del fare un voto al santo, appunto incentivando il viaggio del pellegrino verso la cappella³⁹. Nuovamente si appropinquano le ultime due

36 Si sottolinea in questo modo l'inutilità dell'occultamento, in favore della remissione. «Dice infatti Agostino: "se tu discopri, Dio copre; ma se tu copri, Dio discopre"». Il passo è contenuto nel sermone *I cinque pani e i due pesci* della domenica IV di Quaresima proprio in occasione – è importante evidenziarlo – di una metafora che accosta i peccati a un cadavere nascosto.

37 Nel volume della McHam questo è chiamato *Miracle of the Maiden Carilla*. In realtà la ragazza è già evocata nella *Vita prima* come «Eurilia» (Vp 39,1). Il nome usato dalla studiosa è invece presente nella versione del XV secolo della stessa agiografia, conservata a Padova (Biblioteca Antoniana, ms. 74). Cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), pp. 168-169 nota 49.

38 «Presumably the relief was given this important position because of its iconographical significance. [...] This category of miracle, the most awe-inspiring proof of a saint's power, made a direct analogy between Anthony and Christ», cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 52. Non si capisce in che modo questo episodio debba racchiudere un maggiore valore simbolico rispetto ai precedenti o ai successivi. Viceversa, sembrerebbe quello meno convincente se si pensa che solo in questo il voto della madre disperata ha fatto cilecca «dal tramonto fino alla mezzanotte», mentre già nel miracolo precedente il buon esito è garantito «appena emesso il voto».

39 «promettendo di portare alla sua tomba una immagine di cera, se si degnasse di ritornarle viva la figlia» (Vp 29,4).

scene collocate nella parete di fondo come un duetto: il *Miracolo del cuore dell'usuraio* e il *Miracolo del piede riattaccato*. Nel primo si racconta dei funerali di un uomo abbiente interrotti dal santo in persona perché lo riteneva indegno di una sepoltura in luogo sacro. Dopo varie discussioni, si decise di aprire la cassa toracica della salma appurando, secondo le parole di Antonio, l'assenza del cuore, subito ritrovato nella cassaforte del defunto insieme ai suoi averi⁴⁰. L'episodio ricalca il messaggio già dichiarato nel *Miracolo del giovane resuscitato*, cioè dell'inutilità di nascondere i peccati per «la massa vergognosa dei mondani». Il secondo miracolo, quello del piede riattaccato, parla di un ragazzo che mancando di rispetto alla madre, quindi infrangendo il quarto comandamento, sfuria tirandole un calcio; poi:

Preso dal rimorso nell'ascoltare un sermone di sant'Antonio, trafitto dalla spada della divina parola uscente dalla bocca del santo, gli palesò in confessione con amarezza di cuore e lacrime il suo misfatto. Vedendolo pentito, l'uomo di Dio, fra le altre raccomandazioni gli ordinò di chiedere umilmente perdono alla madre. [...] A tali parole il giovane, non poco sconvolto nello spirito, si ritirò avvilito nella sua camera e immediatamente con un colpo di scure si mozzò il piede con cui aveva colpito la madre. Il sangue prese a sgorgare copioso, mentre il giovane si contorceva dal dolore. [...] L'uomo di Dio si trovò a passare lì presso e, saputa la causa di quel pigio di gente agitata, ricordando che un tale s'era confessato di aver colpito la madre entrò in casa. Veduto e riconosciuto il giovane, si fece dare il piede mozzato. E tenendolo in mano, confidando nella potenza di Dio che *risana i contriti di cuore e benda le loro ferite* [corsivo loro], lo accostò alla gamba. Subito il piede vi si riattaccò, e il giovane fu liberato dal dolore e dalla mutilazione. Il miracolo mette in rilievo, nel giovane, il valore del pentimento e della confessione, e in Antonio il potere della preghiera (*Rig* 8,33-42)

Addirittura, è Giovanni Rigaldi stesso che con la frase in chiusura ci risparmia la fatica, ormai alleggerita dai precedenti tentativi, dell'identificazione del messaggio. Tanto che la chiosa del brano riportato dalla *Rigaldina* si potrebbe espandere, senza difficoltà alcuna, alla funzione dell'intero apparato decorativo, cioè mettere «in rilievo» – e per ironia della sorte lo si fa letteralmente – «il valore del pentimento e della confessione». Dopo l'esempio negativo dell'usuraio che vale da monito al pellegrino non ancora confessato, ormai in procinto di uscire dalla cappella, segue quello da emulare – si fa per dire – del giovane convinto al pentimento fino all'automutilazione dal gusto un po' *splatter*. Il confronto tra le due scene vale sul piano semantico quanto su quello figurativo dato che per entrambi i rilievi è adottato uno schema compositivo pressoché identico.

⁴⁰ L'avarizia, sempre rifuggita dall'ordine francescano, è probabilmente il peccato condannato con più vigore nei *Sermoni*.

Si terminerà il percorso con la visione delle ultime due lastre scolpite con il *Miracolo del bicchiere rimasto intatto* e con il *Miracolo del neonato*. Nel primo, un cavaliere scettico sui poteri miracolosi del santo concede di ricredersi solo nel caso in cui lanciando un bicchiere il vetro fosse rimasto intatto. Accettata la scommessa, dovette ricredersi: «alla vista del miracolo il cavaliere, pentitosi, si lanciò a raccogliere il bicchiere» e «fatta poi la confessione e accettata con devozione la penitenza impostagli per i peccati, aderì con fedeltà a Cristo» (Vp 3,4-5). Dopo essersi riconosciuto in errore il cavaliere procede con la confessione e, in quanto peccatore, riceve una penitenza da scontare. Interessante notare che questo nuovo elemento narrativo, posizionato sulla fine del percorso delineato, combacia con l'*opera di riparazione* antoniana, cioè l'ultima tappa necessaria per la remissione dei peccati⁴¹. Nel *Miracolo del neonato* si ripete, ancora una volta, il caso di un'innocenza non creduta ma svelata grazie all'intermediazione del santo. Più precisamente, un marito accusa la moglie di aver partorito un figlio da un rapporto adulterino ed è subito smentito dal figlio stesso che ha ricevuto precocemente il dono di parola per merito di sant'Antonio. Concludendo così il ciclo dei nove rilievi, ci si deve obbligatoriamente occupare della scenetta apparentemente più estranea di tutte. Tra il *Miracolo del bicchiere rimasto intatto* e il *Miracolo del neonato* si apre un passaggio che permette l'entrata diretta nell'attigua cappella della Madonna Mora. Nell'attraversarlo si nota un piccolo *Muzio Scevola che mette la mano nel fuoco*, che tenta quasi di creare simmetria con l'opposta parete dei sacrifici di Caino e Abele, generando un ulteriore dilemma da decodificare. La presenza di questo episodio di matrice romana, quindi pagana, può scatenare giustificate perplessità considerando la rarità d'uso in contesti cristiani⁴². Tuttavia, interrogando con la lente alla mano un lungo e minuto ricamo letterario che da sant'Agostino porta a Giovan Battista Marino, passando per

41 «tratteremo della penitenza, che consiste in tre atti: la contrizione del cuore, la confessione della bocca e l'opera di soddisfazione (riparazione)», così nell'esordio del sermone di Domenica I di Quaresima (2), *La Penitenza*. Per una migliore riuscita del tentativo di analisi iconologica della cappella si consiglia la lettura dell'intero sermone. Non è impossibile che la scelta di sostituire il *Miracolo della mula* con quello del bicchiere rimasto intatto, tematicamente sovrapponibili (vedi nota 19), non sia dettato dalla volontà di far emergere il nuovo elemento della pena da scontare.

42 Allo stato attuale delle conoscenze di chi scrive esistono solo due altri casi simili su suolo italiano. Uno nella decorazione scultorea del duomo di Como, il quale, purtroppo, non fa testo se si considera che l'intero apparato decorativo usa in modo sfrenato un repertorio iconografico ripescato dalle più disparate fonti eterodosse (per esempio statue di Plinio, Giordano Bruno, Ercole, Perseo, ecc.). Il secondo, altrettanto ermetico e generatore di controversie critiche, per una tela di Luigi Miradori detto il Genovesino pensata per la basilica di San Lorenzo a Cremona per cui la secolare problematica intorno all'iconografia era più recentemente compendiata da Marco Tanzi in occasione dello scioglimento di altri nodi sul pittore (cfr. M. Tanzi, *Genovesino à Paris*, Milano 2019, pp. 12-16). Per lo studio dello Scevola cremonese, chi scrive si è già occupato del processo di cristianizzazione letteraria del soggetto in un articolo in corso di pubblicazione dal titolo *Genovesino e l'enigma del Muzio Scevola*. Devo invece a un suggerimento di Angelo Maria Monaco, che ringrazio, il rimando alle assonanze tipologiche nel saggio di Aby Warburg sullo "stato oscillante" della decorazione pittorica nella cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze, sapientemente montata su un «equilibrio nuovo fra energie diverse [...] fra il culto di memorie cristiano-ascetiche e memorie anticheggianti-e-roiche», cfr. A. Warburg, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in *La rinascita del Paganesimo antico*. Aby Warburg. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing, Firenze 1966, pp. 211-246.

Dante, Petrarca e Boccaccio, si segue con discreta facilità quel *fil rouge* che conduce alla legittimazione teologica del fatto di storia romana⁴³. Con altrettanta agilità si risolve lo scioglimento della questione conoscendo – anche solo in epidermide – gli avvenimenti narrati. Attenendosi alla versione egemone tramandata da Tito Livio⁴⁴, Muzio Scevola (nato Gaio Muzio Cordo) è un giovane romano che nel 508 a.C. si prefigge l'obiettivo di uccidere Lars Porsenna, lucumone etrusco che ha assediato l'Urbe. Infiltratosi nell'accampamento dei nemici pugnala a morte il bersaglio che poi scopre essere quello sbagliato: lo scribe al posto di Porsenna. Colto in flagrante è portato al cospetto dell'autorità dove, con stupore di tutti, ammette le sue colpe e, riconoscendole, si autoinfligge la punizione della mano destra nel fuoco (da qui *Scaevola*, cioè mancino). In virtù del coraggio riconosciuto al giovane, ma anche per paura di successivi tentativi, Lars Porsenna lo dichiara libero e rinuncia all'assedio di Roma. La storia si propone come esempio per il pellegrino uscente dalla cappella: un uomo commette un errore (un peccato), ammette tutte le sue colpe di fronte ad un'autorità (confessione), punisce sul fuoco la mano peccatrice (penitenza); assodata la determinazione dei pentimenti, il peccatore è proclamato libero per clemenza dell'autorità (il perdono divino riservato alla «schiera dei veri penitenti»)⁴⁵.

Per chi volesse soffermarsi ulteriormente nella contemplazione dell'ambiente, anche a viaggio concluso, la volta e alcuni elementi della cappella sono tempestati da soggetti decorativi di moda nel Cinquecento italiano, cioè *bucrania*, scene sacrificali, creature mostruose nate da ibridi inopportuni. Quando elementi di tradizione pagana come questi elencati si innestano in un contesto cristiano necessitano di un preventivo esorcismo semantico, come dimostrato dagli acuti studi della compianta Adalgisa Lugli⁴⁶. Non è impossibile, ma rimane appunto una possibilità, che questo repertorio iconografico, sicuramente rievocato per quel gusto dell'antico diffusissimo nel Rinascimento italiano, sfrutti i passi degli scritti antoniani non tanto per veicolare messaggi⁴⁷, quanto piuttosto per legittimare la presenza di simboli estranei in un

43 Non è il caso di riproporre in questa sede un'antologia, per quanto parziale, dei brani riesumati, vedi nota 42.

44 *Ab Urbe Condita*, II,12.

45 Sara Blake McHam preferiva mettere in luce, più che i fatti *clou* della trama, delle associazioni simboliche più nascoste: «allude to several Franciscan associations. One of St. Anthony's attributes was the flame, a symbol of his ardent faith. Although he usually held this symbol, he was occasionally represented standing in fire. There is also a direct parallel between Scaevola and St. Francis». Così in McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 70.

46 Cfr. A. Lugli, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1990.

47 Secondo Sarah Blake McHam è possibile che il testo di riferimento per questo repertorio di immagini sia l'*Hypnerotomachia Poliphili*, arrivando a supporre che «the bucranium may have a secondary local association. The University of Padua is still called the 'Bo'». Pensa inoltre che le figure di ibridi e draghi svolgano una più generale funzione apotropaica. Cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 74.

contesto cristiano⁴⁸. Magari sottacendo un riferimento ai copiosi passaggi dei *Sermoni* dedicati al peccato in forma bestiale⁴⁹.

Alla luce di tutte le considerazioni esposte, è possibile formalizzare una proposta di lettura iconologica secondo cui la cappella assolve al compito di fornire al pellegrino una prova plastica dei vantaggi della confessione, a persuaderlo ad essa, ad emendarlo. Il percorso all'interno della struttura lo galvanizza e sopperisce alla mancanza del santo nell'esortazione alla remissione dei peccati; mobilita e mantiene vivo l'organismo della basilica sotto i profili dell'immagine e del ritorno economico. La scelta di aprire le danze con Caino e Abele e interpretarli attraverso i passi antoniani permette di dare ritmo armonico alla lettura dell'intera cappella, come una ballata a coppie oppositive dei rilievi che innesca un vero e proprio rituale⁵⁰. Questo movimento permette il perfetto funzionamento dell'ambiente come macchina teologica, mirata alla confessione del pellegrino, alimentata da un continuo rimando sinergico tra testo e immagine, tra scultura e scrittura. Questo gioco di rimpallo, come inizialmente si diceva, dimostra nello studio di così specifici e organizzati ambienti artistici l'instabilità di un approccio

48 Tra questi, nella volta stuccata su sorveglianza di Giovanni Maria Falconetto – succeduto nell'incarico di proto al Minello – dai suoi due figli con Tiziano Minio, Silvio Cosini e, per una breve parentesi, Danese Cattaneo (1533-1534), sono di ottima qualità sia le scene figurate sia i motivi a grottesca. I soggetti abbozzati nei tre scomparti sono di difficile interpretazione: una scena di sacrificio, un funerale (?) con personaggi incappucciati intorno a un obelisco, e quella centrale con una figura femminile alata (personificazione dell'anima) in atto di ascendere. Quest'ultima è accompagnata dalla frase *Gaude Felix Padua Quae Thesaur Posides* chiaramente riferita alla salma di sant'Antonio, di sovente richiamata come il tesoro della città nelle agiografie. L'anima in forma di donna alata è avallata dalle descrizioni dei *Sermoni* che a loro volta ricalcano un passo dell'*Apocalisse*: «“furono date alla donna due ali di aquila, perché volasse nel deserto”. Questa donna raffigura l'anima penitente» e, più avanti, «la donna, cioè l'anima». Si veda il sermone sull'*Anima penitente*. Analogamente Michele Asolati ha già individuato nei medaglioni all'antica incastonati nella volta con profili imperiali di ispirazione monetaria «significati ben più complessi», cioè allegorie figurate delle virtù antoniane che secondo «un disegno lucidamente tracciato [...] sembrerebbero dunque veicolare un messaggio cristiano, avvalendosi di un linguaggio simbolico» (cfr. M. Asolati, *I medaglioni all'antica nella decorazione del soffitto della Cappella dell'Arca del Santo*, in *La Pontificia Basilica*, cit. [vedi nota 14], pp. 1171-1172), intuizione che ci permette di tornare sulla efficace categoria creata dalla McHam di un livello di decorazione «emblematica e decorativo-simbolica» (vedi nota 21). Da non trascurare sul piano dello stile il ruolo di Silvio Cosini per queste rappresentazioni, riconosciuto e poi confermato di recente da Luca Siracusano («*Cose tutte piene d'invenzioni, capricci e varietà*». *Proposte per Tiziano Minio a Padova e altrove*, “Nuovi studi”, XVI, 17, 2011 [2012], p. 82; *La Cappella del Santo*, cit. [vedi nota 14]). Per la rilevanza tecnica dell'uso dello stucco in Veneto cui fa da apripista proprio la volta della cappella dell'Arca si rimanda a Siracusano, *La Cappella del Santo*, cit. (vedi nota 14), p. 1035 e ss.

49 «Il penitente è condotto nel deserto della confessione [...] una terra piena di bestie»; «La confessione è detta anche deserto perché è piena di bestie [...]. Le bestie sono i peccati mortali». Poco più avanti con un esplicito richiamo ai draghi: «dell'anima peccatrice [Isaia] dice: “Sarà un covo di dragoni e pascolo di struzzi. Vi si incontreranno demoni con onocentauri, e i satiri grideranno uno all'altro; lì si accovacciò lo sciacallo e vi trovò riposo [...]”. In queste sette bestie ravvisiamo sette specie di peccati, tutti da rilevare con esattezza nella confessione». Tutte le citazioni sono estratte dal sermone della domenica I di Quaresima (2), *La penitenza*, II, *La confessione della bocca (l'accusa)*.

50 La confessione prevedeva per sant'Antonio un iter scandito da regole scritte: «Osserva che come nella cetra si tendono le corde, così nella confessione si devono spiegare le circostanze dei peccati, che rispondono alle domande seguenti: Chi, che cosa, dove, per mezzo di chi, quante volte, perché, in che modo, quando». Così ancora nella domenica I di Quaresima (2), *La Penitenza*, II, 15.

interpretativo basato su paradigmi precostituiti – *prêt-à-manger* – e la continua necessità di affrontarli in obbligata sincronia con il testo scritto, opportunamente verificato. A tal proposito si è preferito lasciare come chiudi-fila un ulteriore indizio che può valere da controprova per pensare ai *Sermoni* come testo fondamentale per l'intero progetto di ristrutturazione della cappella dell'Arca. Vale quindi la pena ragionare in ultima istanza sull'iscrizione in latino che segue il profilo delle pareti all'interno della cappella: «PETITE ET ACCIPIETIS / VENITE AD ME OMNES, QUI LABORATIS ET / ONERATI ESTIS, ET EGO REFICIAM VOS»⁵¹. Il confronto necessario è nel vangelo di Matteo: «venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos», richiamato tale e quale nella versione latina dei *Sermoni*⁵². Come già notato, ma facendo riferimento solo alla Vulgata, «They follow standard translations, except that the word ACCIPIETIS [you shall receive] replaces the usual DABITUR [it will be given]». Si apre allora un dilemma, solo apparente, sulla fonte della prima parte del motto, «PETITE ET ACCIPIETIS»⁵³, che evidentemente metteva in difficoltà Sara Blake McHam per un'anomalia dalla studiosa mai riscontrata altrove, tanto da risultare inutile il «check of nine of the Vulgate printed between 1474 and 1530»⁵⁴. Come ormai prevedibile, non stupirà scoprire che bastava interpellare nuovamente i *Sermoni* antoniani in cui appare più volte la formula utilizzata nella cappella. Grazie a queste riprese è assai facile rintracciare la corretta fonte evangelica, tuttavia richiamata da un'edizione della Vulgata non specificata: «petite et accipietis, ut gaudium vestrum sit plenum»⁵⁵. L'intera iscrizione è un invito esplicito ai pellegrini «affaticati e oppressi» a confessare i propri peccati. Forse, dopo tutto, bastava soffermarsi un po' di più sull'epigrafe in facciata alla cappella: «DIVO ANTONIO CONFESSORI SACRUM RP PA PO»⁵⁶, per comprendere senza troppe fatiche il ruolo ultimo affidato alla salma del santo, così come in vita⁵⁷.

51 Il segno «/» è qui utilizzato per indicare non il passaggio al capoverso ma quello alla parete attigua della cappella in cui la scritta continua.

52 Matteo 11:28; *Sermones, In festo purificationis beatae Mariae Virginis*, II e III,7, ma con alcune varianti anche in altri passaggi. Tradotto: «Venite a me, voi tutti, che siete affaticati e oppressi, e io vi ristorerò» (C.E.I.).

53 Nella forma «PETITE ET DABITUR» è l'*incipit* delle parole di Cristo nel vangelo di Luca (11:9: «et ego vobis dico petite et dabitur vobis quærите et invenietis pulsate et aperietur vobis», tradotto: «Chiedete e vi sarà dato, cercate e troverete, bussate e vi sarà aperto» [C.E.I.]) identiche anche in Matteo 7:7.

54 Continua: «revealed none that substituted ACCIPIETIS». Cfr. McHam, *The Chapel of St. Anthony*, cit. (vedi nota 14), p. 175 nota 50.

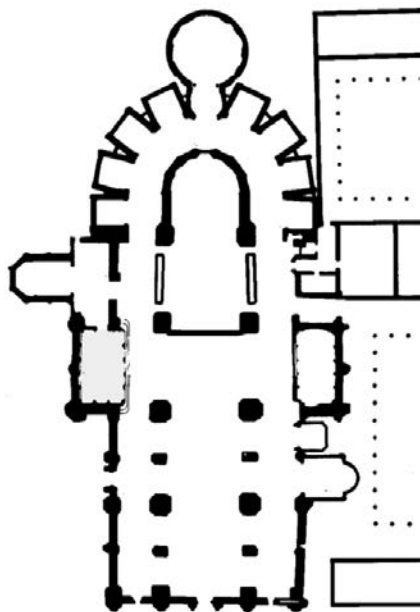
55 *Sermones, dominica V post Pasha, De pleni Gaudii petitione* (I,3; I,5; I,7). Sempre qui si danno le coordinate del corretto passo evangelico: Giovanni 16:24.

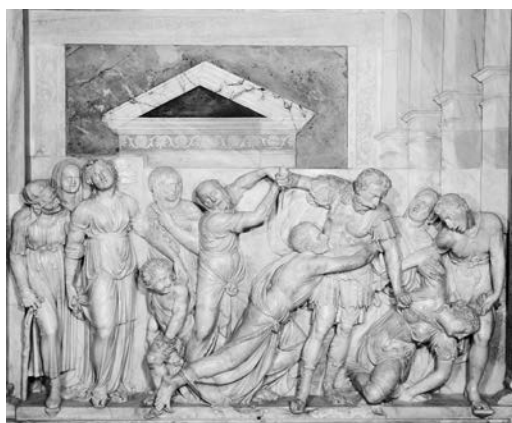
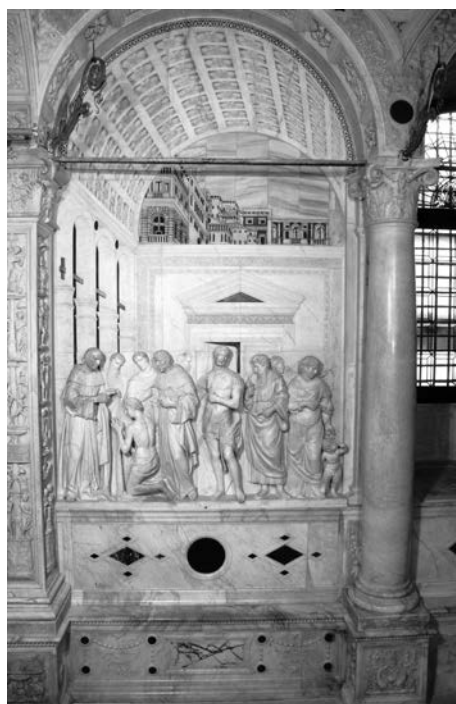
56 Le abbreviazioni «RP PA PO» stanno probabilmente per *RESPUBLICA PATAVINA POSUIT*.

57 «Non posso passar sotto silenzio come egli induceva a confessare i propri peccati, una moltitudine così grande di uomini e donne, da non essere bastanti a udirli né i frati, né altri sacerdoti, che in non piccola schiera lo accompagnavano» (*Vp* 13,13).

1. Pianta della basilica di Sant'Antonio a Padova

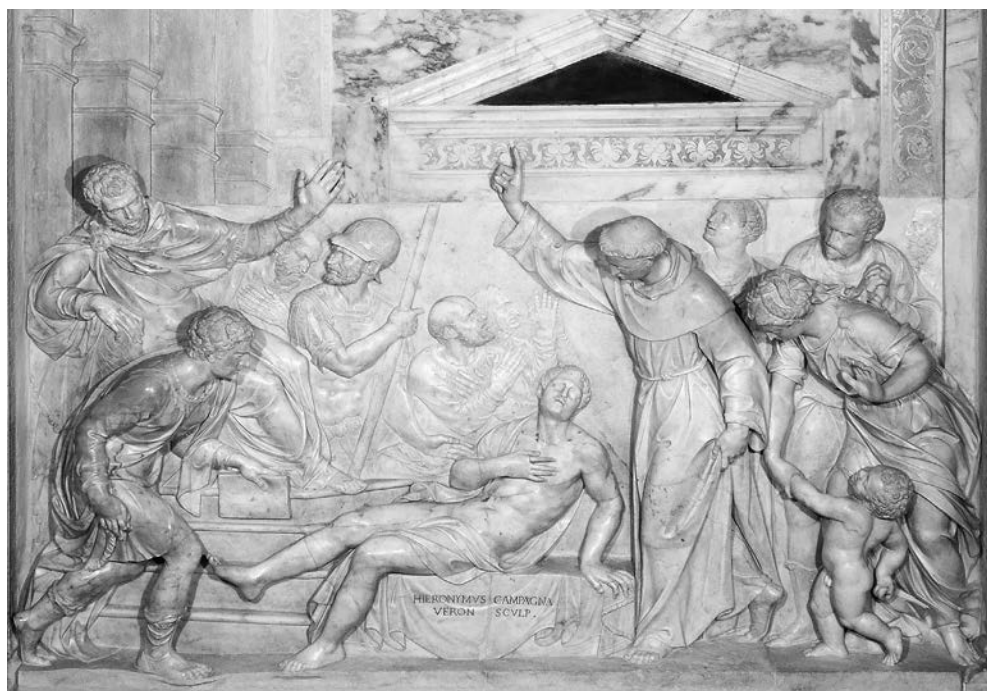
2. Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio
(o dell'Arca), dettaglio della facciata





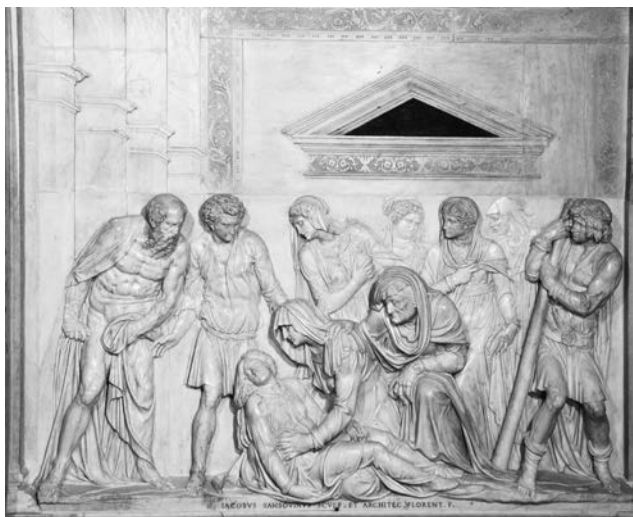
4. Giovanni Rubino e Silvio Cosini, *Miracolo del marito geloso*, 1524-1525 e 1534-1537, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio

3. Antonio Minello, *Vestizione di sant'Antonio*, 1512, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio



5. Girolamo Campagna, *Miracolo del giovane resuscitato*, 1577, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio

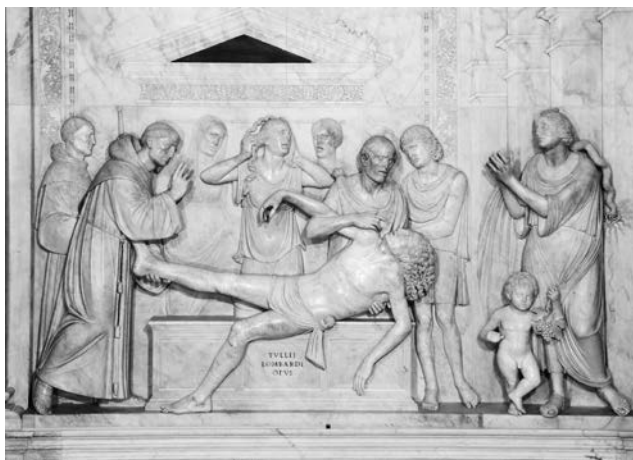
6. Jacopo Sansovino, *Miracolo della risurrezione di una giovane annegata*, 1536-1563, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio



7. Tullio Lombardo, *Miracolo del cuore dell'usuraio*, 1525, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio



8. Tullio Lombardo, *Miracolo del piede riattaccato*, 1525, Padova, basilica del Santo, cappella di Sant'Antonio



ATTORNO AL DISCORSO DI BARTOLOMEO MARANTA IN DIFESA DI TIZIANO. IL CONTESTO, L'OPERA E I PRECEDENTI

Mauro Stano

Di Bartolomeo Maranta¹ critico d'arte si iniziò a parlare solo all'inizio del Novecento,

1 Bartolomeo Maranta studiò medicina a Napoli e botanica a Pisa con Luca Ghini. Fu al servizio medico di Vespasiano Gonzaga e della corte spagnola, vivendo a Napoli diversi momenti della sua vita – tra gli anni Quaranta e l'estate del 1565. Se luogo e data di morte sono stati chiariti già da tempo (Molfetta, 24 marzo 1571), sulla nascita ancora non si hanno notizie certe. Alcuni studiosi, nel corso del primo Novecento, lo pensarono molfettano dato che la sua famiglia fu aggregata alla nobiltà di Molfetta almeno dal secondo decennio del Cinquecento. Ma, leggendo il *Discorso in difesa di Tiziano*, non abbiamo dubbi sulle sue origini venosine: lui stesso, nel trattato al Carafa, si definisce concittadino di Orazio. Resta però il problema della data di nascita; per questo elemento giocano slealmente diversi fattori: gli archivi diocesani di Venosa, dalle ricerche che ho condotto, non conservano i registri di quelle date (né di battesimo, né i registri delle anime); ho tentato di saperne di più dalla sua lapide funebre ma la Chiesa di San Bernardino a Molfetta – in cui Maranta fu sepolto – fu sottoposta a lavori di ristrutturazione importanti a partire dagli anni Settanta del Novecento e molte lapidi furono traslate altrove, altre addirittura divelte, tanto che dell'iscrizione sepolcrale del Maranta non vi è traccia. La storiografia finora ha licenziato l'anno di nascita di Bartolomeo Maranta al 1500, nato dal matrimonio tra il venosino Roberto Maranta e la concittadina Viva Cenna. In questo modo, il padre – nato nel 1476 – avrebbe avuto circa ventiquattro anni quando ebbe il suo primogenito, quindi supposizioni temporali plausibili. Aldilà di queste notizie riprese da più storici, Antonio Salvemini nella sua *Storia di Molfetta* (Napoli, 1878) dichiarò che Roberto avesse, invece, sposato la nobile molfettese Beatrice Monna nel 1513. In questo modo, diventa assai difficile accettare come plausibile il 1500 come anno di nascita del Nostro. Molto recentemente si è iniziato a proporre come data di nascita per Bartolomeo il 1514: questa ipotesi confermerebbe l'unione tra Roberto e Beatrice Monna, e quindi la nascita del loro primo figlio circa un anno dopo il matrimonio. Come anticipato, del sacello di Bartolomeo Maranta in San Bernardino a Molfetta non vi è più traccia, come non è rimasta traccia della originaria cappella di famiglia nella Cattedrale di Venosa: secondo le fonti, questa doveva essere originariamente addossata alla iconostasi in Sant'Andrea, rimossa alla fine del XVI secolo per adattarsi ai nuovi dettami conciliari come suggerito nelle *Instructiones* (1577) di Carlo Borromeo. Insomma, le fonti che ci avrebbero potuto aiutare a trovare delle informazioni sulla nascita del medico venosino sembrano ormai perdute. Sulle principali notizie biografiche, cfr. A. Borzelli, *Bartolommeo Maranta. Difensore del Tiziano*, Napoli 1902; G. Solimene, *Un umanista venosino (Bartolomeo Maranta) giudica. Tiziano*, Napoli 1952; T. Pedio, *Un umanista venosino (Bartolomeo Maranta) giudica Tiziano [di Giuseppe Solimene] / [recensione di] Tommaso Pedio*, "Archivio storico pugliese: organo della Società di Storia Patria per la Puglia", IX, 1-4, 1956, pp. 167-172; G. Cenna, *Cronaca venosina*, a cura di G. Pinto, Venosa 1982. In merito alla recente proposta sulla data di nascita al 1514 cfr. N. Miletti, ad vocem *Maranta, Roberto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIX, Roma 2007, nella versione online Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-maranta_%28Dizionario-Biografico%29/ consultata il 19 novembre 2023; cfr. anche A.L. Larotonda, *Riprendiamoci la storia. Dizionario dei lucani*, Milano 2012, ebook, posizione 10905. In merito alla cappella Maranta a Venosa, e alla sua demolizione, riporto alcuni passi della *Cronaca venosina* del Cenna, cit. (vedi *supra*), p. 176: «Di sotto al pulpito [della Cattedrale di Sant'Andrea a Venosa] a man sinistra vi era la cappella della nobile famiglia de i Maranta, eretta da Bartholomeo Maranta medico, sotto il titolo della natività di nostro Signore. Detta cappella era tutta di gesso bianchissimo, le colonne di essa, e tutto il Presepe dove nacque nostro Signore. Le sopradette due cappelle furono levata da Monsignor R.mo Marerio, a causa levò il choro che stava in mezzo di detta chiesa, appoggiato a dette cappelle, e lo portò dietro l'altare maggiore, dove hoggi di si vede per allargare detta chiesa, e redurla come l'altre al modello moderno». Una datazione più precisa di questi interventi possiamo riconoscerla analizzando l'elenco dei

quando Angelo Borzelli², nel 1902, riportò alla luce il *Discorso all'illustrissimo Sig. Ferrante Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura, nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosimo Pinelli, fatto per Tiziano, da alcune opposizioni fattegli da alcune persone*³, un manoscritto fino ad allora sconosciuto e conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, sotto la numerazione II.C.5, proveniente dalla Brancacciana. Borzelli, d'altro canto, pubblicò solo passi scelti dell'intero *Discorso* e cinquant'anni dopo fu Giuseppe Solimene a parafrasarne i contenuti, senza riportare il manoscritto del Maranta per intero, che fu invece trascritto quasi integralmente⁴ e dato alle stampe da Paola Barocchi, nel 1971, nei suoi *Scritti d'arte del Cinquecento*⁵. In ultimo, dal taglio monografico, si attestano gli studi condotti da Luba Freedman: la prima volta nel 1985 e, recentemente, nel 2016⁶. Ricordo, infine, l'importante intervento intrapreso da Marsel Grosso riguardo la fortuna di Tiziano nella cultura vicereale

vescovi nella cronotassi redatta dalla diocesi di Melfi (online qui: <https://www.diocesimelfi.it/wp-content/uploads/sites/2/2019/07/CRONOTASSI-DEI-VESCOVI.pdf>, consultata il 18 novembre 2023): Giovanni Geronimo Marerio fu vescovo tra il 1585 e il 1586, dunque la demolizione della cappella Maranta va circoscritta in quel biennio. Infine, desidero ringraziare Massimiliano Rossi e Daniela Caracciolo per la fiducia e il continuo sostegno. Ringrazio per il prezioso aiuto presso gli archivi venosini don Felice Dinardo e la dottoressa Angela Pennella. Per le ricerche a Molfetta, fondamentali sono stati gli aiuti di Marcello La Forgia (vicepresidente del Consiglio parrocchiale di San Bernardino), di monsignor professor Luigi De Palma (direttore dell'Archivio Diocesano), di don Michele Amorosini (direttore del Museo Diocesano di Molfetta), della dottoressa Lucia Basile (archivista della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio di Bari).

2 Borzelli, *Bartolommeo Maranta*, cit. (vedi nota 1).

3 Napoli, Biblioteca Nazionale (d'ora in poi BNN), ms. II.C.5, cc. 10, ff. 460r-469v secondo la numerazione in calce. Successivamente le carte interessate del codice sono state collazionate con numerazione ff. 535r-546v, a cui ci atteniamo nel presente elaborato. Di seguito verrà chiamato solo «Discorso» o «Discorso in materia di pittura». Le citazioni del *Discorso* presenti in questo saggio trascrivono fedelmente il contenuto del manoscritto, senza modernizzazioni. Tale regola vale per tutte le citazioni nel presente saggio. A tal proposito, Borzelli come i successivi studiosi, non ha trascritto fedelmente il titolo che, in realtà, è: «DISCORSO DI BARTOLOMEO MARANTA ALL'ILL^{mo} SIG. FERRANTE Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura. Nel quale si difende il quadro della cappella del sig. Cosmo Pinelli fatto per TITIANO, ~~cont~~da alcune opposizioni fattegli da alcune persone». Anche in questo caso, le lettere in apice, il maiuscolo e la correzione in barrato sono fedeli: «contro alcune opposizioni» diventa «da alcune opposizioni». Il «da» è del Maranta perché la calligrafia è la stessa rispetto ad altre stesse preposizioni riscontrate nel testo. Ricordo, inoltre, che l'unica indicazione sull'autore del manoscritto è proprio nel titolo, in quanto il venosino non si firma altrove nel trattato. Infine, desidero ringraziare Angela D'Argenzio della BNN per la digitalizzazione del manoscritto.

4 Come si vedrà a breve, Paola Barocchi omise la trascrizione dell'unica ma rilevante nota a margine – aggiunta dallo stesso autore – del *Discorso*.

5 P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli 1981.

6 In realtà, con il saggio del 2016 la studiosa ha corretto diverse “sviste” commesse nel suo primo studio, oltre a integrare con nuove informazioni l'esegesi da lei promossa. Oltre a proporre una datazione più tarda dello scritto marantiano, nel suo primo saggio la studiosa scrive che Maranta dà vita al suo *Discorso* in seguito alle critiche mosse da Federico Carafa, figlio di Ferrante: questo episodio non è assolutamente presente nello scritto del venosino, in quanto di Federico si parla solo come termine di paragone riguardo alla “grossezza” dell'angelo Gabriele. Nel 2016 si guarda bene dal riproporre questa lettura. Cfr. L. Freedman, *Bartolomeo Maranta on a Painting by Titian*, in *Offprint of Hebrew Univesity Studies in Literature and the Arts*, XIII, 2, Jerusalem 1985, pp. 175-201 e L. Freedman, *Bartolomeo Maranta's 'Discourse' on Titian's Annunciation in Naples: Introduction*, “Fontes. Textual and Visual Sources for the History of Art 1350-1750”, 82, 2016, pp. 1-83.

del XVI secolo⁷, che non poteva prescindere dal fare accenno al *Discorso* del medico venosino, così come gli studi di Massimiliano Rossi su Berardino Rota in cui non sono mancati i confronti con la medesima adesione filosofica del medico Maranta⁸.

In questa occasione si vuole porre attenzione su alcune questioni non ancora approfondite nei confronti della prima monografia critica di una singola opera d'arte, così come si configura lo scritto marantiano, in difesa di quell'*Annunciazione* (fig. 1) che Tiziano dipinse per la cappella Pinelli in San Domenico Maggiore a Napoli, difesa resasi necessaria – nella mente dell'autore – per mettere a tacere le accuse mosse da Scipione Ammirato.

1. Questioni cronologiche

In primo luogo, ritengo necessario chiarire l'aspetto temporale, definendo una più probabile datazione del *Discorso* nonché della tela tizianesca. Barocchi, infatti, ricorda che Roberto Longhi aveva ripreso l'informazione di Cesare D'Engenio⁹ riguardo l'iscrizione della cappella: «D. Mariae Dei Matri sacellum hoc in quo per singulos dies sacrum fiat Cosmus Pinellus dicavit anno 1557» e concluse che la data della cappella dovesse essere affine a quella del dipinto. A questo, si è aggiunto – più recentemente – Marsel Grosso: «è dunque probabile che la pala di Tiziano rientri all'interno di un progetto di rinnovamento decorativo e iconografico dell'intera cappella, cominciato con le quattro piccole Storie di Maria affrescate sulla volta [della cappella Pinelli] da Giovan Bernardo Lama, collocabili stilisticamente agli anni 1557-58»¹⁰.

In realtà, sulla data della tela si aprono alcuni dubbi: sebbene nella cappella la lapide di Cosimo Pinelli riporti la morte avvenuta a Padova nel 1568, rendendo plausibile la conoscenza diretta con il pittore cadorino tanto da consentirgli la commissione del dipinto, sono convinto che l'opera fosse stata commissionata, invece, dal figlio Giovan Vincenzo Pinelli, come tra l'altro confermato dallo stesso Maranta proprio nel *Discorso*:

7 M. Grosso, *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica meridionale, tra letteratura e scienza*, "Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura", XVII, 36, 2008, pp. 5-42. Ma anche: Id., *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica spagnola*, Udine 2010.

8 M. Rossi, *Un 'manifesto' di estetica telesiana? La tomba di Berardino Rota in San Domenico Maggiore*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, a cura di L. Gaeta, I, Lavello 2007, pp. 241-273; Id., *Impresistica monumentale di Berardino Rota*, in *'Con parola breve e con figura'. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di L. Bolzoni, Pisa 2008, pp. 295-318; Id., *Tra Tiziano e Michelangelo: 'cose' e 'parole' nell'opera di Rota e un ritratto di Calcar*, "Annali di Critica d'Arte. Quaderni dei seminari", XI, 2015, a cura di D. Pegazzano e M. Rossi, pp. 83-106. Sul pensiero filosofico del venosino si tornerà a breve.

9 R. Longhi, "L'Arte", XXVIII, 1925, p. 40 e ss., riprendendo la citazione in C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, Napoli 1623, p. 287. Celano, precedentemente, l'aveva datata al 1546. Cfr. C. Celano, *Delle notizie del Bello, dell'Antico, del Curioso della città di Napoli per i signori Forastieri*, *Giornata Terza*, II ed., Napoli 1724, p. 94.

10 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 10.

E dove lascio io il giudizio del signor Giovan Vincenzo Pinelli, figliuolo del signor Cosimo? [...] Egli, che di far fare quel quadro ha avuto il pensiero, per ritrovarsi negli studi di Padova, ove per lo molto suo valore è divenuto a tutti riguardevole e meraviglioso¹¹.

Pinelli *junior*, dopo essersi guadagnato a Napoli una importante fama di naturalista, scienziato, collezionista e importante bibliofilo¹², lasciò la capitale del vicereame – e tutte le Accademie di cui facevano parte, anche, gli amici Maranta, Ammirato, Rota – per approdare nel 1558 all'Università di Padova¹³. In questo ambiente, e grazie alla sua fama, il giovane Pinelli ebbe modo di conoscere il cardinale Fulvio Orsini, bibliotecario di quella casa Farnese frequentata da Tiziano. Insomma, si potrebbe pensare che i Pinelli fossero entrati in contatto con il celebre pittore proprio grazie alla conoscenza con l'Orsini, avvenuta comunque non prima del 1558¹⁴.

Se a Padova Giovan Vincenzo Pinelli diede vita a un «museo domestico di curiosità naturali, macchine e disegni»¹⁵, mantenendo salde le relazioni con gli amici napoletani della gioventù e stringendo nuove alleanze¹⁶ con gli umanisti e scienziati più in voga di tutta Europa sotto l'egida di una utopica «repubblica delle lettere», a Napoli si rese celebre, soprattutto, per aver inaugurato un importante orto botanico privato sulla collina di Miradois alla Montagnola, che poi replicò nei pressi della sua casa a Padova¹⁷.

Quest'ultima informazione, dunque, è cruciale per trarre le conclusioni dell'ovvia amicizia tra Bartolomeo e Giovan Vincenzo: nonostante la differenza generazionale, il giovane Pinelli ripropose nell'amata Napoli del Maranta un altro orto botanico che, naturalmente, sollecitò stimoli di curiosità e una certa nostalgia in Bartolomeo, potendo, così, ripercorrere le sue attività già intraprese presso il primo orto botanico italiano sorto a Pisa nel 1544 – per volontà di Cosimo I de' Medici – ad opera del suo maestro Luca Ghini¹⁸. In questo orto, Maranta assunse il ruolo di maestro per il Pinelli e qui poté continuare i suoi studi riguardo alle proprietà mediche degli ingredienti botanici e delle piante in generale, analizzate e sperimentate in maniera diretta e pratica, arri-

11 B. Maranta, *Discorso all'illustrissimo Sig. Ferrante Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura, nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosimo Pinelli, fatto per Tiziano, da alcune opposizioni fattegli da alcune persone*, in Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), pp. 898-899.

12 Tiziano per Napoli. *L'Annunciazione di San Domenico Maggiore, vicende storico-artistiche, tecnica di esecuzione e restauro*, a cura di A.C. Alabiso, Castellammare di Stabia 2010, p. 15.

13 «Non fu letterato – scriveva Niccolò Toppi – in qualunque professione che non procurasse la sua amicizia, e li presenti la sua conversazione, e gli assenti la sua corrispondenza con lettere. Non capitava in Padova personaggio veruno che non volesse conoscerlo e vedere la sua celebre libreria». La citazione è riportata in Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), p. 14.

14 Ivi, p. 29.

15 E. Stendardo, *Ferrante Imperato: collezionismo e studio della natura a Napoli tra Cinque e Seicento*, Napoli 2001, p. 26.

16 Ivi, nota 12, p. 56.

17 Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), p. 15.

18 Stendardo, *Ferrante Imperato*, cit. (vedi nota 15), p. 26 e P. Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley 1994, p. 256.

vando così a dare ai torchi a Venezia nel 1559, per i tipi dell'ex Officina Erasmiana di Valgrisius, la sua più importante opera in campo scientifico: *Methodi Cognoscendorum Simplicium Libri Tres*, dedicata proprio a Giovan Vincenzo¹⁹.

Tornando alla datazione del dipinto, un'ulteriore prova che la tela non possa essere antecedente al tardo 1558 ce la forniscono Anna Chiara Alabiso e Bruno Arciprete, in occasione del restauro dell'opera: la prima ricorda che non vi è alcun riferimento alla tela tizianesca nella chiesa di San Domenico nella *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli* di Pietro de Stefano del 1560, e che quindi a quella data l'*Annunciazione* non fosse ancora presente a Napoli. Arciprete, dopo aver eseguito il restauro della pala Pinelli, la riconosce come antesignana dell'*Annunciazione* di San Salvator²⁰ dipinta da Tiziano tra il 1564 e il 1565²¹.

Per tutti questi motivi è ragionevole determinare, nella datazione dell'*Annunciazione* di Napoli, come termine *post quem* il tardo 1558-inizio 1559, con una realizzazione necessariamente precedente al 1564, anno in cui si data la sorella veneziana. Questo ci fa ritornare al *Discorso* del Maranta, portandoci a ragionare anche sulla sua datazione, su cui solo Luba Freedman si è cimentata.

Nel suo saggio²², per la stesura del manoscritto la studiosa propone una finestra temporale compresa tra il 25 marzo 1562 e il 24 marzo 1571, morte del Maranta. Per quanto riguarda la prima data utile, Freedman ricorda la già accennata pala veneziana, a cui aggiunge giustamente l'informazione sul titolo di Marchese di San Lucido ottenuto da Ferrante Carafa solo nel 1558 e che noi troviamo già nella dedica in apertura del *Discorso*. Ma il 25 marzo 1562 scaturisce, nelle sue tesi, da due aspetti: la studiosa ricorda che nella primavera del 1562 Napoli fu investita da una epidemia di catarro. Nel testo, Maranta scrive: «Venuti insieme [Maranta e Ammirato in casa del Carafa] dunque due di appresso a visitar V.S. allora che da un grave catarro oppresso in letto giacea». Questo confermerebbe, per la studiosa, la tesi che data il dibattito davanti alla tela, avvenuto tra il venosino e il leccese Ammirato, alla fine di marzo del 1562. Freedman addirittura propone un incontro avvenuto davanti alla tela il 25 marzo perché è il giorno dell'*Annunciazione*, a cui la cappella fu consacrata.

19 Tra l'altro, il Pinelli fece larga distribuzione di questa opera agli amici dello stesso Maranta: è tramite lui che ne ricevettero copia Ulisse Aldrovandi e Vincenzo Ghini, nipote di Luca: «Col presente corriere mando due delle opre di M. Bart. Maranta, una per lei, et una per M. Vinc. Figlio di M. Gio. Bta. Ghini, che me l'ha mandata a chiedere». Cfr. la lettera di Giovan Vincenzo Pinelli a Ulisse Aldrovandi dell'11 febbraio 1559 (ms. Aldrov. 38, Tomo I, c. 68), citata in G.B. De Toni, *Nuovi documenti sulla vita e sul carteggio di B. Maranta, medico e simplicista del sec. XVI*, Venezia 1912.

20 «Come scrive Anna Chiara Alabiso, riferendosi all'*Annunciazione* di San Salvador a Venezia, dove emergono dal tenebroso paesaggio i bagliori di un cielo infuocato. E non è forse l'*Annunciazione* di Napoli il banco di prova per la successiva realizzazione di Venezia? Abbiamo visto nel dipinto di Napoli, mediante la radiografia, un primo accenno ad una teoria di colonne, successivamente realizzate nel dipinto di Venezia». Cfr. B. Arciprete, *Il restauro dell'Annunciazione di Tiziano a San Domenico Maggiore*, in Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), p. 58.

21 Ipotesi cronologica confermata dai documenti recentemente emersi. Cfr. G.C.F. Villa, *Tiziano*, Cini-sello Balsamo 2013, p. 252.

22 Freedman, *Bartolomeo Maranta's 'Discourse'*, cit. (vedi nota 6).

Reputo questa tesi plausibile, sotto il punto di vista cronologico, ma azzardata nelle argomentazioni. Maranta, nel suo *Discorso*, non fa alcun riferimento alla data di una ricorrenza così importante: una informazione che certamente non avrebbe omesso se avesse visitato quella cappella proprio nel giorno dei festeggiamenti mariani. D'altra parte, concordo con una datazione entro l'estate del 1562, ovvero prima che Maranta lasciasse momentaneamente la città²³.

Un dato, a mio parere, importante per chiarire la datazione dello scritto marantiano sta proprio ne *Il Rota ovvero de le imprese*, scritto da Scipione Ammirato e pubblicato nel 1562 per Scotto. Nel dialogo, l'autore riporta la posizione del venosino – protagonista insieme a Berardino Rota, Alfonso Cambi Importuni, Nino de' Nini – riguardo all'*ut pictura poësis*, secondo cui pittura e poesia fossero strettamente sorelle di pari valore. Come anticipato, nel *Discorso* Maranta scrisse:

E sì come nella poesia sono le similitudini, le metafore, le figure e l'allegorie, così ancora sono queste medesime cose nella pittura, benché in un modo tacito et alla mutola, come in quella col parlare e con l'azzioni.

E di già è cosa chiarissima a ciascuno che la poesia e la pittura, dall'esser l'una parlante e l'altra mutola in fuori, sono una cosa medesima, e ciò che dell'una si dice si può all'altra applicare²⁴.

Questo ci permette di riconoscere che l'Ammirato, quando scrisse *Il Rota*, fosse già a conoscenza del punto di vista di Maranta riguardo alla sorellanza tra le arti così come configurato nel *Discorso*. Una prova del fatto che il leccese conoscesse bene il contenuto dello scritto marantiano ci è data da un inventario dei beni di Cristoforo del Bianco, ottenuti dall'ultimo lascito di Scipione Ammirato, in cui si annota proprio la presenza del *Discorso* in difesa di Tiziano, chiarendo che il manoscritto fosse rimasto in suo possesso fino alla sua morte²⁵.

23 Precedente, la cappella era dedicata a Sant'Antonio Abate; poi, nel 1547 fu acquistata da Cosimo Pinelli e consacrata alla Vergine Annunziata nel 1557. Cfr. Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), p. 13. Vorrei ricordare, inoltre, che in occasione della tredicesima edizione del "Capolavoro per Milano", tra novembre 2021 e febbraio 2022 l'*Annunciazione Pinelli* fu ospitata nel Museo Diocesano di Milano, in occasione dei primi venti anni di apertura al pubblico del museo. In quell'occasione le curatrici ebbero modo di curare una breve monografia sull'opera: anche in quel momento, però, i dati cronologici sulla tela furono delineati in maniera circostanziale. Inoltre, come già per Freedman, anche per Patrizia Piscitello: «[il *Discorso*] nasce come conseguenza dell'acceso dibattito tra Maranta e Scipione Ammirato che, nella narrazione, ebbe luogo il 25 marzo 1562 dopo aver ascoltato la messa – come riferisce lo stesso Maranta – nella cappella Pinelli, il 25 marzo, giorno della festa dell'Annunciazione». Invece Maranta non fa proprio accenno della visita nel giorno dell'Annunciazione: non c'è nessuna narrazione nel *Discorso*, tantomeno implicita, di una precisa datazione dell'incontro con l'Ammirato. La citazione e la posizione della curatrice sono in N. Righi, P. Piscitello, *Tiziano. L'Annunciazione*, Cinisello Balsamo 2021, p. 17 e ss.

24 Maranta, *Discorso all'illustrissimo*, cit. (vedi nota 11), p. 866.

25 Clemente Valacca, nel 1898, trascrisse la *Nota di libri consegnati alla Guardaroba generale* da Cristoforo del Bianco il 5 febbraio 1609. Nell'elenco compare: «Da S. A. S. l'infrascritti nominati libri consegnatici

Considerando questa ipotesi, la redazione de *Il Rota* dovrebbe essere avvenuta dopo la stesura del *Discorso*. Possiamo, dunque, certamente ritenere valida la tesi riguardo a una datazione dello scritto marantiano all'aprile del 1562, come proposto da Freedman, ma – alla luce di quanto fin qui esposto e considerando che il dialogo sulle imprese tra i quattro personaggi avvenne, secondo la narrazione dell'autore, il 10 aprile²⁶ – propendo per una datazione del *Discorso in materia di pittura* tra la fine del 1561 e il primissimo 1562, un dato che avvalorerebbe ulteriormente una plausibile datazione per la creazione della *Pala Pinelli* al 1558-1559. Dato che i toni e le argomentazioni nel *Discorso* lasciano chiaramente intendere che la tela fosse giunta a Napoli da poco, ritengo ragionevole considerare uno scarto di tempo ridotto tra la realizzazione del dipinto e la stesura del manoscritto, rispetto alle datazioni finora proposte.

2. *Ut pictura poësis*

Erano anni di grande palpitazione a Napoli per via delle strette inquisitorie, tanto che lo stesso Maranta fu incarcerato, per volontà del Santo Ufficio, nell'estate del 1562. A tal proposito, diverse tesi sono state avanzate riguardo ai motivi che hanno portato il venosino a scontare la pena. Al di là delle varie ipotesi²⁷, questa parentesi permette di inserirci in un'altra questione che conferisce maggiore luce su pensiero e abilità umanistiche del venosino, chiarendo la sua *forma mentis* universale. Secondo France-

gl'Eredi del m.to Rev.do Scipione Ammirato. [...] Un libretto di discorsi. / Un discorso del Maranta sopra la pittura. / Due libretti di rime dell'Ammirato». Il documento risulta collocato, dal Valacca, presso l'Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), Arch. della Guardaroba, filza 307, inserto 365. L'inventario è interamente trascritto in Appendice III in C. Valacca, *Contributo alla biografia di Scipione Ammirato*, "Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti", XIV, 11, Trani-Bari 1898, pp. 336-345.

26 S. Ammirato, *Il Rota ovvero de le imprese*, Napoli 1562, p. 4.

27 Secondo Giuseppe Solimene, Maranta fece del sarcasmo su un socio dell'Accademia dei Virtuosi di Napoli perché innamorato di una «gran dama», progettando una impresa «col porre un ramo di semprevivo con una indoglia, quasi avesse voluto significare che quello sempre per amore viveva in doglia». In realtà, dagli studi condotti successivamente, la pena inquisitoria nacque per altre circostanze: il 13 giugno 1562 più di dieci persone – tra cui Maranta – furono incriminate per aver assistito alla lettura di un poema cristologico, in chiave luterana, scritto da Giovan Francesco Alois detto «il Caserta». Il saggio di Luba Freedman del 2016, infatti, riporta in appendice la trascrizione di una parte del processo, in cui Alois confessava di aver subito la tortura per indurlo a diffamare Maranta. Nonostante Solimene attribuisca il merito della scarcerazione al fratello di Bartolomeo, il vescovo Lucio Maranta – tra i principali esponenti dell'ultima fase del Concilio di Trento – in realtà gli atti del processo inquisitorio non fanno cenno alla presenza del Vescovo di Lavello. Sull'ipotesi di Solimene, cfr. il suo *Un umanista venosino*, cit. (vedi nota 1), p. 10. In realtà fu il Cenna, a cui Solimene si rifa, a riportare l'episodio della satira «burlona e mordace» nata nei contesti accademici a cui il Maranta, evidentemente, partecipava nella Napoli cinquecentesca. Sul processo e sul ruolo di Lucio Maranta cfr. *Ibidem* ma anche F.S. Minervini, *Didattica del linguaggio poetico in un retore del Cinquecento. Bartolomeo Maranta*, Bari 2004, p.16. Entrambi si rifanno a Cenna, *Cronaca venosina*, cit. (vedi nota 1), p. 343. Cfr., inoltre, la lettera in ms. Aldrov. 38, Tomo I, c. 106 trascritta in De Toni, *Nuovi documenti*, cit. (vedi nota 19), p. 1559 e L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione di Napoli*, Soveria Mannelli 1987, p. 266 e nota 2.

sco Saverio Minervini²⁸, infatti, l'accusa nacque dall'interpretazione magico-esoterica delle *Lucullianae quaestiones*²⁹ del medico venosino, in cui si esternavano dei risvolti platonico-letterari tesi a mostrare «innumera ad artem Poetarum facientia, inauditis ferme animadversionibus explicantur, praesertimque Publi Virgilis Maronis in scribendis poematis artificium nemini adhuc cognutum, detegitur»³⁰, evidenziandone le abilità quasi sovrannaturali – appunto, magiche – di Virgilio nella sintassi e nell'elemento sillabico. Attraverso questa analisi puntuale, il Maranta offriva al lettore una panoramica intratestuale che esaltava il «*furor* compositivo più vicino alla natura divina che a quella umana»³¹ che il poeta latino aveva messo in pratica soprattutto nella *inventio* e nella *dispositio* degli elementi testuali: insomma, condannato perché il venosino, con quest'opera virgiliana, si innalzava a retore ben forbito e inserito appieno nell'arte della persuasione, attraverso l'esegesi della poetica virgiliana³², piuttosto preoccupante per gli Uffici inquisitori.

Maranta “tutto fare”, almeno secondo il pensiero odierno, ma nel pieno Rinascimento il perfetto gentiluomo – inserito appieno nei circoli accademici napoletani – doveva saper ben discutere anche di questioni strettamente letterarie, preoccupandosi poco che in quel momento le idee di Juan de Valdés avrebbero potuto far cadere sulla sua testa le accuse inquisitorie del Sant'Ufficio.

Già Giacomo Cenna aveva riportato l'interesse di Bartolomeo Maranta per la letteratura latina, ricordando che il venosino doveva aver scritto un'opera importante sul suo conterraneo Orazio³³, mai pubblicata e tutt'ora ritenuta perduta, a cui si aggiunsero le *Lucullianae quaestiones*³⁴ attraverso cui il venosino si impegnava a svelare il platonismo sotteso al poeta antico attraverso una dissertazione che muoveva i passi, paradossalmente, dalla poetica aristotelica³⁵: al centro di tutto vi era la *maraviglia*, nodo

28 F.S. Minervini, *All'ombra di Virgilio. Magia e letteratura nel Rinascimento meridionale*, in *La magia e le arti nel mezzogiorno*, a cura di R. Cavalluzzi, Bari 2009, pp. 93-94.

29 Le *Lucullianarum quaestionum libri quinque in quibus innumera ad artem poetarum facientia, inauditiis ferme animadversionibus, explicantur. Praesertimque detegitur: accessit rerum et verborum memorabilium index locupletissimus* furono pubblicate a Basilea nel 1564 ma già pronte nel 1561. Per Minervini, l'incarcerazione del Maranta portò al ritardo nella loro pubblicazione (cfr. Minervini, *Didattica del linguaggio*, cit. [vedi nota 27]).

30 Si rimanda alla fonte citata nella nota 60 di Minervini, *All'ombra di Virgilio*, cit. (vedi nota 28), p. 94.

31 F.S. Minervini, *Una quaestio filologica su Virgilio nel Rinascimento meridionale*, “Critica letteraria”, 129, 2005, p. 655.

32 Minervini, *Didattica del linguaggio*, cit. (vedi nota 27), p. 69.

33 Cenna, *Cronaca venosina*, cit. (vedi nota 1), p. 343.

34 «Io per tre mesi continui – scriveva Maranta – sono stato impacciato in una fatica piacevole, perché ho composto in fino a hora quattro Dialoghi di poesia tutti in discorso di Virgilio Marone [...] tutte cose nuove per far conoscere al Mondo, che i leggisti non sono da più nella Poesia che i Medici». Lettera trascritta in G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1791, p. 611 e riportata da R. Alibrandi, *Pocula et Remedia nella Camera delle meraviglie. Dottrina e scienza sperimentale in un trattato del Cinquecento*, “Storia e Politica. Rivista quadrimestrale”, VII, 2, 2015, p. 336.

35 *Ibidem*.

centrale della poesia tassiana³⁶. Per Tasso, infatti, la *maraviglia* descriveva «qualsiasi impresa virtuosa che avesse superato la capacità ordinaria dei grandi uomini, inclusi i miracoli»³⁷ e per Maranta tutto ciò si esplicitava, nella tragedia e nell'epica, attraverso l'oratoria, nella *inventio*. La poesia, per Maranta, diventava superiore alla retorica e alla storiografia, trasferendo i sensi del coevo dibattito sul paragone tra le arti visive anche all'ambito letterario-filosofico.

Possiamo notare, inoltre, che oltre alle *Lucullianae quaestiones* – che vedono come interlocutori principali Scipione Ammirato e Ferrante Carafa, proprio i protagonisti del coevo *Discorso* in difesa di Tiziano – al Maranta venne attribuita³⁸ la paternità dei ff. 133r-139v del manoscritto R. 118. Sup. dell'Ambrosiana, giunti nella biblioteca milanese tramite il possessore di quella raccolta di scritti medico-filosofici che fu proprio Giovan Vincenzo Pinelli³⁹. Il testo venne intitolato da Bernard Weinberg come *Il Trattato della poesia epica*, riportante però sulla prima carta il titolo “De Magia” aggiunto con una calligrafia ben differente dal testo del Maranta, tanto da portare Minervini a concludere che fosse lo stesso Pinelli ad apporvi tale aggiunta⁴⁰. Nel testo vengono analizzati – anche in chiave platonica – i precetti oraziani, nonché alcuni passi della poetica aristotelica, attraverso il confronto con esempi pratici tratti da Virgilio. Nello spiegare, in questa opera, l'origine dell'epica, Maranta parla della poesia in chiave aristotelica, la quale discende dall'imitazione della fanciullezza di ogni individuo e che spinge ogni uomo all'apprendimento e all'incivilimento sociale⁴¹.

A tal proposito, Minervini ha avuto modo di analizzare come questo trattato non sia un singolo ma parte integrante di una serie di lezioni tenute dal Maranta presumibilmente tra il 1562 e il 1563⁴² presso l'Accademia di San Pietro a Maiella a Napoli. In una di queste lezioni, comparando l'epica di Omero a quella di Virgilio, il venosino tornava sulle questioni della *mimesis* della scrittura letteraria che, a suo dire, portavano solo a dei benefici per l'animo umano se le cose sono «bene et al naturale depinte»⁴³. Attraverso i principi aristotelici, Maranta poté riconoscere la superiorità stilistica della *fabula* di Virgilio su quelle di tutti gli altri *auctores* proprio perché nei suoi scritti si

36 Minervini ('*Imitazione narrativa perfetta*': una lezione accademica di Bartolomeo Maranta, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia: Università degli Studi di Bari", LVI, 2003) e Alibrandi (Alibrandi, *Pocula et Remedia*, cit. [vedi nota 34], p. 335) notano questa speciale attenzione, da parte del Maranta delle *Lucullianae*, per Torquato Tasso e la *Gerusalemme Liberata*.

37 B. Hathaway, *Marvels and commonplaces. Renaissance literary criticism*, New York 1968, pp. 130-135.

38 Da B. Weinberg, *Bartolomeo Maranta: nuovi manoscritti di critica letteraria*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. II, XXIV, 1955, pp. 115-125.

39 A. Rivolta, *Un grande bibliofilo del secolo XVI. Contributo allo studio della biblioteca di G.V. Pinelli*, "Giornale Storico e Letterario della Liguria", 13, 1937, pp. 129-134.

40 Minervini, '*Imitazione narrativa perfetta*', cit. (vedi nota 36), p. 416.

41 Ivi, p. 421.

42 Siamo, dunque, successivamente alla stesura delle *Lucullianae quaestiones*. Cfr. Minervini, '*Imitazione narrativa perfetta*', cit. (vedi nota 36), p. 423.

43 *Ibidem*.

rilevano «la complessiva omogeneità tematica, l'equilibrata tripartizione degli stessi in principio, mezzo e fine»⁴⁴.

Nel *Trattato* dell'Ambrosiana, dunque, il venosino intende spiegare il metodo adatto per una «imitazione narrativa perfetta»⁴⁵, cioè quella dell'*epopeia*. Sostanzialmente, il *modus operandi* utilizzato in questo trattato ben si adatta anche alle dissertazioni e allo schema della trattazione che noi troviamo – declinati in termini puramente artistico-visivi – nel *Discorso* in difesa della tela di Tiziano in San Domenico Maggiore a Napoli.

Al fine di ricordare quanto questi dibattiti fossero particolarmente accesi nella seconda metà del Cinquecento a Napoli, e allo stesso tempo anche sottolineare quanto pionieristicamente Maranta intraprendesse queste discussioni, possiamo ricordare – brevemente in questa occasione – il *continuum* di queste analisi legate all'*unità* o alla *varietà* della *favola* che vennero riproposte, qualche anno dopo, nell'Accademia degli Alterati a Firenze. Il dibattito, in quel contesto, venne traslato nell'ambito della “invenzione” e della “descrizione” degli allestimenti in occasione delle feste medicee, nonché sull'incidenza degli elementi eroici – tipici della poesia contemporanea – all'interno delle imprese figurative⁴⁶. Massimiliano Rossi⁴⁷ aveva già analizzato come questi dibattiti accademici fossero arrivati a diventare particolarmente accesi verso la fine del Cinquecento, specialmente a partire dalle considerazioni di Camillo Pellegrino che criticava del *Furioso* la netta divisione interna delle parti, mentre il Salviati ne apprezzava l'impostazione alludendo all'opera dell'Ariosto come a «una tela larga e magnifica, e ripiena di molte fila» e paragonando – di contro – la *Gerusalemme Liberata* del Tasso a «una zagherella»⁴⁸. Questa «dispositio segmentata» del *Furioso* era già stata presa in esempio, ma per spiegarne le caratteristiche negative, da Vincenzo Borghini nella sua *Selva di notizie* del 1564, traslando il dibattito unità/varietà nell'ambito dell'opera pittorica, specificando che non bisognava rifarsi alle «sciocchissime figure poste ultimamente nel *Furioso*» in quanto non si doveva «dipingere in una istoria et in una tavola, fatte per una istoria che sia unita e non divisa, più d'un'azione per volta»⁴⁹. A questa posizione, aggiungo io, si introduce anche quella del nostro umanista venosino che, nel suo *Discorso*, scrive:

Come, per esempio, Alberto Durero volendo dipingere tutti i misterii della Passione di Nostro Signore, gli fu forza fare dicessette quadri per mostrare altrettante azzioni, perciocché un quadro non potea esprimere se non una azzione⁵⁰.

44 Ivi, p. 424.

45 Ivi, p. 425.

46 A proposito, Maranta non fu solo uno dei quattro protagonisti de *Il Rota*: un suo impegno in quanto progettista di imprese verrà meglio illustrato a breve.

47 Rossi, *Per l'unità delle arti*, cit. (vedi nota 8), p. 178.

48 Ivi, p. 178; si rimanda al saggio anche per le fonti delle citazioni.

49 Ivi, p. 194. Per i riferimenti alle citazioni si rimanda alla nota 73 nello stesso saggio.

50 Maranta, *Discorso all'illustrissimo*, cit. (vedi nota 11), pp. 875-876. In realtà non si tratta di dipinti:

Ci suonano comuni questi elementi di dibattito, alla luce del *Trattato della poesia epica* del Maranta: quando analizza l'Eneide, per il venosino la *favola* «è una [...] intera e non molteplice», divisa certamente per episodi ma ben connessi tra loro in modo che appaiano «più tosto continue che contigue [le parti] non altrimenti che si vede in uno animale il capo al petto et il petto al ventre et gambe essere unito insieme, donde ne nasca nel riguardarlo una dilettazione grande»⁵¹.

Maranta, dunque, con i suoi dibattiti sulla poesia, tenuti a Napoli presso l'Accademia di San Pietro in Maiella, dà vita a tutto un filone di discussione che si trascinerà fino a Firenze raggiungendo l'apoteosi dei toni – e delle convinzioni – nel confronto secolare tra l'Ariosto e Tasso, riallacciandosi sotto certi aspetti a questioni già anticipate da Vincenzo Borghini, anche se in ambito figurativo, nonostante egli avesse fatto esplicito riferimento come esempio all'opera di Ariosto. *Trait d'union* tra le Accademie napoletane, in cui Maranta professava le sue lezioni virgiliane e oraziane in chiave talvolta platonica, talvolta aristotelica, e quelle fiorentine fu la personalità di Scipione Ammirato, vicino al Borghini. Di nuovo richiamo in causa il saggio di Massimiliano Rossi⁵², in cui si ricorda che nel 1584 Camillo Pellegrino professava la superiorità della *Liberata* sul *Furioso* nel suo *Dialogo*, con una lettera di dedica di Scipione Ammirato, Accademico Alterato leccese e amicissimo di Bartolomeo Maranta, che lasciò Napoli nel 1567⁵³ per trasferirsi definitivamente a Firenze, dove morì nel 1601⁵⁴, non prima di aver dedicato molti suoi anni alle attività colte delle accademie inserite negli ambienti medicei di fine secolo, come in quella degli Alterati, epicentro della contesa Ariosto-Tasso.

Come anticipato in apertura, nella trascrizione del *Discorso* Paola Barocchi omette di riportare l'unica nota a margine scritta dallo stesso Maranta, come evidente dalla calligrafia, inserita in un punto particolare del suo trattato: nel momento in cui ricorda chi critica Tiziano per aver ritratto l'angelo di profilo, Bartolomeo Maranta risponde paragonando questo espediente a quello messo in scena da Apelle quando dipinse l'*Ercole sconsigliato*⁵⁵. Dunque, a margine scrive:

Albrecht Dürer creò, tra il 1497 e il 1510 la serie della *Grande Passione* composta da dodici xilografie; subito dopo diede vita alla *Piccola Passione* in trentasei xilografie, oltre al frontespizio, di cui si conserva una copia al British Museum di Londra. Cfr. *Dürer*, a cura di C. Porcu, Milano 2004.

51 La citazione del R. 118. Sup., presa dal *Trattato della poesia epica del Maranta*, è in Minervini, *'Imitazione narrativa perfetta'*, cit. (vedi nota 36), p. 426. Questi principi ritornano anche nel *Discorso* su Tiziano quando parla dell'anatomia dell'angelo.

52 Rossi, *Per l'unità delle arti*, cit. (vedi nota 8), p. 184.

53 *Scipione Ammirato: I Trasformati*, a cura di P. Andrioli Nemola, Galatina 2004, nello specifico la nota 30, p. 21.

54 M. Favaro, *Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato*, "Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana", XXXVIII, 2, Pisa-Roma 2009, p. 285.

55 Fu Plinio il Vecchio a ricordare questo affresco, presente nel tempio di Diana sull'Aventino a Roma, lodato nella *Naturalis Historia* in quanto lo spettatore riusciva a vedere il volto dell'eroe nudo anche se di spalle. Dell'affresco perduto oggi si conserva un *Ercole e Telefo* al Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Percioche come nelle Tragedie non tutto cio che si fa si produce in scena ma tra l'uno atto et l'altro, vi si presuppone alle volte molto più di quello che in uno atto si può fare; et questo rende il poema più grave et più pieno; così nella pittura di grande auspicio fu sempre tra svegliati ingegni molte cose nascondere: ma in guisa che facilmente et con meraviglia si possano comprendere. Et se alle volte avviene che alcuna cosa sia oscura nella pittura, è che ella riesca parlar come la poesia⁵⁶.

Di nuovo, il venosino torna a parlare della sorellanza tra la pittura e la poesia, questa volta paragonando gli atti della tragedia all'*occultatio* nella pittura. È chiaro ed evidente il rimando ai principi delle imprese, di cui il venosino – come anticipato precedentemente⁵⁷ – si attesta abile conoscitore. Qui, con l'appiglio del *vedo-non-vedo* nell'affresco di Apelle, rimanda ai principi base che deve possedere la «pittura di grande auspicio», come appunto è l'impresa, culmine dell'unione della poesia con la pittura e da cui nasce la meraviglia⁵⁸. E ne *Il Rota ovvero de le imprese* di Scipione Ammirato, Maranta stabilisce:

Meraviglia pure in questo modo non sarà altro se non quella astrazione che fanno gli uomini per la veduta eccellenza di cosa che innanzi se gli opponga, come dice il poeta: “E far per meraviglia/Stringer le labra e inarcar le ciglia”⁵⁹. [...] Tutte le cose, Monsignor [Nino de' Nini], come sapete, hanno i loro eccessi. [...] Così nella poesia. Chi molto si vuol far intendere è rimesso e abietto. Chi la vuol molto gir assottigliando è oscuro e bisogna portar gli interpreti a cintola per penetrar nei suoi intendimenti. Il simile avviene nell'impresa. E però dissi, quando parlai della diffinitione che bisogna avvertire nel far dell'impresa che non si facesse un enigma, come dice Aristotele, che chi volesse accoppiare in una medesima orazione ogni sorte di figura, egli farebbe un nodo inestricabile. E per risolvere questa cosa, sì ch'io mi lasci intendere, dico che la meraviglia nell'impresa non si cava dalla cosa recondita, o dalla parola oscura, che in questo modo con accoppiar due cose nell'accoppiamento di due cose intelligibili, le quali per cagion che costituiscono un terzo, che non è né l'altro delle due cose, ma un misto, quindi è che si generi la meraviglia⁶⁰.

(inv. 9008), affresco rinvenuto a Ercolano in cui la figura di Ercole è ritenuta copia del dipinto di Apelle. L'invenzione compositiva di Apelle «suscitò la più grande meraviglia nei più famosi pittori di quel secolo».

56 B. Maranta, *DISCORSO DI BARTOLOMEO MARANTA ALL'ILL^{mo} SIG. FERRANTE Carrafa Marchese di Santo Lucido in materia di pittura. Nel quale si difende il quadro della cappella del Sig. Cosmo Pinelli fatto per TITIANO, contra alcune opposizioni fattegli da alcune persone*, ms. Branc. II.C.5., BNN, f. 537r.

57 Cfr. nota 46.

58 Così come si configura anche nella poetica tassiana, come già anticipato *supra*.

59 L. Ariosto, *Orlando Furioso*, X, 4, vv. 7-8. Per questo, cfr. soprattutto A. Benassi, 'La Filosofia del Cavaliere'. *Emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Lucca 2018, pp. 272-273.

60 Ammirato, *Il Rota*, cit. (vedi nota 26), pp. 30-32.

L'unica nota a margine del *Discorso*, quindi, si chiude con «Et se alle volte avviene che alcuna cosa sia oscura nella pittura, è che ella riesca parlar come la poesia»; questa nota è aggiunta proprio in quel punto del *Discorso* in cui Maranta scrive «E fu di bell'arte eziandio appresso l'Ariosto il finire i suoi canti con lasciar il lettore sempre con desiderio di leggere appresso»: questo chiamare in causa l'autore del *Furioso* serve a Maranta per lodare i pittori – quanto i poeti, come Ariosto – che prediligono non esporre tutto subito in un'opera, ma svelare «lasciando che si intendesse più che non si mostrasse». E per spiegare la meraviglia generata da questi espedienti creativi si aggiunge, nell'opera dell'Ammirato, un Maranta che riutilizza l'*occultatio* dell'Ariosto nell'impresa, attingendo a due versi dell'*Orlando Furioso*: «E far per meraviglia / Stringer le labra e inarcar le ciglia». Come nota Alessandro Benassi:

a questo punto, davanti alla necessità di stabilire il limite dell'effetto meraviglioso, ovvero della comprensibilità dell'impresa stessa, Maranta impone il criterio del *decorum* e, ricordando come l'impresa debba essere decifrata senza per questo essere un incomprensibile enigma, disapprova la scelta di corpi dalle proprietà troppo lontane o troppo oscure⁶¹.

Per riassumere, possiamo veder ben condensato in Maranta il pensiero riguardo all'abilità di Tiziano quanto di Ariosto – fratelli quanto sono sorelle le loro arti – nel creare un'opera in grado di nascondere diversi significati, che possono però essere compresi dai più attenti. Questo concetto viene ribadito nell'unica nota a margine del *Discorso* e nelle pagine de *Il Rota*; e in tutti questi passi, Maranta rimanda all'esempio di Ludovico Ariosto e del suo *Furioso*, di cui molti contestavano l'impiego della “cadenza evasa” letteraria (che, in Tiziano, diventa *visiva*)⁶².

61 Benassi, *La Filosofia del Cavaliere*, cit. (vedi nota 59), p. 273.

62 Come notato da Luba Freedman, possiamo cogliere una certa giustapposizione tra gli interessi di Maranta con quelli di Ludovico Ariosto: entrambi lodano Tiziano; l'Ariosto viene criticato per aver creato troppe *suspense* nei lettori con interruzioni improvvise nei suoi canti. Questo espediente letterario, invece lodato da Maranta in Tiziano nell'accezione figurativa (quando, appunto, loda lo «scorto» dell'angelo nella *Pala Pinelli*), è quello declinato nella «cadenza evasa» dei madrigali di Lando e Nola, spesso basati proprio sui versi del *Furioso*: i due madrigalisti sono, guarda caso, utilizzati dal venosino per paragonare la loro musica colta all'opera del pittore veneto difeso nel trattato. Cfr. Freedman, *Bartolomeo Maranta's 'Discourse'*, cit. (vedi nota 6), p. 32. Nel trentatreesimo canto del *Furioso*, inoltre, Ludovico Ariosto tesse le lodi degli artisti antichi ma anche di quelli moderni. Oltre alla celebre frase «Michel, più che mortale, angel divino», riporto anche le lodi al Vecellio: «Titian, c'honora / Non men Cador, che quei Venetia, e Urbino [il riferimento a Urbino deriva dal fatto che cita anche Raffaello, definendo, a suo parere, una supremazia del cadorino sull'urbinate]», cfr. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia 1548, p. 178. La comparazione Ariosto-Tiziano era già evidente anche in Lodovico Dolce: «Qui l'Ariosto colorisce, ed in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano», in *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura di Lodovico Dolce, con l'aggiunta delle lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui*, a cura di C. Téoli, Milano 1863, p. 32. Il passo in questione del *Discorso* è il seguente: «Percioché, avendo Tiziano voluto mostrar la grandezza del suo ingegno, non volle mostrar dell'angelo se non mezzo il volto, ma di sì bel modo fe' spiccar la bocca in atto di parlare, che in vederne quel mezzo solo vi par vedere anco tutto quello che si nasconde; e parmi portarsi costoro da volgari che non

Una ulteriore e celebre prova di quanto *ars e litterae* si cristallizzassero, in quegli anni, nei dibattiti delle Accademie⁶³ riguarda le imprese, di cui Bartolomeo Maranta si attesta importante autore e non solo conoscitore. Già Giacomo Cenna, nel XVII secolo, scriveva:

E perché allora se ritrovava in Napoli, dove havevano alcuni gentilhomini e cavalieri neapolitani eretta una bellissima accademia dei persone virtuose, volse in quella esso Bartolomeo, più tosto per gioco che per altro, fare un'impresa ad un cavaliere innamorato d'una signora⁶⁴.

Il passo allude alle motivazioni che portarono, secondo il cronista, all'incarcerazione del Maranta, impresista "per gioco". Ma non solo. Oltre all'impresa burlesca appena ricordata, porto l'attenzione sul *Teatro d'Imprese* di Giovanni Ferro⁶⁵: un'opera fondativa sull'argomento, in cui l'autore riporta per ogni soggetto delle imprese (ad esempio: l'albero, la fenice, il coltello ecc.) tutte le varianti e gli artefici delle stesse. Accanto a impresisti del calibro di Giovio, Capaccio, Tasso, Ammirato, spiccano anche le creazioni del nostro Maranta. Secondo Ferro, il venosino fu autore almeno di quattro

si fidano di penetrare più addentro di quello che il senso li mostra nella superficie: simili del tutto a quelli i quali a guisa di femminelle richieggono la musica tutta piena di consonanze e piace loro più una canzone fatta per cervello di un pretuzzo ignorante, perché empie l'orecchie, che non una composizione di un valent'uomo, come per caso di Filippo di Monte, del Nolano, del Lando o di Pietro Vinci, i quali con la vaghezza delle fughe e col fuggir alle volte le cadenze e con lo inasprire la troppa dolcezza delle consonanze, le quali non altrimenti che i bocconi grassi stuccano a primo, e con lo aspettare e rientrare a tempo delle voci et accompagnar l'aria alla qualità delle parole, e con altre infinite belle varietà piacciono a quelli che dell'artificio della musica sono intendenti e, per molte che se ne ascoltino, pur fanno restare un desiderio di volerne più sentire». In Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 871.

63 Nonostante si fosse guardato bene dal legare esplicitamente il suo nome ad alcuna Accademia, la partecipazione di Bartolomeo Maranta in queste riunioni è ormai ben riconosciuta. Oltre alla sua adesione al consesso di San Pietro in Maiella (per questo, cfr. almeno Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. [vedi nota 7], n. 78 e Minervini, *Imitazione narrativa perfetta*, cit. [vedi nota 36], p. 423), il Solimene scriveva: «tali radunanze si nascono nella seconda metà del Cinquecento, in palazzi privati, come in quelli dei Rinaldi, e del marchese di S. Lucido, sotto il nome di Accademia degli svogliati e dei virtuosi, nelle quali il nostro Maranta, contava molte amicizie, e non pochi ammiratori» (in Solimene, *Un umanista venosino*, cit. [vedi nota 1], p. 9, n. 1. L'informazione è riportata anche in Pedio, *Un umanista venosino (Bartolomeo Maranta)*, cit. [vedi nota 1], p. 170). Recentemente, Cristina Acucella ha inserito il nostro Maranta tra i partecipanti della venosina Accademia dei Piacevoli. Giacché la stessa studiosa ricorda la fondazione del consesso al 1582, ritengo ovviamente improbabile la partecipazione di Maranta a questa Accademia, essendo morto poco più di dieci anni prima a Molfetta. Per questo cfr. *Intellettuali e potere nelle periferie del Regno. Accademie, corti e città in Italia meridionale (sec. XIII-XVIII)*, a cura di C. Acucella, P. Conte, T. De Angelis, Potenza 2023, pp. 98-101. Tornando, invece, agli studi condotti da Marsel Grosso, egli rileva che proprio durante gli anni Sessanta si tennero le riunioni segrete dell'Accademia del Lauro, sorta successivamente alla soppressione dei primi circoli indetta dal viceré Don Pedro de Toledo, di cui facevano parte, tra gli altri, Bernardino Rota, Giovan Francesco Alois, Scipione Ammirato, Alfonso Cambi Importuni e Bartolomeo Maranta, più volte ricordato negli scritti del principe dell'Accademia, Giovan Girolamo Acquaviva duca d'Atri. Per l'adesione di Maranta a queste riunioni, cfr. Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 19. Di questa Accademia ne fanno accenno anche Paola Andrioli Nemola, in *Scipione Ammirato*, cit. (vedi nota 53), p. 22, e Massimiliano Rossi, in *Un 'manifesto' di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 247.

64 Cenna, *Cronaca venosina*, cit. (vedi nota 1), pp. 342-343.

65 G. Ferro, *Teatro d'imprese*, Giacomo Sarzina, Venezia 1623.

imprese: una avente come soggetto l'arco, una con la luna, con la spada e l'ultima col sole. Le prime vennero commissionate da Giovan Vincenzo Pinelli. Ne riporto i passi:

L'Arco con una freccia in atto di scoccarsi inverso il Cielo con le parole tolte da Virgilio, nè sò come bene accomodate SIC ITVR AD ASTRA, è di Gio: Vincenzo Pinelli fatta da Bartolomeo Maranta⁶⁶.

Ma anche:

Per Gio: Vincenzo Pinelli, che andava allo studio, alla medesima Luna crescente soprascrisse Bartolomeo Maranta REDIBO PLENIOR: accomodata impresa, portata dal Sadeler sotto nome di Sultan Selino Imperator de' Turchi, con chi volea significare l'accrescimento, ch'egli desiderava fare del suo Imperio⁶⁷.

La terza impresa:

Bartolomeo Maranta per Gio: Battista Carrafa Conte di Montecalvi fatto Colonello figurò la spada con molte fiamme nella cima, ò punta cò le parole di Virgilio VIRTUTE EXTENDERE FACTIS, portata dal Sadler al suo solito sotto il nome di Sforza Andrea Carretto Ultimo del Finale⁶⁸.

E, infine:

Et con le parole di Virgilio QVIS DICERE FALSVM AUDEAT, dette da lui del Sole spuntare nel cielo, figurollo Bartolomeo Maranta per Giulio Pinelli; portata dal Sadeler sotto nome di Gio: Paolo Sforza⁶⁹.

⁶⁶ Ivi, p. 100.

⁶⁷ Ivi, p. 459. Questa impresa è ricordata anche nel dialogo di Simone Biralli (o Scipione Bargagli, *Dell'Imprese scelte dove trovansi tutte quelle, che da diversi autori stampate, si rendon conformi alle regole et alle principali qualità*, Giovan Battista Ciotti, Venezia 1600, p. 24v) e riprende, come il Ferro, quanto scritto da Scipione Ammirato ne *Il Rota*, cit. (vedi nota 26), pp. 208-209. Ne riporto il passo: «MA[RANTA]. [...] Ma per contentarvi, non mancherò di dire, che quanto il Sig. Gio. Vincenzo si parti di qua per andare à studio à Padova, il S. Cosimo suo padre desideroso de vederselo sempre appresso, et pensando, che egli potesse acquistare il fine delle scienze non meno in Napoli, che altrove, fece non poca difficoltà in questa sua gita; ma alla fine poi essendosi quietato; il S. Gio. Vincenzo mi richiese, che su questo pensiero gli facessi una impresa; et io feci la Luna crescente col motto. REDIBO PLENIOR. Sapete che questo Pianeta sempre torna diverso da quello che una volta si dimostra, come accenna il Bembo dicendo. *Che tal non torna mai qual si diparte*. Alludeva io dunque alle sue virtù, come già ne fui verso profeta, perciocché si è tanto affaticato negli studi, che ciascuno lo riguarda con molta meraviglia. ves [Nino de' Nini]. Bella impresa certo, et si per conto del Sig. Gio. Vincenzo, alquale io resto per questa realtione affettionatissimo come per la vaghezza dell'impresa havevate gran torto à tacerla».

⁶⁸ Ferro, *Teatro d'imprese*, cit. (vedi nota 65), p. 656.

⁶⁹ Ivi, p. 647.

Purtroppo, l'opera non riporta alcuna raffigurazione visiva di queste imprese ma, se non altro, possiamo trarre delle informazioni rilevanti: il Pinelli come committente di prim'ordine nel XVI secolo (non solo per l'*Annunciazione* a Tiziano, ma commissionò anche le imprese al Maranta, sinonimo di riconoscimento dell'abilità di impresista del medico venosino); i legami del Maranta con la famiglia Carafa (non solo con Ferrante, destinatario del *Discorso* in difesa di Tiziano); l'utilizzo costante di Virgilio nei motti, da degno *conoscitore* del Marone. Maranta non solo conoscitore delle imprese, come finora ben riconosciuto, ma anche sottile artefice delle stesse.

3. I precedenti

Cambiando registro, c'è un altro tema poco attenzionato finora ma che necessita di approfondimenti: quali sono i precedenti letterari del *Discorso in materia di pittura*?

Già Marsel Grosso⁷⁰ aveva notato un collegamento tra Bartolomeo Maranta e Pietro Aretino in riferimento alla ripresa, da parte del venosino, del tema dell'arco celeste nel momento in cui descrive l'*Annunciazione*. Nel 1538 fu pubblicato a Venezia il *Primo libro delle lettere*, in cui compare la lettera dell'Aretino a Tiziano di cui Grosso cita alcuni passi incentrati sul tema dell'arco celeste. La ripropongo, invece, integralmente:

Egli è stato savio l'avedimento vostro, compar caro, avendo voi pur disposto di mandare l'immagine de la reina del Cielo, a l'Imperadrice de la terra. Né poteva l'altezza del giudizio, dal qual traete le meraviglie de la pittura, locar più altamente la tavola in cui dipingeste cotal Nunziata. Egli s'abbaglia nel lume sfolgorante che esce da i raggi del Paradiso, donde vengano gli angeli adagiati con diverse attitudini in su le nuvole candide, vive, e lucenti. Lo Spirito Santo circondato da i lampi de la sua gloria, fa udire il batter de le penne, tanto simiglia la Colomba di cui ha preso la forma. L'arco celeste, che attraversa l'aria del paese scoperto da l'albore de l'Aurora, è più vero che quel che ci si dimostra doppo la pioggia inver la sera. Ma che dirò io di Gabriele messo divino? Egli empiendo ogni cosa di lume, e rifulgendo ne l'albergo con nuova luce, si inchina sì dolcemente col gesto de la riverenza, che ci sforza a credere che in tal atto si rappresentasse inanzi al cospetto di Maria. Egli ha la Mestade celeste nel volto, e le sue guancie tremano ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue, che al naturale contrafà l'unione del vostro colorire. Cotal testa è girata da la modestia, mentre la gravità gli abbassa soavemente gli occhi; i capegli contenti in anelli tremolanti accennano tuttavia di cadere da l'ordine loro. La veste sottile di drappo giallo, non impacciando la semplicità del suo involgersi, cela tutto lo ignudo, senza asconderne punto; e par che

⁷⁰ Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 15.

la zona, di che è soccinto, scherzi col vento. Né si son vedute ancor ali che aguagliano le sue piume di varietà, né di morbidezza. Il Giglio recatosi ne la sinistra mano, odora e risplende con un candore inusitato. In somma par che la bocca, che formò il saluto che ci fu salute, esprima in note Angeliche «AVE». Taccio de la Vergine prima adorata e poi consolata dal corrier di Dio, perché voi l'avete dipinta in modo, e con tanta meraviglia, che l'altrui luci abbagliate nel rifulgere de i suoi lumi pieni di pace e di pietade, non la posson mirare. Come anco per la novità de i suoi miracoli non potremo laudare l'istoria che dipignete nel palazzo di san Marco, per onorare i nostri Signori, e per accorar quegli che non potendo negar l'ingegno nostro danno il primo luogo a voi ne i ritratti, e a me nel dir male, come non si vedessero per il mondo le vostre, e le mie opere. Di Vinezia, il IX di Novembre MDXXXVII. Pietro Aretino⁷¹.

L'*èkphrasis* aretiniana riguarda un'altra *Annunciazione* tizianesca, ormai perduta, per il convento di Murano⁷². La lettera, a mio parere, anticipa sotto molti aspetti il successivo scritto marantiano per la successiva *Annunciazione* napoletana di Tiziano. Oltre al riprendere l'arco celeste, discendono direttamente da questa lettera soprattutto i riferimenti a Gabriele: «Egli empiendo ogni cosa di lume, e rifulgendo ne l'albergo con nuova luce», che in Maranta diventa «[...] e per questa cagione anco si suol fare negli angioli vestiti la vesta di color rosso e luminoso. Il che ha Tiziano [...] nella quale vesta ha di tal maniera il bianco col rosso mescolato, che non pare che venga dall'esterior lume, ma più tosto nasca di dentro e dalla persona illuminata [Gabriele]»; per il colorito del viso, scrive l'Aretino: «le sue guancie tremano ne la tenerezza composta dal latte e dal sangue», ritornando al rosso e al bianco già notati da Maranta anche per il colore delle vesti dell'angelo stesso; «Né si son vedute ancor ali che aguagliano le sue piume di varietà, né di morbidezza» che in Maranta diventa: «il qual lume, riflettendo anco nelle ali, fa nascere quella varietà di colori nelle sue penne di giallo, azurro, verde e rosso [...] E quei colori nelle ali ne danno una certa meraviglia, per non gli aver noi veduti ancora in animale alcuno volatile». Aretino descrive anche i capelli di Gabriele, a cui Maranta dedica un tributo importante riguardo la loro resa tanto da sembrar veri, e si sofferma anche sull'annuncio ritratto: «In somma par che la bocca, che formò il saluto che ci fu salute, esprima in note Angeliche "AVE"». Allo stesso modo, nel suo trattato, il medico venosino ingaggia tutta una discussione sulle parole pronunciate dall'angelo nell'attimo ritratto. Entrambi, inoltre, non si dilungano descrivendo Maria, se non per accennare all'umiltà della Vergine alla vista del messaggero di Dio.

⁷¹ P. Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Roma 1997-2002. La lettera è riportata anche in P. Licciardiello, *Epistolografia*, in *Storia della civiltà europea*, a cura di U. Eco, s.l. 2014: https://www.treccani.it/enciclopedia/epistolografia_%28Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/, consultato il 10 ottobre 2023.

⁷² Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 14.

Molti sono, dunque, gli elementi che portano a pensare a un notevole debito di Maranta nei confronti della lettera di Pietro Aretino, che ebbe sicuramente modo di leggere dal *Primo libro delle lettere* che il venosino poté ottenere per il tramite di Scipione Ammirato, che aveva incontrato l'Aretino a Venezia tra il 1554 e il 1555⁷³, o grazie ad Alfonso Cambi Importuni, personaggio insieme a Maranta ne *Il Rota* nonché figlio di un fedele amico di Pietro Aretino e, infine, suo collega nelle accademie napoletane⁷⁴.

Ma non solo Aretino. Il tema delle proporzioni del corpo umano, tanto dissertato dal Maranta in risposta alle critiche mosse sull'angelo di Tiziano, aveva avuto dei celebri precedenti in Lodovico Dolce nel suo *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Giolito, 1557), teso al ridimensionamento michelangiolesco e alla celebrazione del pittore cadorino. Il *Dialogo* si apre in questo modo: «[ARET.] Oggi faranno a punto quindici giorni, Fabrini mio, che, ritrovandomi nella bellissima Chiesa di San Giovanni e Paolo, insieme col dottissimo Giulio Camillo [...] all'altare di San Pietro Martire ove è posta quella gran tavola [...] del mio illustre signor compare Tiziano [...]. E se non fusse che ambedue fummo sviati da Antonio Anselmi, che ci menò a casa di monsignore il Bembo»⁷⁵.

Il *Discorso in materia di pittura* si apre con un Maranta che ricorda la visita alla Cappella Pinelli in San Domenico, fatta insieme a Scipione Ammirato, per osservare la nuova tela tizianesca⁷⁶. I due, non trovandosi d'accordo riguardo ai giudizi sull'opera, decidono di riparare dal marchese Carafa per una risposta finale. Nel *Dialogo* di Dolce, invece, Aretino e Giulio Camillo sostituiscono Maranta e Ammirato, e contemplano un altro quadro di Tiziano, per poi approdare in casa di Pietro Bembo anziché in quella

⁷³ Partecipò alla redazione del dialogo *Il Carafa* del capuano Camillo Pellegrino, nonché alla *Parte delle Rime di d. Benedetto Dell'Uva. Giovanbattista Attendolo. Et Camillo Pellegrino. Con breve discorso dell'epica Poesia*, edito da Sermantelli a Firenze nel 1584, che si inseriscono appieno nella diatriba tra il *Furioso* e la *Gerusalemme Liberata*. Cfr. Favaro, *Sulla concezione dell'impresa*, cit. (vedi nota 54), p. 285. Inoltre, sempre in quella parentesi veneziana, l'Ammirato partecipò all'edizione Ruscelli dell'*Orlando Furioso*. Come ricorda Umberto Congedo, «l'amicizia contratta col Ruscelli in casa del Veniero fece sì che l'Ammirato componesse in questo tempo gli argomenti all'*Orlando Furioso*, il poema da lui prediletto. "Giovane di belle lettere, di felicissima vena e di forti studi" scrive il Ruscelli dell'Ammirato». Cfr. U. Congedo, *La vita e le opere di Scipione Ammirato*, Trani 1904, p. 29.

⁷⁴ Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 20. Inoltre, per Maranta, come si vedrà a breve, il Cambi «nel dar giudizio della pittura ha fatto particolar professione». Per delineare sinteticamente il personaggio, è efficace la descrizione che ne fa Massimiliano Rossi: «Alfonso Cambi è quel narcisista personaggio, figlio del più celebre mercante fiorentino Tommaso, rievocato da Vasari come "giovinetto [...] bellissimo, letterato, virtuoso e molto cortese e gentile", che da Giorgio, nel 1549, "si fece ritrarre ignudo, e tutto intero, in persona d'uno Endimione cacciatore amato dalla Luna"». Cfr. Rossi, *Impresistica monumentale*, cit. (vedi nota 8), p. 303 e nota 24.

⁷⁵ Téoli, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 1.

⁷⁶ «Ritrovandomi, ill.mo Signor mio, l'altrieri per udir messa a San Domenico col signor Scipione Ammirato, capitammo nella cappella del signor Cosimo Pinelli, la quale avendo egli di preciosissimi marmi e di finissimi lavori e d'altre leggiadrie a ciò appartenenti adornata, per più di grazia e più di ornamento le dare, ha voluto che 'l quadro nel quale dovea il meraviglioso e stupendo misterio di Maria Vergine annunziata dall'angelo per sua particolar devozione mostrarsi, fusse fatto per mano di Tiziano, il cui nome e la cui fama, come quella che è assai ben conosciuta dagli uomini, non richiede che io altrimenti ne favelli». Cfr. Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 863.

del marchese di San Lucido: è come se il venosino riprendesse curiosamente un copione già scritto precedentemente.

Un'altra ripresa dolciana, palesemente evidente, riguarda la posizione del semplicista venosino sul tema della sorellanza tra la pittura e la poesia. In Dolce:

[FAB.] [...] e similmente è propria la similitudine tra il poeta et il pittore, avendo alcuni valenti uomini chiamato pittore poeta mutolo, et il poeta pittore che parla⁷⁷.

In Maranta:

E sì come nella poesia sono le similitudini, le metafore [...] così ancora sono queste medesime cose nella pittura, benché in modo tacito et alla mutola. [...] che la poesia e pittura, dall'esser l'una parlante e l'altra mutola in fuori, sono una cosa medesima⁷⁸.

Rilevando le consonanze dei temi tra i due trattati, possiamo riconoscere altre riprese. Tra queste, spicca la reincarnazione di Tiziano in Apelle, con il superamento del cadorino rispetto al pittore antico. Nel *Dialogo*, Apelle è il pittore più citato, così come avviene nel *Discorso* di Maranta: entrambi utilizzano l'intoccabile e universale fama dell'artista antico per nobilitare Tiziano⁷⁹. Inoltre, Dolce ricorda ai pittori che la migliore descrizione di una bella donna si può trarre leggendo le stanze dell'*Orlando Furioso* che descrivono la fata Alcina, riproponendo il sonetto ariostesco:

[...] e vedranno parimente quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori. “Di persona era tanto ben formata, / Quanto me' finger san pittori industri / Con bionda chioma lunga, ed annodata. / Oro non è, che risplenda e lustri / Spargeasi per guancia delicata / Misto color di rose e di ligustri”⁸⁰.

È evidente il debito dolciano contratto da Maranta quando descrive il ritratto dell'angelo tizianesco della Pala Pinelli, specialmente nei capelli e nella ripresa dell'accostamento rosso e bianco:

⁷⁷ Téoli, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 10.

⁷⁸ Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 866. Nel trattato, però, riconosce anche i limiti della pittura: «Imperoché, dovendo quella [la pittura] mostrare un atto solo di una favola o di una istoria, e questa una azione sola di favola e non più, se non sarà scelta e senza pecca alcuna, ancorché menoma, non si comporta né si tiene per buona. E questo tanto più nella pittura si richiede, quanto che nelle azioni è molto più semplice della poesia». Cfr. Maranta, *Discorso all'illustrissimo*, cit. (vedi nota 11), pp. 875-876.

⁷⁹ Ad esempio: sia Maranta, sia Dolce riportano l'episodio del ritratto del cavallo dipinto da Apelle in maniera così realistica che «egli [Apelle] appresentò loro [ai cavalli veri] un suo quadro, ove era un cavallo di sua mano dipinto, quei cavalli subito al veder di questo annitrirono». In Téoli, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 42.

⁸⁰ Le citazioni ariostesche sono in L. Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1557, pp. 30r-31v.

Sono i capelli dell'angelo di sì bel colore [...], che fanno parere il capo fuor del quadro. Il viso poi ha colorito tingendolo tutto di un certo rossore [...]. Il colore di tutta la vita è tra bianco e rosso; i capelli folti, biondi e mezzanamente crespi.

E ancora:

[...] quel rossore non ne dimostra altro se non il fuoco, il quale da' teologi figurativamente è attribuito agli angeli⁸¹.

Altre caratteristiche di un buon disegno, per Dolce, sono la “varietà” e “gli scorti”, entrambi analizzati da Maranta in riferimento ai due personaggi dell'*Annunciazione*: la Vergine è frontale, l'angelo è di profilo. E su Gabriele il venosino ingaggia tutta una discussione sull'abilità di Tiziano nell'averlo ritratto solo per metà, al fine di mettere a tacere le critiche mosse da chi non era in grado di capire la maestria del genio cadorino. Bartolomeo arriva, dunque, alle stesse conclusioni del Dolce in merito agli scorti, cioè alle figure di profilo, che «sono intesi da pochi, onde a pochi dilettono»⁸².

La grazia è una condizione tanto importante per Maranta quanto per Dolce, sia nei due testi strettamente connessi alle questioni pittoriche, sia in quelli di natura letteraria. Il primo la definisce una delle cinque caratteristiche necessarie di un buon dipinto, rilevandola nell'«aria» dell'annunciante Gabriele; il secondo la chiama in causa, nel *Dialogo*, in occasione difesa del primato di Raffaello su Michelangelo:

ARET. [Raffaello] fu chiamato grazioso; perciocché, oltre la invenzione, oltre al disegno, oltre alla varietà, oltre che le sue cose tutte movono sommamente, si trova in loro quella parte che avevano, come scrive Plinio, le figure di Apelle: e questa è la venustà, che è quel non so che, che tanto suole aggradire, così ne' pittori come ne' poeti, in guisa che empie l'animo altrui d'infinito diletto, non sapendo da qual parte esca quello che a noi tanto piace. La qual parte, considerata dal Petrarca, mirabile e gentil pittore delle bellezze e delle virtù di Madonna Laura, lo mosse a così cantare:

E un non so che negli occhi, che in un punto

Pò far chiara la notte, oscuro il die,

E 'l mele amaro, et addolcir l'ascenzio.

FAB. Questa, che voi dite venustà, è detta da' Greci *charis*, che io esporrei sempre per “grazia”⁸³.

81 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 880.

82 Téoli, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 40.

83 Ivi, p. 57.

La grazia viene chiamata in causa da Dolce, oltre che per le opere di Raffaello, anche per quelle di Ludovico Ariosto. Se l'eccelso pittore, per l'Aretino del *Dialogo*, è colui che riesce a padroneggiare invenzione, disegno e colorito, così il degno letterato ottiene la grazia (la *charis*) attraverso la padronanza di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*⁸⁴. E nel *Dialogo*, Dolce, con le parole di Aretino, stabilisce:

ARET. E sì Michelagnolo ha ricerco sempre in tutte le sue opere la difficoltà, così Raffaello, all'incontro, la facilità, parte, come io dissi, difficile a conseguire; et halla ottenuta in modo, che par che le sue cose siano fatte senza pensarvi, e non affaticate né istentate. Il che è segno di grandissima perfezzione, come anco negli scrittori, che i migliori sono i più facili: come appresso voi dotti, Virgilio, Cicerone, et appresso noi il Petrarca e l'Ariosto⁸⁵.

Così come Maranta chiama in causa più volte Virgilio nel suo *Discorso*, paragonando le sue abilità divine all'antico Apelle e, per estensione, al moderno Tiziano, così Dolce paragona Raffaello – nobilitandolo rispetto a Michelangelo – a Petrarca e Ariosto. Tanto Maranta quanto Dolce, nelle loro tesi a sostegno delle abilità dei sommi poeti, fanno riferimento ai tre attributi della grazia: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Il venosino, secondo Francesco Minervini, fu addirittura inquisito per la lettura in chiave esoterica degli scritti virgiliani nelle *Lucullianae quaestiones*, in cui analizzò proprio questi tre elementi tipici della poetica del Marone⁸⁶.

Ma ritornando alla grazia più specificatamente nella pittura, notiamo in questo caso delle divergenze apparenti tra le posizioni del veneziano rispetto a quelle del venosino. Come rilevato da Fredrika Jacobs, Lodovico Dolce eredita dall'Equicola il concetto della grazia nella bellezza androgina: «il volto della donna è lodato se ha i lineamenti di un uomo; il volto dell'uomo se ha i lineamenti femminili. Da qui il proverbio: “quasi per ciascun luogo femmina masculo e masculo femmina hanno grazia”»⁸⁷. Così Dolce, nella lettera ad Alessandro Contarini in cui promuove Tiziano e «generalmente considerata una sorta di primo abbozzo del *Dialogo*»⁸⁸ sostiene: «vuo dire, che in Donna terrebbe non so che di huomo, et in huomo di vaga Donna, mistura difficile, aggradevole e sommamente»⁸⁹. Maranta, invece, critica chiaramente l'effeminazione, definendola una caratteristica di cui Tiziano si guardò bene di non aggiungerla al suo angelo nella *Pala Pinelli*: «Il viso poi ha colorito di una mescolanza che non esprime lascivia né effeminazione», «E se

84 I. Mac Carthy, *Ariosto's Grace: The View from Lodovico Dolce*, “MLN. Modern Language Notes”, CXXIX, 3S, 2014, p. 56.

85 Téoli, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 62), p. 57.

86 Come già anticipato. Cfr. anche Minervini, *All'ombra di Virgilio*, cit. (vedi nota 28) pp. 93-94.

87 F.H. Jacobs, *Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia*, “The Art Bulletin”, LXXXII, 1, 2000, p. 56.

88 Ivi, p. 52.

89 Ivi, nota 75.

fusse il capo collocato più alto overo col collo distorto, sarebbe la voce [...] disuguale et oscura et effeminata», «E chi non avrebbe poi (penetrando sempre col suo pensiero più dentro) imaginatosi che, mentre l'angelo parlava, come essendo egli gioviale la voce necessariamente dovea uscire sonora, chiara, lieve et uniforme, degna veramente di uno angelo, così da Venere sarebbe stata effeminata, molle, enervata e senza vigore»⁹⁰.

Sulla scorta di quanto fin qui scritto, possiamo ben rilevare che il *Discorso in materia di pittura* fu scritto da Bartolomeo Maranta, se non come una risposta, almeno come una volontà di esporre il suo punto di vista in merito agli stessi temi trattati da Lodovico Dolce, riprendendo – come fece già l'instancabile poligrafo – molti elementi già evidenti nelle lettere di Pietro Aretino in cui lodava Tiziano. Ripresa dei temi sì, giungendo però a posizioni a volte aderenti, altre volte discordanti da quelle dolciane, comunque mirando a nobilitare il pittore cadorino più di tutti gli altri. La pala tizianesca in San Domenico venne, in quel momento, assunta come *trait d'union* tra Venezia e Napoli nel pieno Cinquecento, spronando la discussione filosofica⁹¹ ed estetica di letterati, umanisti, anche scienziati attorno alle questioni artistiche e, nello specifico, tizianesche⁹².

4. Le parti del bello

Non solo Dolce: vi sono anche altri spunti di letteratura artistica nel trattato marantiano. Se il *Discorso* è principalmente teso a difendere Tiziano dalle accuse mossegli *in primis* da Scipione Ammirato, il tema principale è la sua definizione delle cinque parti che l'artista deve attuare per rendere bello un soggetto, in questo caso l'angelo: le proporzioni, la «debita quantità», la «convenevole vivacità del colore», la grazia, la postura o «disposizione» del corpo.

Ma quello che per avventura si potrebbe in esso riprendere è che non par che abbia Tiziano bene intesa la proporzione di tutto il corpo dell'angelo: perciocché dal ginocchio insino al piede è così poco spacio a rispetto di tutto il corpo, che pare una cosa assai fuori della naturalità. E se in altri soggetti si deve osservare la proporzione, molto più necessaria pare a doversi osservare negli angeli, i quali sono di tutta bellezza e più simili a Iddio di tutte le altre cose visibili a invisibili. E come mi rendo certo che V. S. Ill.ma sappia molto bene, il corpo ben proporzionato si divide, infra molte altre divisioni, in quattro parti uguali⁹³.

⁹⁰ Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 896.

⁹¹ Specialmente quella naturalistica, come si vedrà a breve.

⁹² Se l'*Annunciazione* Pinelli può essere assunta come oggetto di unione tra i due contesti, Scipione Ammirato va riconosciuto, invece, come personaggio di congiuntura: egli, nei suoi spostamenti tra Napoli e Venezia (prima di approdare a Firenze nel 1567) collegò, come abbiamo visto, questi personaggi e i loro temi di dibattito attraverso un viaggio di interscambio culturale da sud a nord.

⁹³ Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 873.

In questo passo, Maranta introduce il problema delle proporzioni umane che ci dice essere stato uno dei fattori di critica da parte degli spettatori dell'*Annunciazione* di Tiziano. Questo tema trova, in quegli anni, un certo epicentro di dibattito a Venezia: ne parlò Paolo Pino nel *Dialogo di Pittura* e anche Lodovico Dolce nel *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*⁹⁴.

Quello che si evince leggendo queste righe dei due *Dialoghi* veneziani è che, sia secondo Pino⁹⁵ sia per il Dolce⁹⁶, la proporzione non è invenzione nata direttamente

94 Paolo Pino pubblicò il suo *Dialogo di Pittura* a Venezia, per i tipi di Gherardo, nel 1548; Il *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* di Lodovico Dolce fu pubblicato, anche questo a Venezia, nel 1557 ai torchi di Gabriel Giolito de Ferrari. Cfr. Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), pp. 1083 e 1120.

95 «LA[uro]. [...] Ben sapete che, quanto all'umor de noi pittori, la bellezza de tutte queste donne raccolta insieme non supplirebbe per formar una bella femina a nostra sodidisfazione, volendo imitar quelle linee, proporzioni, misure et ordini, astratti quasi dal vero, ch'i primi nostri inventori, per immortalarsi, istituirono le cose a modo loro, ben che l'invenzioni fossero (se dir si può) divine. / FA[bio]. Lauro mio, voi sommergete la perspicacia del vostro ingegno nell'ignoranza, imperò che le proporzioni che diceste non fono paritorite dai pittori, ma si ben raccolte e tratte dall'opre naturali, come ordine usato dalla natura nelle opere sue; né può il pittore circonscrivere pur un punto, oltre quello che si vede nella natura». E ancora: «FA. Non vi è porzione di quantità determinata che servi a tutte le forme, imperò che tra noi è gran varietà, perché l'uno è più grande dell'altro. Ma perché queste differenze nascono dagli accidenti, emoli della natura (come vi ho detto parlandovi della bellezza), gli antichi ingegnosi elessero tra gli uomini una di queste quantità per più proporzionata e giusta, e volsero costoro che l'uomo fusse d'altezza di sei piedi, e quest'è l'ordine usato da Vitruvio, ma è da credere che Vitruvio intendesse de piedi geometrici, i quali secondo Marco Varrone et Aulo Gellio erano di quattro palmi di mano, imperò che li piedi comuni fallano assai in molte forme proporzionate. Ma qui ci concorre la discrezione, ch'è intesa da me per buon giudicio. Quanto alla distinzione di membri, vi sono molte difficoltà tra coloro che ne parlano; il che a intendere causerebbe nausea e fastidio. Però s'accosteremo a Vitruvio, il quale vuole che nel compartire l'uomo s'usi per misura la faccia, ch'è porta del tesoro nostro, cioè quella distanza ch'è dal mento all'istremità della fronte, dove prencipia la radice de' capegli, benché di quella medesima lunghezza siano le mani, cominciando dalla giuntura della rasetta fin al dito medio. Conviene adonque ch'una figura, a esser di giusta porzione, sia in altezza dieci faccie, non eccedendo l'undecima, a questo modo: prima, dalla sommità del capo sino all'istrema punta dil naso vi sia una faccia; dalla punta del naso sino all'osso forculare, over sommità dil petto, vi è la seconda; e dalla sommità del petto al concavo, over bocca del stomaco, vi è la terza; da indi all'umbelico si distingue la quarta; poi sino ai membri genitali è la quinta. E qui è la metà della forma; dico dall'osso forculare sino alla pianta de' piedi, no vi ponendo il capo, per ch'il meggio dell'uomo integro è l'umbelico. La coscia, parte della gamba insino alla punta del ginocchio, è distinta in due faccie, e dal ginocchio alla pianta de' piedi vi sono tratte l'altre tre. A tal modo la figura si fa in dieci faccie, la qual cosa è stata da me col vivo certificata. E per darvi l'ordine integro, le braccia denno esser tre faccie lunghe, cominciando dalla legatura della spalla e continuando fin alla giuntura della mano detta rasetta; e sappiate che la distanza ch'è dal calcagno alla somità o collo del piede è anco medesimamente dal collo de' piedi fin all'istremità delle dita; poscia la grossezza dell'uomo, cingendolo sotto le braccia, è per la metà della lunghezza. / LA. Oh, quanto m'è grato tal ragionamento, e non di poca utilità! / FA. La faccia, da noi usata come misura, si divide in tre: un terzo della qual è dalla barba insino sott'il naso, la seconda è dai fori del naso alla equalità delle ciglia, la terza et ultima dalle ciglia sino al fine della fronte. Un'altra sottilità vi dico, che nelle dita della mano vi sono tutte le misure della faccia, una delle quali è dal nodo del meggio sino alla punta del dito indice: vi è quanto dal mento alla fessura della bocca, e quanto è lunga la bocca et anco quanto sono lunghe l'orecchie; poi dall'altra giuntura del dito indice più verso l'ugnia, insino all'istremità del dito, vi è la lunghezza dell'occhio, e tant'è distante un occhio dall'altro, quant'è lungo un occhio; poi tanto è lontana l'orecchia dal naso, quanto è lungo il dito medio. Così tutte le membra e giunture sono conformi e corrispondenti insieme. E sappiate ch'in un corpo umano, che sia integro, vi sono inclusi sei cento e sessanta sei membri, tra vene, nervi, ugnie e nodi». Cfr. P. Pino, *Dialogo di pittura*, Gherardo, Venezia 1548, pp. 4, 8-10.

96 «FAB[rini]. Mi sarebbe grato, signor Pietro, che qui mi deste qualche regola della misura del corpo umano. / ARET[itno]. Farollo volentieri, parendomi gran vergogna che l'uomo ponga tanto studio in misurar la terra, il mare et i cieli, e non sappia la misura di sé stesso. Dico adunque che, avendo la prudente natura formata la testa dell'uomo, come rocca principale di tutta questa mirabil fabrica ch'è chiamata picciol

dall'ingegno degli antichi: è frutto della natura. Con molta probabilità Maranta ebbe modo, se non di leggerli, di conoscere i contenuti dibattuti in questi due trattati; eppure propone delle «divisioni semplicistiche»⁹⁷ del corpo in quattro parti, rispetto alle dieci parti proposte dai suoi due predecessori i quali – nonostante la vocazione prettamente “naturale” riguardo il tema delle proporzioni umane – non possono esimersi di guardare a chi per primo li teorizzò: Vitruvio. A Vitruvio e alle sue tesi attinge molto il Dolce, ricordando anche l'iscrizione entro un cerchio perfetto del corpo umano. Ma Lodovico Dolce ricorda, altresì, che la troppa imitazione degli antichi – fatta senza «buon giudizio» – ha portato diversi pittori e scultori contemporanei a «rivolgere

mondo, nella più elevata parte del corpo, tutte le parti di esso corpo debbono convenevolmente prender da lei la loro misura. Dividesi la testa, o diciamo faccia, in tre parti: l'una dalla sommità della fronte, dove nascono i capegli, insino alle ciglia; l'altra dalle ciglia insino alla estremità delle narigie: l'ultima dalle narigie insino al mento. La prima è tenuta seggio della sapienza, la seconda della bellezza e la terza della bontà. Dieci adunque teste, secondo alcuni, forniscono il corpo umano; e, secondo altri, nove, et otto, et anco sette. Scrivono autori celebratissimi che e' non può crescere in lunghezza più che sette piedi; e la misura del piede sono sedici dita. La misura del mezzo della lunghezza si piglia dal membro genitale e il centro del medesimo corpo umano è naturalmente l'ombilico. Onde, ponendosi l'uomo con le braccia distese e tirando linee dall'ombilico insino alla estremità de' piedi e delle dita delle mani, fa un cerchio perfetto. Le ciglia giunte insieme formano ambedue i cerchi degli occhi; i semicircoli delle orecchie debbono esser quanto è la bocca aperta; la larghezza del naso sopra la bocca, quanto è lungo un occhio. Il naso si forma dalla lunghezza del labro; e tanto è un occhio lontano dall'altro, quanto è lungo esso occhio; e tanto la orecchia dal naso, quanto è lungo il dito di mezzo della mano. Poi la mano vuole esser quanto è il volto; il braccio è due volte e mezzo grosso, cioè dalla parte che finisce ove ha principio la mano; e la coscia è grossa una volta e mezza come il braccio, pigliando di quello la parte più grossa. Dirò la lunghezza più distinta. Dalla sommità del capo insino alla punta del naso si fa una faccia; e da questa punta insino alla sommità del petto, che è l'osso forcolare, si fa la seconda; e dalla sommità del petto insino alla bocca dello stomaco v'ha la terza.; da quella insino all'ombilico si contiene la quarta, e insino a' membri genitali la quinta, che è appunto la metà del corpo, lasciando da parte il capo. D'indi in poi la coscia insino al ginocchio contien due faccie, e dal ginocchio alla pianta de' piedi contengono le altre tre. Le braccia in lunghezza sono tre faccie, cominciando dal legamento della spalla insino alla giuntura della mano. La distanza ch'è dal calcagno al collo del piede, è dal medesimo collo insino alle estremità delle dita. E la grossezza dell'uomo, cingendolo sotto le braccia, è giusto la metà della lunghezza. / FAB. Queste misure molto importano a chi vuol fare una figura proporzionata. / ARET. Devesi adunque elegger la forma più perfetta, imitando parte la natura. Il che faceva Apelle, il quale ritrasse la sua tanto celebrata Venere che usciva dal mare (di cui disse Ovidio che, se Apelle non l'avesse dipinta, ella sarebbe sempre stata sommersa fra le onde) da Frine, famosissima cortigiana della sua età; et ancora Prasitele cavò la bella statua della sua Venere Gnidia dalla medesima giovane. E parte si debbono imitar le belle figure di marmo o di bronzo de' maestri antichi; la mirabile perfezzion delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente corregger molti difetti di essa natura e far le sue pitture riguardevoli e grate a ciascuno, perciocché le cose antiche contengono tutta la perfezzion dell'arte e possono essere esemplari di tutto il bello. / FAB. È ben dritto che, avendo gli antichi, così Greci come Latini, avuta la maggioranza nelle lettere, l'abbiano similmente ottenuta in queste due arti, cioè pittura e scultura, le quali molto più al pregio loro si avvicinan. / ARET. Essendo adunque il principal fondamento del disegno la proporzione, chi questa meglio osserverà fia in esso miglior maestro. E per fare un corpo perfetto, oltre alla imitazione ordinaria della natura, essendo anco mestiero d'imitar gli antichi, è da sapere che questa imitazione vuole esser fatta con buon giudizio, di modo che, credendo noi imitar le parti buone, non imitiamo le cattive; come, veggendo che gli antichi facevano le lor figure per lo più svelte, v'è stato alcun pittore che, serbando sempre questo costume, è spesso trappassato nel troppo e quello ch'era virtù ha fatto divenir vizio. Altri si sono messi a fare alle teste, massimamente delle donne, il collo lungo, tra perché hanno veduto per la maggior parte nelle immagini delle antiche Romane i colli lunghi, e perché i corti non hanno grazia; ma sono ancora essi passati nel troppo e la piacevolezza hanno rivolta in disgrazia». Cfr. Dolce, *Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 80), pp. 31r-32v.

97 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 874, n. 1.

la piacevolezza in disgrazia»⁹⁸. Ma il venosino è consapevole che questo non è un trattato scientifico e che il soggetto del *Discorso* è un quadro; quindi, adatta questi ragionamenti al tema specifico. Il “buon giudizio” di Pino e Dolce non è altro che la «discrezione» dell’artista nell’adattare questi principi naturali al risultato finale che deve tendere all’ottenimento della bellezza visiva⁹⁹. E infatti Maranta, per risolvere le critiche alle proporzioni dell’angelo, nelle righe successive spiega quali siano le caratteristiche del soggetto tizianesco che gli garantiscono la bellezza, proponendo per la prima volta l’elenco delle cinque parti necessarie ad un soggetto per essere definito “bello”¹⁰⁰.

In merito alla “quantità”, Maranta scrive:

[...] consideraremo la quantità, la quale in tutte le cose (come ne ammonisce Aristotele) deve essere né così grande e smisurata che al primo incontro della vista non se ne possa vedere il principio et il fine, né così picciola che le parti sue appena si discernano et in esse non si possa fare conveniente discorso; e questo non solo per la quantità apparente, ma eziandio per rispetto di quello che in quella quantità si può velatamente intendere, come mi dichiarerò or ora. E come che a prima vista l’angelo di quella pittura mostri di avere questa condizione, per essere tutto il suo corpo né molto grande né estremamente picciolo, nondimeno il discorso che si può fare sopra di quella grandezza può ricevere alcuni dubbi. Tra’ quali sarà che, dipingendosi l’angiolino in forma puerile, come disopra abbiám detto, per denotar frall’altre cose la purità sua, bisognarebbe pigliar quella parte di puerizia che non potesse generar nella mente di chi ’l riguarda imaginazione alcuna d’impurità, da che questo corpo di angelo è una certa metafora pitturale di quello che nel vero non si può con pittura esprimere, cioè della natura e dell’esser suo. Ma chi ben guarda l’età che dimostra quell’angelo, ciascuno il giudicherà di dicessette anni poco più o meno, nella quale età può l’uomo essere impuro e disonesto. Per levar dunque questa rappresentazione dalle menti di ciascuno era forse più convenevole mostrarlo in età da quattordici anni in giù [...]. Ma la pubescente età è più conforme per un’altra ragione, che, per esser più ferma, così si denota la costanza e la perpetuità della virtù vitale, che eternamente in un essere ha da durare. Il che il divino Dionisio Areopagita ne insegna e noi nel Cristo del Giudicio di Michelagnolo di sopra accennammo¹⁰¹.

98 É. Passignat, *Il Cinquecento. Le fonti per la storia dell’arte*, Roma 2017, p. 90.

99 «[...] la mirabile perfezzion delle quali chi gusterà e possederà a pieno, potrà sicuramente corregger molti difetti di essa natura e far le sue pitture riguardevoli e grate a ciascuno, perciocché le cose antiche contengono tutta la perfezzion dell’arte e possono essere esemplari di tutto il bello». In Dolce, *Dialogo della pittura*, cit. (vedi nota 80), p. 32v.

100 In quegli anni, Benedetto Varchi discusse su *bellezza e grazia*: «Dicono che la bellezza non è altro che la debita proporzione e corrispondenza di tutte le membra [tra] loro; e così vogliono che la bellezza consista e risulti nella debita quantità e della convenevole qualità delle parti, aggiuntovi la dolcezza o soavità de’ colori. E di questa sentenza par che sia Aristotele, il gran filosofo, e nel terzo della Topica e nella Retorica et ancora nella Etica [...] Ma [...] un corpo di quale non abbia grazia, ancora che sia grande, ben disposto e ottimamente colorato non si può [...] chiamare bello veramente». Cfr. Barocchi, *Scritti d’arte*, cit. (vedi nota 5), p. 875, n. 1.

101 Barocchi, *Scritti d’arte*, cit. (vedi nota 5), p. 876.

Paola Barocchi pone l'attenzione sulla chiamata in causa di Aristotele nel *Discorso*, nel momento in cui lo scrittore inizia ad affrontare il tema della quantità: ricorda, infatti, che anche Vincenzo Danti aveva collegato la "quantità" alle filosofie aristoteliche¹⁰². Se, però, consideriamo che il trattato marantiano sia stato scritto tra la fine del 1561 e la prima metà del 1562, non possiamo riconoscere una dipendenza delle tesi del venosino rispetto a quelle del Danti, dato che parla di questi temi nel suo *Primo libro del Trattato delle perfette proporzioni* pubblicato a Firenze nel 1567. In realtà, sarebbe più corretto pensare a una discendenza diretta da Benedetto Varchi, dato che lo stesso Danti prese spunto dal trattato *Della beltà e della grazia*, che andò ai torchi nel 1543¹⁰³.

La quantità, per Maranta, non è solo riferibile alla grandezza della figura ma anche all'età dimostrata. Tra le altre critiche mosse all'angelo, l'umanista venosino ci svela che anche l'adolescenza accennata di Gabriele fu oggetto di dibattito tra i suoi contemporanei, tanto che questi pensavano di attribuirgli diciassette anni. Se questa età era, per Maranta, abbastanza congrua per poter consegnare correttamente il messaggio divino, dall'altra parte l'avanzata pubertà avrebbe tradito la purezza convenzionalmente riconosciuta all'ambasciatore di Dio. Per Maranta l'angelo ha circa quattordici anni e, a conferma della sua ipotesi, chiama in causa Dionigi l'Areopagita. In realtà, riprende i contenuti del *De coelesti Hierarchia* del neoplatonico Pseudo-Dionigi l'Areopagita – databili a circa quattro secoli dopo rispetto all'operato del teologo ateniese di cui riprende il nome – che scrisse il suo trattato sull'angelologia nel V secolo¹⁰⁴. Questo scritto fu fondamentale per Tommaso d'Aquino, Dante e ancora in vigore nel Cinquecento, giacché dell'Areopagita se ne parla anche nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del Paleotti¹⁰⁵. Ciò che a Bartolomeo Maranta interessa della *Gerarchia celeste*, in questo caso, si circoscrive al concetto riguardo la fascia di età degli angeli che dovrebbe essere «pubescentem vero aciuuenilem etatem»¹⁰⁶. Ma ancora più sorprendente non è solo la ripresa di uno scritto che possiamo considerare fondativo per il cristianesimo e i suoi sviluppi iconografici – chiamato in causa in un contesto controriformato in cui può farci pensare a una necessità, da parte dello scrittore, di mettere in pubblico la sua adesione cattolica onde evitare problemi con l'Inquisizione

102 Ivi, n. 4.

103 Benedetto Varchi fu il primo, rispetto a Maranta e a Danti, a rivolgersi ad Aristotele e Teofrasto in riferimento alla "quantità" e alla "qualità". Margaret Daly Davis, infatti, ha chiarito che «la tesi filosofica che costituisce il fondamento del *Primo libro*, che "tutte le cose che sono state fatte hanno avuto bisogno dei debiti mezzi", e che esse sono "con il mezzo dell'ordine create", deriva direttamente dal Varchi». Cfr. M. Daly Davis, *Beyond the 'Primo Libro' of Vincenzo Danti's 'Trattato Delle Perfette Proporzioni'*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXVI, 1, 1982, pp. 63-84.

104 Freedman, *Bartolomeo Maranta's 'Discourse'*, cit. (vedi nota 6), p. 25 nota 148. In realtà, Freedman – come Maranta – fa riferimento a Dionigi Areopagita e non al corretto Pseudo-Dionigi. Per quest'ultimo cfr. P. Rorem, *Pseudo-Dionysius: a commentary on the texts and an introduction to their influence*, New York 1993.

105 Cfr. Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 877 nota 4.

106 Freedman, *Bartolomeo Maranta's 'Discourse'*, cit. (vedi nota 6), p. 25.

in un momento storico in cui, sulla sua testa, stavano per pendere accuse pesanti – ma il fatto che le tesi del «divino Dionisio Areopagita» siano paragonate a quelle difese intraprese dallo stesso Bartolomeo riguardo alla correttezza estetica del Cristo michelangiolesco tanto criticato perché sbarbato, di cui lo stesso Maranta aveva già avuto modo di discutere nelle precedenti righe del *Discorso*¹⁰⁷. Difesa dell'aspetto dell'angelo di Tiziano e difesa dell'aspetto del Cristo del *Giudizio Universale* diventano due piatti della stessa bilancia che non possono avere due pesi e due misure, giacché di entrambi si criticava l'età esteticamente ritratta, chi per eccesso (nell'angelo, in età troppo avanzata) chi per difetto (nel Messia, che senza barba non sembrava avere trentatré anni).

Venendo alla terza qualità, che è il colore, in merito all'angelo scrive:

Il viso poi ha colorito di una mescolanza che non esprime lascivia né effeminazione (come appresso più distesamente diremo, quando della fisionomia si ragionerà), ma più tosto venerazione e rispetto, tingendolo tutto di un certo rossore simile a quello che suole apparire nel volto di chi per un buon tratto di via arà con gran fretta caminato o corso [...]. Ma se vorremo noi più adentro passare nella profondità delle cose divine, troveremo che quel rossore non ne dimostra altro se non il fuoco, il quale da' teologi figuratamente è attribuito agli angeli. Anzi gli troni e gli serafini dicano essere di fuoco et a loro assegnano le istesse proprietà che ha il fuoco, e vogliono per questo farci conoscere che la faccia delli celesti spiriti sia per lo fulgore della faccia di Dio illuminata a guisa di fuoco. Perciòché (come l'Areopagita ne insegna) coloro che santissimamente hanno di Dio parlato, per farne le menti de' mortali capaci, hanno la sua sostanza eterna, immateriale, e di nulla forma o figura ricetto, con le varie proprietà del fuoco disegnata; perciòché il fuoco contiene in sé molte somiglianze et immagini delle proprietà

107 Per la critica mossa al *Giudizio Universale* di Michelangelo, cfr. G.A. Gilio, *Dialogue on the Errors and Abuses of Painters*, a cura di M. Bury, L. Byatt, C.M. Richardson, Los Angeles 2018. Nel *Discorso*, Maranta si inserisce nel coevo dibattito sulle critiche all'opera michelangiolesca nella Sistina: «Come è venuto eziandio in quella miracolosa dimostrazione del Giudicio Universale dipinto da Michelagnolo nel Vaticano, nella quale ha fatto Cristo, giudice de' buoni e de' cattivi, molto più giovane di quello che alla età di trentatré anni per avventura non si converrebbe e che da ciascun altro famoso pittore, anzi da lui stesso, altre volte non è stato dipinto [...] Ancorché si potrebbe per avventura dire che Michelagnolo abbia ciò fatto per voler così esprimere un corpo glorificato e farlo parere alquanto diverso da quello che fu mentre tra noi visse a disagio, riducendo quel fingimento in una certa qualità di metafora, o vogliamo dire di allegoria, chiamando tacitamente perpetua giovinezza la forza della gloria e della grazia. Ché se di quella istessa figura che ebbe mentre fu patibile l'avesse dipinto, lo avrebbe di facile ridotto nella mente di alcuno patibile ancora; il che era fuor della sua intenzione [...]. Il che il divino Dionisio Areopagita ne insegna e noi nel Cristo del Giudicio di Michelagnolo di sopra accennammo. Aggiugnesi a questo che così più apertamente si dimostra la spirituale et incorporea natura loro, perciò che quasi da ognuno è stata dipinta l'anima in forma puerile, o sia stata di vecchio o di giovane barbato o senza barba, e ciò non solo per le ragioni dette, ma ancora per darci a intendere che dopo morte non è differenza di persone, ma tutti siamo uguali senza eccezione. Così le ha depinte Michelagnolo nella pittura del suo Giudicio, così tutti quelli che fanno l'angelo Michele contrapesare le anime nelle bilancie o nella statera. E se alcune ve ne sono nel Giudicio di Michelangelo con la barba (che ben pochi sono), sonosi così da lui dipinte per altre cagioni che a così far lo ritraevano, come fu il ritratto di quel Vescovo, il quale, mentre era a Michelagnolo importuno, si vide ritratto nell'Inferno che appena se ne accorse». Cfr. Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 866 e ss.

di Dio, se così ne sia lecito il parlare. Come, per esempio, il foco è luminosissimo, semplice, immescolabile, e ciò che tocca converte nella sua natura. Va sempre in alto velocissimo, ogni cosa abbraccia et esso abbracciar non si può, si comunica a tutti senza patir diminuzione alcuna, et altre infinite proprietà possiede, simili alle azioni divine¹⁰⁸.

È proprio nell'ambito del rossore delle guance, che il venosino paragona al fuoco divino, che si è sviluppata negli ultimi anni tutta una lettura critica riguardo alle posizioni teologico-filosofiche del botanico, che andrebbero ricondotte al naturalismo di Bernardino Telesio: nello specifico, Jean Claude Margolin affermava infatti che «tra tutti gli elementi del cosmo Telesio privilegia, come si sa, il fuoco»¹⁰⁹.

La filosofia telesiana è detta naturalistica proprio per il suo approccio alla realtà, già scandito nel titolo del suo principale trattato: *De rerum natura iuxta propria principia*, cioè la natura analizzata senza tentare di proiettare i suoi valori su quelli umani, scindendo le due cose e ponendosi, così, aldilà delle visioni aristoteliche ancora forti nel Cinquecento. Nell'universo, per Telesio, operano due principi "agenti" che sono il caldo e il freddo, i quali esercitano la loro azione sulla materia. Questa autonomia della natura trova un unico limite in Dio¹¹⁰.

L'adesione alla filosofia telesiana, che si stava sviluppando proprio tra Cosenza, Napoli e Roma a partire dalla seconda metà del XVI secolo, è stata ben descritta da Cesare Vasoli¹¹¹ che ricorda gli stretti rapporti di Telesio con Napoli, specialmente durante gli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. Con molta probabilità, proprio durante questo lungo soggiorno nella città partenopea iniziò a lavorare alla prima edizione del *De Rerum natura* e degli opuscoli di filosofia naturale. Nel cinquantatré tornò a Cosenza, mantenendo ben saldi i rapporti con la famiglia napoletana Carafa – di cui faceva parte Ferrante, a cui era indirizzato il *Discorso* di Bartolomeo Maranta – e, dopo la morte della moglie, soggiornò altre volte tra Napoli e Roma. Stessi anni, stessi luoghi in cui, insomma, si poteva incontrare quella «cerchia di amici e dei primi discepoli»¹¹², uniti tutti sotto l'esperienza dell'Accademia e legati da simili interessi: Bernardino Rota, Scipione Ammirato, Ferrante Carafa, Sertorio Quattromani, tutti vicinissimi al medico Maranta.

Questa adesione al naturalismo telesiano anche da parte di Maranta è stata riconosciuta, per la prima volta, da Marsel Grosso¹¹³. Successivamente, nuovi studi sono stati condotti in riferimento ai legami del filosofo cosentino con altri accademici napo-

108 Ivi, p. 880.

109 G. Galasso, Introduzione a *Bernardino Telesio nella cultura napoletana*, a cura di R. Sirri e M. Torrini, Napoli 1992, p. 27.

110 M. Mori, *Storia della filosofia moderna*, Bari-Roma 2005, pp. 23-25.

111 C. Vasoli, *Ragioni di un convegno*, in *Bernardino Telesio*, cit. (vedi nota 109), p. 506.

112 *Ibidem*.

113 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. Ma anche in Id., *La fama di Tiziano*, cit.; Id., *Per la fama di Tiziano nella cultura artistica spagnola*, cit. (per tutti, vedi nota 7).

letani, personaggi tra l'altro riuniti nella pubblicazione delle *Rime et versi in lode della illustrissima et eccellentissima Signora Giovanna Castriota* (Cacchi, 1585): spiccano i componimenti di Berardino Rota, Scipione Ammirato, Ferrante Carafa (figlio della Castriota¹¹⁴, nonché destinatario del *Discorso in materia di pittura*), Sertorio Quattromani – primo volgarizzatore del *De rerum natura*, facente parte dell'Accademia cosentina¹¹⁵ – e dello stesso Bernardino Telesio, oltre molti altri¹¹⁶.

Nella stessa raccolta, insieme al carme telesiano¹¹⁷ è presente una traduzione di ignoto¹¹⁸ in cui è evidente la semplificazione radicale dello scritto del cosentino; seppur interessante, questa versione del carme fa perdere il vero senso filosofico del componimento poetico originale. Ciò che in questo momento a noi interessa è la presenza del fuoco in questo sonetto di Telesio, riportato – anche se con delle variazioni, soprattutto nei significati – nella traduzione dell'ignoto.

114 J.C. Margolin, *Telesio et le mécénat napolitain des Carafa: le poème en l'honneur de Giovanna Castriota*, in *Bernardino Telesio*, cit. (vedi nota 109), p. 114.

115 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 19.

116 Tra gli altri vorrei ricordare l'epigramma di saluto alla Castriota composto da Luigi Maranta, figlio di Silvio e, dunque, nipote di Bartolomeo: «Salve magnorum sobeles pulcherrima regum, / Princeps feminei, flosque, ducusque chori; / Praeluxere tibi proavi, Regesque, Ducesque / Iana, velut clarum Lucifer ante diem. / Praeluces aliis post te, tradisque vicissim / Lampada, maiores quam tribuere tibi. / Dicere si fas est verum, tam praeterit omnes / Lux tua, quam Solis sidera cuncta nitor». Giovanna Castriota qui viene paragonata alla luce del sole, in grado di illuminare gli altri e le cose attorno. Se la luce dell'angelo era stata già paragonata all'arco celeste da Pietro Aretino, e poi anche da Bartolomeo Maranta in riferimento alla *Pala Pinelli*, qui la luce nasce in Donna Giovanna e irradia tutto ciò che la circonda, anche ai posteri. Cfr. S. de Monti, *Rime et versi in lode della ill.ma et ecc.ma s.ra d.na Giouanna Castriota Carr. duchessa di Nocera, et marchesa di Ciuita S. Angelo scritti in lingua toscana, latina, et spagnuola da diuersi huomini illust. in varij, & diuersi tempi, et raccolti da don Scipione de Monti*, Vico Equense 1585, p. 206.

117 Trascritto in F. Fiorentino, *Bernardino Telesio. Studi storici su l'idea della natura nel Risorgimento italiano*, II, Napoli 2008, pp. 310-312, che qui ripropongo: «Ni me divina incendes Sapientia forma / Totum in amore sui primi tenuisset ab annis, / Quam per inaccessos calles perque inuia vulgo / Passibus haud timidis sectans, alia omnia liqui, / Tu mihi primus amor, tu maxima cura fuisses, / O Graiae et Latiae gentis decus, edita coelo / Progenies, veterum tot ducta ab origine Regum. / Et qui nun oculis magnorum invisus Achivum / Aemulus obversor laudis, quam consequor unus / Ultus avos Troiae, templa et temerata Minervae; / Tecum una volitare, ipsis vel charus Athenis; / Consultoque Deae propriis praeferre aluminis. / Nunc solito ingenium nescit deflectere cursum, / Aut alio iam ardore tepescere vis animai. / Sed qualis Terram rapidi vigor ignis inertem / Illapsus tenuat prigramque exurgere molem / Edocet, in liquidos latices, aurasque sequentes / Inversam, donec lento certamine victa / Cuncta novo assuescant volitare per aera motu: / Sic tua me virtus superans, totum rapit ad te / Cunctantem, resedesque animos inollescere cogit, / Ponereque exutos in coelum lumine ferri. / O volucrum flammam, et flammaer monumenta volucris! / En sublime feror, nec te memorande ruina / Icare despiciens paveo; non Daedus alis / Sustinet errantem, maior vis tollit olympo. / Hinc animae proprios motus contemplet, et ipsum / Divinum inspicio, qui spiritus intimus olli est. / Hinc ipsam speciem intueror, quae dissita mundo / Nativum amittit mortali corpore florem. / Qua si tanta tuo nunc emicat Heroine, / Qualis erit, cum pulchram animam sua form / Excipiet cultu, ac mediis spatiaabitur astris? / Huc pennis contendere, vocat quo vivida virtus / Et patrum benefacta, et aviti gloria regni. / Coetera, quae angusto Phoebe complexitur orbe, / Fortunae instabili versantur turbine fluxa. / Te nos attutum coeli per aperta secuti / Aequora, formosi divina luce fuemur, / Premisti Divis, dolituri tempore nullo. / Plura loqui Deus ipse vetat, nec frigida lingua / Pectoris accensi potis est aequare furores, / Tu furtiva senis placide cape munera amantis».

118 La critica dibatte sull'identità del traduttore: chi è propenso nel riconoscerlo in Sertorio Quattromani, già traduttore del *De rerum natura*, chi in Guido Cavalcanti. Cfr. Fiorentino, *Bernardino Telesio*, cit. (vedi nota 117), p. 310 e Rossi, *Un 'manifesto' di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 262.

Il fulcro del carme è la Sapienza: già all'inizio del sonetto leggiamo che ha infiammato Telesio con la sua divina bellezza. E per la Sapienza il filosofo sacrificerebbe tutto, anche i suoi figli: è per lei che spiccherebbe il volo, ma si rende conto che ormai la sua età avanzata – e, così, la sua anima – non gli consente «di riscaldarsi con il fuoco di un nuovo ardore». Ma la fiamma viene di nuovo utilizzata come agente in grado di cambiare le cose: «Ma come il vigore del fuoco alleggerisce, investendola, la terra inerte [...] trasformandola in onde aeree [...] così la tua virtù [della Sapienza, ...] mi delizia anche nella mia esitante pesantezza, costringendomi a muovere dolcemente l'inerzia del mio spirito. [...] O fiamma aerea, e di una fiamma aerea vestigia memorabile!». Dalle «fiamme aeree» della sapienza, Telesio guarda dall'alto i moti dell'anima fino a riunirsi a Dio e invita la sua «eroina» a librarsi con lui nel cielo attraverso le sue ali.

Parafrasando questo carme, anche grazie all'aiuto della traduzione francese proposta da Margolin¹¹⁹, non possiamo non pensare al senso stesso dell'Annunciazione: per il tramite di questo annuncio Maria ottiene la sapienza divina, e dall'ardore di questo fuoco può librarsi verso il cielo e verso Dio, non provando paura proprio come Telesio nel suo carme. Questo ardore non è riassumibile nelle parole della «gelida lingua»¹²⁰ pronunciate da Gabriele. Inoltre, Telesio scrive che il fuoco trasforma la terra inerte «e costringe la sua massa pigra a sollevarsi, metamorfizzandola in fogli liquidi e trasformandola in onde aeree, finché [...] tutte le cose [...] cominciano a svolazzare nell'aria»: c'è un dettaglio dell'*Annunciazione Pinelli* riguardo il paesaggio, in cui si intravede il fuoco sprigionarsi dalla massa boschiva nello sfondo, subito sotto alla mano annunciante dell'angelo (fig. 2). Bruno Arciprete, descrivendo le fasi dell'ultimo restauro a cui fu sottoposta la tela, ricorda la difficile lettura di quella zona del dipinto: «non si capiva, infatti, se si riferisse a una nuvola o al fumo di un incendio. Si pensò, quindi, di comparare il nostro dipinto con la copia [...] eseguita da Luca Giordano intorno al 1661-63 [...] che, in quegli anni, aveva osservato la tela di San Domenico Maggiore in buono stato di conservazione». Nella copia seicentesca, infatti, si rileva chiaramente il fumo sprigionato dal fuoco che, per Anna Chiara Alabiso, allude «alla perenne verginità di Maria, incorruttibile come il fuoco»¹²¹.

La tela di San Domenico Maggiore, come abbiamo visto, è stata dipinta almeno venti anni prima dalla pubblicazione delle *Rime* per Giovanna Castriota. A collegare l'*Annunciazione* con il carme telesiano c'è Napoli, Ferrante Carafa – che non solo era il figlio della Castriota e uno degli autori dei sonetti nella racconta a cui partecipò Bernardino Telesio, ma fu anche il mecenate dello stesso filosofo cosentino¹²²; inoltre,

119 Margolin, *Telesio et le mécénat napolitain des Carafa*, cit. (vedi nota 114), pp. 124-125.

120 Prendo in prestito il gioco dei contrari che Bernardino Telesio utilizza in chiusura del suo sonetto.

121 Entrambe le citazioni sono in Alabiso, *Tiziano per Napoli*, cit. (vedi nota 12), pp. 55-56.

122 Ospitandolo anche più volte in casa sua, soprattutto negli anni napoletani successivi al ritiro religioso cosentino che Telesio intraprese dopo la morte della moglie. Cfr. Margolin, *Telesio et le mécénat napolitain des Carafa*, cit. (vedi nota 114).

il *Discorso* di Bartolomeo Maranta in difesa dell'*Annunciazione* di Tiziano è dedicato proprio al Marchese Ferrante Carafa – e tutta quella rete di amicizie con gli accademici di Napoli, tra cui Berardino Rota e Scipione Ammirato, quest'ultimo personificazione delle contrarietà alla tela del Vecellio nello scritto marantiano¹²³.

C'è un altro aspetto interessante del *De rerum natura*, preso in esame da Jean-Claude Margolin¹²⁴: l'impresa in apertura del trattato. Lo studioso ricorda due varianti iconografiche, ma anche iconologiche: la prima versione nell'edizione romana del 1565 e la seconda versione che troviamo sia nell'edizione napoletana del 1570 sia in quella definitiva del 1586. Appurato che non si tratti di una marca tipografica degli editori¹²⁵, ma frutto dell'idea del filosofo stesso, passa a rassegnarne i contenuti visivi e simbolici.

La prima impresa (fig. 3), racchiusa in un ovale, rappresenta il sole che dardeggia i suoi raggi e che vengono assorbiti dalla fenice circondata dalle fiamme, che li accoglie a bocca aperta fino a bruciarsi. La fenice, lo ricordo, dopo aver preso fuoco rinasce dalle sue stesse ceneri. Il motto che accompagna l'impresa è «FIT AETERNA QUIBUS», ovvero «per cui [la fenice] diventa eterna». È il fuoco del sole che garantisce l'eternità.

La seconda impresa presenta, a sua volta, due varianti: nell'edizione definitiva il soggetto principale è accompagnato da un paesaggio più dettagliato. In queste versioni – nelle edizioni 1570 (fig. 4) e 1586 (fig. 5) – l'impresa si configura con la rappresentazione di una donna nuda su piedistallo abbagliata dal sole. Come ricordato da Massimiliano Rossi, «Jean-Claude Margolin ha liquidato come eccessivamente semplicistica l'identificazione in una allegoria della Natura, propendendo per le personificazioni della Saggezza o della Filosofia»¹²⁶; Rossi riporta, inoltre, l'identificazione del Bondi della donna nell'allegoria della Verità, di cui aveva accennato anche lo stesso Margolin¹²⁷ ma senza grande entusiasmo. Per lo studioso il motto «Solo a me cara» – che accompagna, in greco, la seconda versione dell'impresa – non è pronunciato dal filosofo ma

123 Vorrei ricordare, inoltre, quanto notato da Marsel Grosso riguardo alla partecipazione di Rota, Ammirato, Carafa e altri, tra cui Lodovico Dolce, alle *Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori, in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo*, pittrice e allieva di Tiziano. In uno di questi sonetti, come nel *Discorso* di Maranta, è chiaro il paragone tra Tiziano e Apelle. Cfr. Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), pp. 16-18. L'occasione permette, inoltre, di riconoscere un certo protagonismo nello sviluppo delle imprese da parte di Tiziano e della sua allieva: la Spilimbergo «“si dilettava molto, come dice la sua vita, di fare imprese negli abiti che ella portava e nei lavori e in altre cose che spesso donava. Per le quali con ingegnosa invention ad alcuno scopriva, ad alcuno nascondeva le sue intenzioni e i suoi pensieri, o sotto forma d'animali... o sotto la vaghezza d'un fiore, o sotto la vista di vari colori o altra cosa trovata da lei, aiutando quello che non poteano esprimere interamente le cose sole con poche e brevi parolette, le quali o trovava da sé o voleva che fossero composte da' primi letterari della città” [...]». Spesso i ricamatori avevano dinanzi disegni tracciati da grandi artisti, e il Giovio ricorda l'impresa del signor Girolamo Adorno “disegnata a colori dal chiarissimo ms. Tiziano, fatta di bellissimi ricami ad intaglio dall'eccellente Agnolo da Modena ricamator veneziano”». Cfr. Congedo, *La vita e le opere*, cit. (vedi nota 73), pp. 94-95.

124 Margolin, *Telesio et le mécénat napolitain des Carafa*, cit. (vedi nota 114).

125 Ivi, p. 126 e Rossi, *Un 'manifesto' di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 260.

126 Rossi, *Un 'manifesto' di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 259 e nota 71.

127 Margolin, *Telesio et le mécénat napolitain des Carafa*, cit. (vedi nota 114), p. 128.

dal sole, richiamando in causa l'atteggiamento dell'astro solare nei confronti della terra così come descritto da Telesio a conclusione del trentasettesimo capitolo del secondo libro del *De rerum natura*¹²⁸: il sole poteva bruciare, ma si «collocò rispetto alla Terra a una distanza tale per cui, non bruciandola e non corrompendola, traesse di là la sostanza da cui può costituirsi l'aria, tutte le acque, le piante e gli animali». Inoltre, faccio presente che non solo nel *De rerum natura*, ma anche nel sonetto per la Castriota il filosofo ripropone questa generosità del sole che, con il suo calore (o, per meglio dire, con il suo fuoco) trasforma la terra inerte e la rende viva. E infatti Margolin nota che, nonostante i principi agenti della filosofia telesiana siano il caldo e il freddo, Bernardino non può esimersi dall'analizzare, nel suo componimento poetico, i quattro elementi: la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco¹²⁹. Riporto, nuovamente, alcuni passi del sonetto: «Ma come il vigore del fuoco alleggerisce, investendola, la terra inerte [...] trasformandola in onde aeree [...] così la tua virtù [della Sapienza, ...] mi delizia anche nella mia esitante pesantezza, costringendomi a muovere dolcemente l'inerzia del mio spirito». Il dado è tratto: la coerenza delle sue convinzioni è così forte che ritroviamo questi concetti telesiani sia nel carme alla Castriota, sia nelle imprese del settanta e dell'ottantasei, ma anche in quel passo del *De rerum natura* riportato da Massimiliano Rossi. L'immagine del fuoco intesa come creatrice e non distruttrice è anche alla base della prima impresa in apertura del *De rerum natura* del 1565, con la fenice che dal fuoco rinasce. Anche per Maranta, insomma, «il foco [...] ogni cosa abbraccia et esso abbracciar non si può, si comunica a tutti senza patir diminuzione alcuna, et altre infinite proprietà possiede, simili alle azioni divine». Dunque, il fuoco abbraccia ma non brucia: ha in sé una proprietà creatrice più che distruttrice; concetti figli, ormai evidentemente, del filone naturalistico che in quegli anni investì tutta la cerchia attorno al filosofo cosentino¹³⁰, Maranta compreso.

128 Rossi, *Un 'manifesto' di estetica*, cit. (vedi nota 8), p. 260. Rossi traduce, inoltre, il passo specifico: «l'artefice delle cose che creò il Sole e che dispose che esso si portasse con un movimento tale, e che lo collocò rispetto alla Terra a una distanza tale, per cui, non bruciandola e non corrompendola, traesse di là la sostanza da cui può costituirsi l'aria, tutte le acque, le piante e gli animali. Il principio agente, quindi, il Sole o il caldo che si trova nel Sole, pur agendo per propria natura alla cieca e con forze non regolate, tuttavia, quando agisce, appare usare una regola e come l'arte, poiché è posto in quel luogo ed è trasportato con quei movimenti».

129 Margolin, *Telesio et le mécénat napoléonien des Carafa*, cit. (vedi nota 114), p. 129.

130 Sarebbe interessante soffermarsi anche sull'importanza del fuoco nelle *Rime* di Bernardino Rota, come evidenziato in uno studio condotto da Massimiliano Rossi. Per non uscire troppo fuori dal tracciato, non reputo sia il caso dilungarmi molto in merito. Tengo a far presente, in questa occasione, una certa vicinanza tra alcuni versi del sonetto *O per mano d'Amor dipinta imago* di Bernardino Rota – già analizzato da Rossi ma in riferimento al confronto con i versi di Vittoria Colonna – con il carme di Telesio per la Castriota. Riporto il Rota: «O per mano d'Amor dipinta imago / col licor del mio pianto e del mio sangue, / che fai, quantunque immobile ed exangue, / mai sempre il viver mio d'arder più vago, / quanto mal fui del mio dolor presago / quel dì che come in sen venenoso angue / ten portai meco, il cor che brama e langue / sperando in te render tranquillo e pago; / ché tanta non uscì fiamma del lato / del mentito destriero onde Toria arse, / quanta del legno in cui formata sei; / né fu da l'onde poi tanto bagnato / il suo navilio e le reliquie sparse / quanto se' tu dal mar de gli occhi miei». Il fuoco, Troia, l'acqua («l'onde») che si contrappone al caldo sono tutti elementi presenti in entrambi i componimenti: per Rota, elementi metafisici di una *ekphrasis* al ritratto inte-

Della quarta condizione del bello, la grazia, si è già discusso. A tal proposito, però, non possiamo non notare anche in questo caso una dipendenza dalla filosofia telesiana che si cristallizzerà in tesi molto simili a quelle marantiane con la pubblicazione, nel 1576 a Venezia, del *Trattato dell'ingegno dell'huomo* di Antonio Persio. Di nuovo richiamo in causa lo studio condotto da Grosso, in cui ricorda che in Persio il principio dell'ingegno obbedisce al principio dello *spiritus* del filosofo cosentino:

lo *spiritus* è il centro delle sensazioni, dei processi cognitivi e dell'immaginazione, è la spinta creativa che genera l'opera d'arte. Così come lo *spiritus* è intermediato tra corpo e anima, la creatività è intermediata tra l'artista e l'opera d'arte¹³¹.

Grosso ricorda, inoltre, che lo *spiritus* è riconoscibile nel calore e, dunque, strettamente connesso al fuoco. Persio, ereditando dal suo maestro cosentino i concetti fondamentali, ritrae una teoria estetica dove anche in lui il fuoco è uno degli agenti creatori del piacere estetico:

perché la bellezza altro non è che grazia, come vogliono e' platonici, quanto più dunque le parti di fuori del corpo sono proporzionevolmente e graziosamente composte, tanto più grazioso e proporzionevole si a vedere lo spirito che entro vi sta, il quale vegnamo ad amare come cosa che sotto grandezza che ecceda le cose solite a esser vedute da noi [...], nasce quello che chiamiamo estasi, il quale è un certo innalzarsi e astrarsi che fa il nostro spirito per imitar tal cosa¹³².

È stata Lina Bolzoni la prima a ricordare la declinazione estetica delle teorie telesiane nel *Trattato* del Persio, il quale riprendeva i principi del cosentino definiti nel settimo libro del *De rerum natura*. Ed è interessante notare come Persio, seguendo le "fila" del discorso della Bolzoni¹³³, proprio nel momento in cui definisce questi concetti di *bellezza e grazia*, chiami in causa Tiziano diverse volte:

Prassitele in un tempio dell'India fe' una Venere di marmo tanto bella, che a pena huom dice essersi potuta serbar sicura da gli occhi libidinosi de' riguardanti: cosa che m'ha più volte referto il gran Titiano esser avvenuta alla sua Venere congiunta con Adone, qui a Vinegia, presente lui.

riorizzato della amata Porzia; per Telesio, sono principi agenti che garantiscono la Sapienza, celebrata nel suo carne proprio come il Rota osannava la sua defunta moglie. In merito al sonetto del Rota, cfr. B. Rota, *Rime*, a cura di L. Milite, Varese 2000, pp.122-124 e Rossi, *Tra Tiziano e Michelangelo*, cit. (vedi nota 8), p. 90.

131 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 27.

132 Ivi, p. 27, e cfr. la nota 104.

133 L. Bolzoni, *Conoscenza e piacere. L'influenza di Telesio su teorie e pratiche letterarie fra Cinque e Seicento*, in *Bernardino Telesio*, cit. (vedi nota 109), pp. 218-221.

E ancora:

un'opera perfetta molte volte et gratiosa et un ingegno vigoroso et ben qualificato. Questo non so che per hora provarvi con più evidente argomento, che coll'esempio del Titiano padre del colorire, il quale, secondo ho udito di sua bocca, et di quegli che [si] sono ritrovati presenti a' suoi lavori, quando volea disegnare o colorir alcuna figura, tenendo avanti una donna o un huomo naturale, cotal oggetto così movea la vista corporale di lui, e il suo spirito così penetrava nell'oggetto che ritraeva, che facendo vista di non sentire altra cosa, che quella, veniva a parere a' circostanti d'esser andato in ispirito¹³⁴.

Alla luce di quanto riportato, potremmo leggere, come ulteriore prova di dipendenza della cultura estetica di Bartolomeo Maranta alle tesi telesiane, il passo in cui venosino scrive:

Ha [l'angelo] oltre queste cose un certo che di divinità nell'aspetto, la quale non si può bene con le parole esprimere, ma l'occhio solo di chi attentamente il considera lo conosce et in un certo modo oscuro lo comunica al pensiero; perciocché insieme con la umiltà e riverenza vi si vede una certa maestà et una imagine d'imperio che trae i riguardanti a farsi riverire e temere. E par che nasca da dentro un certo *spirito* che mostri la divinità in lui naturale et innata e la umiltà volontaria e (per così dire) artificiale, che così bene si possono insieme mostrare, perciocché l'artificio non può covrire affatto la naturalità¹³⁵.

Così la grazia non è solo la «quarta condizione» della pittura: è anche, e soprattutto, l'ingrediente principale della bellezza alla luce del naturalismo telesiano, forte nei concetti del Maranta.

Infine, il semplicista venosino tratta il tema della «disposizione». Per convincere i dissenzienti, Maranta ingaggia tutta una lezione scientifica – svelando finalmente la sua formazione medica che non può esimere di mostrare – riguardo alla postura degli arti dell'angelo, tanto criticati anche sul tema delle proporzioni, partendo dal dato psicologico fino ad arrivare a quello puramente anatomico: anzitutto giustifica la posizione delle gambe di Gabriele, ricordando che la destra è arretrata in segno di reverenza mentre la sinistra avanza con decisione perché spinta da Dio stesso e dalla missione divina. Quindi, passa ad analizzare la maestria con la quale il pittore ritrae in maniera puntuale e attenta i muscoli del braccio destro, quello annunciante, giustificando il pollice nascosto sia in virtù della corretta postura – che, naturalmente, porta il pollice ad arretrare dal momento che si ricongiunge con l'indice, «come sogliono quelli che di cosa di molta importanza hanno a ragionare» – sia per celare la

134 Le citazioni sono in Bolzoni, *Conoscenza e piacere*, cit. (vedi nota 133), pp. 219-220, cfr. note 38 e 39.

135 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 886.

«bruttura, la quale gli parve bene a non far vedere, ma solo far intendere l'atto della mano. Dal che si vede ancora chiaramente quanto sia maggior artificio il nascondere alle volte i membri che il non mostrarli».

Ed è qui che si richiama in causa l'estetica figlia della filosofia telesiana, che si condensa nel *Ragionamento chiamato l'academico overo della bellezza* (Napoli, 1591) di Iacopo di Gaeta, in cui il piacere che alimenta lo *spiritus* si palesa evidentemente nel bello, ma anche nel brutto laddove quest'ultimo è dotato di «convenevolezza»:

le arti non ricevono perfezione, o loda, né biasimo et mancamento, dal rassomigliare et rappresentare cosa bella, o sparuta e laida, ma sì dalla convenevolezza che hanno con quello che s'imprende ad imitare et rappresentare¹³⁶.

Però notiamo un rovesciamento di questi ragionamenti nel *Discorso* di Maranta, principalmente quando si parla del pollice nascosto, mentre è chiara l'adesione ai principi del Gaeta quando il venosino riconosce l'eventuale bruttezza dell'angelo che, nell'ambito della scena divina, assume inevitabilmente una valenza positiva. A questo proposito riporto il passo, ricordato da Marsel Grosso, del *Ragionamento*:

Per questo nella pittura dilettere e piacere parimenti vediamo le sembianze delle cose spaventevoli e morte, che quelle di bella e lieta apparenza, et di cose piacevoli e vive [...] et già potete ricordarvi signori, come nella storia di Danae dipinta per la maestevole mano di quella valorosa e nobile donna e dimostrataci pochi dì fa in questo medesimo luogo, fu da tutti comunemente stimata e giudicata molto più bella la vecchiarella che con tanta avidenza raccoglie nel grembiule la cadente gragnola dell'oro, che non la Danae stessa per la cui bellezza vedevamo Giove convertirsi e liquefarsi già tutto in pioggia¹³⁷.

5. In chiusura del Discorso

V.S. [Ferrante Carafa], che con ischerzar con meco per provar le forze del mio ingegno ha voluto prendersi noia di così lungo volume, temperi il fastidio della lezione con la buona volontà che io ho dimostrato di favorire la verità, della quale ella è in tutte le cose oltremodo vaga et amica, rendendomi sicuro che, sì come nell'opera della poesia ha quel gusto che ciascuno sa, così avendolo purgato et eccellente nella pittura, non potrà se non comendare il mio buon animo, et allo 'ncontro biasmare la semplicità

136 Grosso, *Per la fama di Tiziano*, cit. (vedi nota 7), p. 29 e nota 112.

137 *Ibidem* e nota 111.

e [po]co sapere di coloro che, di tutto il lor senno di quella pittura questionando, non han per aventura saputo che cosa sia pennello¹³⁸.

L'arringa marantiana, arrivata allo stremo delle convinzioni, si chiude chiamando in causa tre "specialisti" del giudizio artistico: Giovan Bernardo Lama¹³⁹, Giovan Vincenzo Pinelli e Alfonso Cambi. Ma, della conclusione, c'è una frase che necessita di una certa attenzione: «sì come nell'opera della poesia [Ferrante Carafa] ha quel gusto che ciascuno sa». Il Marchese Carafa scrisse ben ottantasei composizioni, pubblicate nelle *Rime di diversi illustri signori napoletani*, raccolta curata da Lodovico Dolce ed edita a Venezia nel 1552; ma, forse, Maranta fa riferimento a un'abilità poetica del Carafa molto più vicina a quel momento: nel 1561, infatti, di nuovo il Dolce curò la raccolta poetica delle *Rime di diversi nobilissimi, et eccellentissimi autori, in morte della Signora Irene delle Signore di Spilimbergo* in cui compaiono anche le poesie del figlio di Giovanna Castriota. A mio parere, una riprova di una più probabile datazione del *Discorso* da riferirsi al tardo 1561 e al massimo entro la prima metà del 1562.

138 Barocchi, *Scritti d'arte*, cit. (vedi nota 5), p. 900.

139 Molti sonetti coevi lodano l'abilità di ritrattista del Lama. Ad esempio, il Bevilacqua: «Donne, vedreste in Gian Bernardo / Che con un solo sguardo / Ritrae del vivo un bel sembiante altiero / Di Donna, o Cavaliero / Con le stesse lor proprie alte bellezze / De gli occhi e de le trezze. [...]»; cfr. A. Borzelli, *Intorno al pittore napoletano del Cinquecento Gian Bernardo Della Lama*, Napoli 1939, p. 12. Per gli altri componimenti coevi in suo onore, cfr. anche O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli*, Napoli 1958, pp. 83-84, 94, 96. Nel 1939, Angelo Borzelli trascrisse una lettera di Ascanio Persio indirizzata «All'Eccellentissimo e miracolosissimo dipintore il Sig. Gio. Bernardo». Come sappiamo, i fratelli Ascanio e Antonio Persio furono tra i primi continuatori della filosofia telesiana nella Napoli della seconda metà del Cinquecento, nonché legati proprio personalmente a Bernardino Telesio. E infatti, quando Borzelli – in *Intorno al pittore napoletano*, cit. *supra* in questa nota – ricorda che Lama apparve anche nel *Candelaio* di Giordano Bruno – che ereditò la filosofia naturalistica del cosentino – scrisse: «per cui possiam dire che doveva esser domestichezza tra il filosofo [Bruno] e il pittore [Lama] per opera, forse, di Antonio Persio legato al Telesio?». Borzelli, pionieristicamente, all'inizio del Novecento riconosceva già quegli intrecci napoletani che univano tutti questi personaggi alla nuova filosofia telesiana.

1. Tiziano Vecellio, *Annunciazione* (*Pala Pinelli*), 1558-1559 circa, olio su tela, 274 × 189,5 cm, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (© foto Luciano Romano, 2016)



2. Tiziano Vecellio, *Annunciazione* (*Pala Pinelli*), particolare, 1558-1559 circa, olio su tela, 274 × 189,5 cm, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (© foto Luciano Romano, 2016)





3. Ignoto impresista, *FIT AETERNA QUIBUS*, da Bernardino Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia*, Antonio Blado, Roma 1565, particolare del frontespizio, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale

4. Ignoto impresista, *MONA MOI ΦΙΛΑ*, da Bernardino Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia*, Giuseppe Cacchi, Napoli 1570, particolare del frontespizio, Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina



5. Ignoto impresista, *MONA MOI ΦΙΛΑ*, da Bernardino Telesio, *De rerum natura iuxta propria principia*, Orazio Salviano, Napoli 1586, particolare del frontespizio, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale



TABORDA, PRUNETTI, VASARI AND ART HISTORY BETWEEN ROME AND LISBON IN THE EARLY 19TH CENTURY*

Sabina d’Inzillo Carranza de Cavi

Per Foteini Vlachou – *Ad memoriam*

I. From Lisbon to Rome

The Portuguese painter José da Cunha Taborda (1766-1836; fig. 1)¹, born in Fundão on April 28, 1766², in the rural province of Guarda, occupies an important role in the history of Portuguese art criticism, on which an organic and coherent reflection is still lacking, since this is a historiographical operation still *in fieri*³. Indeed, with the publication of *Memoria dos mais famosos pintores portugueses e dos melhores quadros seus*, attached to his translation of Michelangelo Prunetti’s (ca. 1757-ca. 1851) *Saggio Pittorico* (1786), printed in Lisbon in 1815⁴, Taborda anticipates – among Nineteenth-century memoirists – by seven years the publication of *Collecção de Memórias* (Lisbon,

* This essay is part of my research as Professor Auxiliar of the Departamento da História da Arte FCSH of the Universidade Nova de Lisboa, where I am also an integrated researcher of the IHA and In2Past (Associate Laboratory for Research and Innovation in Heritage, Arts, Sustainability and Territory) and a research collaborator of the Laboratório de Humanidades Digitais. I would like to thank the curator of painting at the Ajuda Palace Dr. Maria Gabriela Lopes Cordeiro, as well as, in the MNAA: the director-adjunto Dr. Anísio Franco and his assistant Ramiro Gonçalves; the curator of painting Dr. Marta Carvalho and the curator of drawings and prints Dr. Alexandra Gomes Reis Markl. Finally I would like to mention Dr. Ana Barata, librarian manager of the Gulbenkian Library, for the time and help provided throughout the elaboration of this essay.

1 MNAA, cat. no. 847 DES, lapis, 220 × 173 mm. (J.J. Ferreira Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio José da Cunha Taborda*, Lisbon 1995 (typewritten text), p. 93; J.J. Ferreira Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio José da Cunha Taborda (Fundão, 1766-Lisboa, 1836), Exposição temporária (investigação, guião e catálogo)*, M.A. thesis, Universidade Nova de Lisboa, FCSH, Lisbon 2002, cat. 53, p. 310).

2 J. Jesus, *Joaquim Manuel da Rocha e Joaquim Leonardo da Rocha, pintores dos séculos XVIII e XIX. Subsídios para as suas biografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*, Lisbon 1932, p. 87.

3 On early Nineteenth-century art historiography in Portugal: F. Vlachou, *The discourse on utility: art theory in Eighteenth-century Portugal*, “Journal of Art Historiography”, 16, 2017 (online resource). For an overview of the birth and progress of Portuguese art historiography between the nineteenth and twentieth centuries: V.M. Guimarães Serrão, F.A. Batista Pereira, M.J. Batista Neto, H. Pérez Gallardo, S. d’Inzillo Carranza de Cavi (eds.), *História da História da Arte e da Arquitetura em Portugal nos séculos XIX e XX*, Lisbon-Rome 2025 (in press).

4 J. da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura com breves reflexões críticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas, vidas, e quadros de seus mais célebres professores, escritas na lingua italiana por Michael Angelo Prunetti. Acresce memoria dos mais famosos pintores portugueses, e dos melhores quadros seus que escrevia o traductor, José da Cunha Taborda Pintor ao serviço de S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor*, Coimbra [1815] 1922; M. Gonçalves, *José da Cunha Taborda: vida e obra de um fundanense dentro do panorama artístico nacional*, “UbiMuseum. Revista online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior”, 2021, pp. 136-152; M. Calado, *Cirilo, Taborda e Garret*, “Convocarte”, 3, September 2016, pp. 260-274.

1823) of Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), a better known painter and critic who surpassed him in ambition, wealth of sources, and topographical accuracy⁵ (fig. 2).

Indeed, a reading of his *memoir of portuguese painters* shows that this discreet draughtsman and mediocre painter, who died in utter misery in 1836, was the first to think of Portuguese painting in the terms of an autonomous national school and to promote a Vasarian-style biographical reading of artistic practice in Portugal⁶. Although Taborda never taught in Rome, he practiced teaching in Lisbon at the Escola do Castelo in the late Eighteenth century and participated in the drafting of the first Statutes of the Academy of Fine Arts of Lisbon (signed on June 12, 1835) as a member of a commission of artists chaired by João José Ferreira de Sousa (1782-1855)⁷. This essay therefore aims to succinctly report on Taborda's activity as a translator of international art criticism, as well as cultural intermediary between Italy and Portugal in ca. 1800.

Trained in architecture and figure drawing in the *Aula Régia de Desenho e Figura* in Lisbon⁸, where he graduated in the drawing room as *discípulo ordinário* on March

5 C. Volkmar Machado, *Collecção de Memorias relativas as vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor no Serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI*, Lisbon 1823 (Taborda's life is at pp. 146-148). On Cyrillo as a theorist: L. d'Orey Capucho, *Cirillo Wolkmar Machado. Cultura artística. A Academia. A obra gráfica, Projeto de investigação prova complementar pela obtenção do grau de Doutora em Desenho*, Lisbon 1999 (typewritten text); S. Ferreira Braga, *Pintura mural neoclássica em Lisboa: Cyrillo Volkmar Machado no Palácio do duque de Lafões e Pombeiro-Belas*, Lisbon 2012; S. Ferreira Braga, *Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), Um percurso artístico singular*, Lisbon 2023, pp. 26-32, 268-270 (Cyrillo was also in Rome, shortly, between 1776 and 1777).

6 F. Vlachou, *The absence of Vasari: the Reception of the "Vite" in Portugal, c. 1568-1823*, in A. Nova, F. Jonietz (eds.), *The paradigm of Vasari: reception, criticism, perspectives*, Venice 2016, pp. 275-284.

7 J. Silvestre Ribeiro, *Historia dos estabelecimentos scientificos literarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da Monarquia*, Lisbon 1872, p. 86: "Quase no fim do seculo XVIII estabeleceu o intendente no castello uma nova escola de pintura, e escolheu para professor d'ella a José da Cunha Taborda, com uma gratificação annual de 200,000 réis". For the statutes: Lisbon, Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), *Papeis que pertenceram ao Dr. Antonio Nunes de Carvalho (1786-1867)*, inv. res. COD. 6963/147. The first statutes (in 144 articles) are signed by Joaquim Rafael, José da Cunha Taborda, Francisco Vasques Martins, João Vicente Prior, Benjamim Comte, José António do Vale, João Maria Feijó, João Pires da Fonte, José da Costa Sequeira, André Monteiro da Cruz, and Francisco de Assis Rodrigues. On academic teaching in Lisbon between the eighteenth and nineteenth centuries: L. Xavier da Costa, *O ensino das belas-artes nas obras do Real Palácio da Ajuda, 1892-1833, Memória apresentada à Academia Nacional de Belas-Artes*, Lisbon 1936; M. de Faria, *O Ensino das Belas Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia*, Lisbon 2000; N. Saldanha, *O Ensino das Belas Artes no Século 18*, "Arte Ibérica", 4, 38, 2000, pp. 12-14; R. Afonso Santos, *O Ensino das Belas-Artes no Portugal de Oitocentos*, "Arte Ibérica", 4, 38, 2000, pp. 17-20; L. Arruda (ed.), *Desenho antigo na colecção da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, M.A. thesis, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisbon 2010.

8 For Taborda's studies as "pintor, architecto e escritor" in the *Aula de Desenho e Figura* with Manuel da Rocha (1727-1786) and then in the *Aula de Architectura* with José da Costa e Silva (1747-1819): Gonçalves, *José da Cunha Taborda*, cit. (see note 4), which specifies how Taborda had obtained, before leaving for Rome some prizes in architecture in the Lisbon's academy: the II prize in 1784 and the III prize in 1786 and 1787 (Jesus, *Joaquim Manuel da Rocha*, cit. [see note 2], p. 88). In Rome he participated in the competitions of the Accademia del Nudo on the Capitol reserved for painters and sculptors, on which: L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in D. Biagi Maino (ed.), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, Rome 1998, pp. 367-384.

11, 1783, Taborda arrived in Rome on (22?) January 1788⁹, staying there until May 1796, when he returned to Lisbon presenting the impending occupation of the French (February 10, 1798) that would lead to the establishment of the short-lived Jacobin Roman Republic (1798-1799)¹⁰.

Cyrillo, who was his first biographer, specifies that Taborda was born on April 28, 1766, and that he had come to Rome as a protégé of the intendant general of the Lisbon police, D. Diogo Inácio Pina Manique (1733-1805), director of the *Casa Pia do Castelo* and financial promoter of the Roman academy of the Portuguese¹¹. It also says that Taborda had initially studied with Tommaso-Pietro Labruzzi (1739-1805), but that with the arrival of the new ambassador, D. João de Almeida Melo e Castro (1756-1814, fifth count of Galveias and ambassador to Rome in 1788-1790)¹², he was allowed to study with whomever he wanted, thus choosing Antonio Cavallucci (1759-1795; fig. 3), the *Raphael of his time*, who, a native of Sermoneta, protected by the Caetani family and dear to the ambassador, taught painting to Portuguese artists from 1790 onward.

Cyrillo also recalls that the later ambassador D. Alexandre de Sousa e Holstein, conde de Sanfré (1751-1803, in office 1790-1803), who died in Rome and is buried in the national church of S. Antonio dei Portoghesi, had reformulated the academy by creating, "...huma sorte de Academia com gêços, nú, livros, e paineis, sendo Director della o Poeta João Gerales de Rossi! Cousa singular...", giving as understood that Taborda had participated in it.

The re-founded academy of the Portuguese, also known as the *Colégio Português de Belas Artes*, which brought together a considerable group of artists including Taborda¹³ under the brilliant artistic-cultural direction of the writer, connoisseur,

9 Jesus, *Joaquim Manuel da Rocha*, cit. (see note 2), p. 88; Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 1995, cit. (see note 1), pp. 23-32; Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 2002, cit. (see note 1), pp. 20-25.

10 Volkmar Machado, *Collecção de Memórias*, cit. (see note 5), p. 147 (between 1796 and 1797); F.d.A. de Oliveira Martins, *A Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma*, "Occidente", 18, 1942, p. 393; Gonçalves, *José da Cunha Taborda*, cit. (see note 4), p. 143.

11 Diogo Ignacio de Pina Manique, *do Conselho de S. Magestade, Intendente Geral da Polícia da Corte*, Lisbon 1781; F.d.A. de Oliveira Martins, *Pina Manique; o político; o amigo de Lisboa*, Lisbon 1948; M.M. Correia Biléu, *Diogo Inácio de Pina Manique, Intendente Geral da Polícia, inovações e persistências*, M.A. thesis, Universidade Nova de Lisboa, Lisbon 1995. For his portrait of Sequeira: M.A. Mourisca de Beaumont, *Domingos António de Sequeira. Desenhos*, Cacém 1972-1975, p. 82, cat. 69, fig. on p. 133 (and p. 81, cat. 63-68, figs. at pp. 131-132 for the *Allegoria à instituição da Casa Pia* (dated 1794).

12 On him: M. Schedel, *Em defesa do Império ameaçado: a ação política e diplomática de D. João de Almeida e Castro, 5º Conde de Galveias (1792-1814)*, Parede 2016.

13 The artists of the Portuguese Academy in Rome at the time of Taborda were: the painters José da Cunha Taborda, José Alvares, Arcangelo Foschini (1771-1834), Bartholomeu António Calisto (1768-1821), Manoel Dias, Domingos António de Siqueira (1768-1837), and Francisco Vieira, or Portuense (1765-1805); the miniaturist João Castagnola; the architects Sebastião José Vicente Nogar (Nogar, Nogar); the engravers (*abridor de camarfeus e cunhos*) José António do Vale, António Sisenando Pinto and João Caetano Rivara (not. 1788-1808); the sculptors José Teixeira Barreto and João José de Aguiar. See F. Almeida Dias, *D. Alexandre de Sousa e Holstein e a cultura lusitana numa Roma em ebulição (1790-1803)*, "Antíteses", 10, 20, 2017 (<https://doi.org/10.5433/1984-3356.2017v10n20p700>); Gonçalves, *José da Cunha Taborda*, cit. (see note 4); M. Desgortes, *Aquisição de móveis e ornamentação para a residência de um diplomata: o gosto de Alexandre*

antiquarian and critic Giovan Gherardo De Rossi (1754-1827)¹⁴, was based in Palazzo Cimarra, the residence of the new ambassador, in Rione Monti (a district where De Rossi also lived), rather than in the old Palazzo Magnani. De Rossi was a prominent figure at the time, and in addition to directing the studies of young Portuguese he founded and directed a fashionable periodical called *Memorie per le Belle Arti*, published in Rome by Pagliarini in 4 volumes from 1785 to 1788, where he published an eulogy of his friend, painter Angelika Kauffmann (1741-1807)¹⁵. In the new director's studio, the academy gathered many young Portuguese around the figure of Cavallucci, with the impromptu presence of sculptor Antonio Canova (1757-1822)¹⁶.

Although Taborda does not appear in the records of the Academy of St. Luke, nor in those of the Academy of the Virtuosi al Pantheon, we know that he enjoyed some success in 1788 with a now lost painting representing *Oath of Viriato*, of which a preparatory drawing has survived¹⁷ (fig. 4).

In Rome, Taborda's career was inevitably overshadowed by the success of his compatriots Francisco Viera, *or Portuense* (1765-1805) and Domingos António de

de Sousa Holstein, in G. de Vasconcelos e Sousa, A. Pessoa (eds.), *Actas do III Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores*, Porto 2018, pp. 311-328; M. Desgortes, *Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827) na direção da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma: ensino e mercado da arte*, Ph.D. thesis, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisbon 2021; M. Desgortes, *Qualche novità su Giovanni Gherardo De Rossi (1754-1827), direttore dell'Accademia di Portogallo, e sulla cerchia dei portoghesi a Roma tra Settecento e Ottocento*, in P. Diez del Corral Corredora (ed.), *Dalle spiagge latine alla Real Lisbona*, Évora 2022 (<https://books.openedition.org/cidehus/20149>); Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, cit. (see note 4), p. 252.

14 For a literary profile of De Rossi: R. Andreina, *Giovanni Gherardo De Rossi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, 1991 online resource. De Rossi, "erudito" and "attual Ministro delle Finanze" of the Roman Republic, was proposed honorary academician of the Academy of San Luca in Rome on October 7, and approved on November 4, 1798: ASASL, Congregazioni, vol. 55 (1793-1803), fol. 60v, 61v.

15 On the journal: S. Rolfi Özvald, *Nel cantiere del giornalismo artistico illustrato: 1784-1811*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 42, 2018, pp. 179-187, 202.

16 On the Portuguese academy in Rome (1720-1728) during the reign of D. João V: A. Delaforce, *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, London 2002; L. De Moura Sobral, *Non mai abbastanza: Desenho, Pintura e Prática Académica na época do Magnânimo*, in N. Saldanha (ed.), *Joanni V Magnifico*, Lisbon 1994, pp. 109-115; P. Diez Del Corral Corredora, *The Accademia del Portogallo: emulation and strategy in the papal city*, in P. Diez Del Corral Corredora (ed.), *Politics and the arts in Lisbon and Rome: the dream of John V of Portugal*, Padstow 2019, pp. 93-124; T.L.M. Vale, *A Academia de Portugal em Roma no tempo de D. João V*, Lisbon 2021. On the late 18th century academy, founded in the summer of 1791 by Ambassador Alexandre de Sousa Holstein, dissolved in 1799 and 1802-1804, cited in L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, II, p. 25; Dias, *D. Alexandre de Sousa*, cit. (see note 13); Desgortes, *Giovanni Gherardo De Rossi*, cit. (see note 13).

17 O Pintor Régio 1995, cit. (see note 1), cat. 17, p. 98; Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 2002, cit. (see note 1), cat. 42, p. 304, signed lower left in brown tint C. Taborda inv. Viriatus (*Viriathus*) was the undisputed hero of the Lusitanian war against the Romans (155-139 BC). The clearly nationalist-inspired historical subject set a precedent for the painting by Francisco Vieira *Portuense* painted for the chapel of the Portuguese ambassador in London (c. 1798-99), later given to Regent D. João for the Galeria Real of the Ajuda Palace. A preparatory oil sketch is preserved in the collection of Ricardo di Espírito Santo Silva in Lisbon (FRESS, inv. 1357): F. Vlachou, *A pintura da história na Península Ibérica durante as guerras revolucionárias e napoleónicas: patriotismo e propaganda*, in *Olhão, o Algarve e Portugal no tempo das Invasões Francesas*, conf. papers, 14-16 November 2008, Olhão 2011, pp. 171-184: 175, fig. 1 (oil on canvas, 35 × 29,2 cm) but also Volkmar Machado, *Collecção de Memórias*, cit. (see note 5), pp. 139-144: 140 (the painting was later engraved by Bartolozzi and offered to D. João VI).

Sequeira (1768-1737), his contemporaries, decidedly more gifted painters, with whom he coincided during his stay in Italy¹⁸. Nevertheless, precisely on Sequeira's recommendation, once he returned home, in April 1803 Taborda was appointed assistant to the decorative campaign for the royal apartments of the Bragança's new residence – the Ajuda Palace – along with his friends Arcangelo Foschini and Bartholomeu António Calisto¹⁹. Indeed, under the inspiration of Sequeira's creativity, many well-known and lesser-known artists contributed to the construction of nationalist and anti-French visual propaganda for Prince Regent D. João (1767-1826, King D. João VI: 1816-1825) during the convulsive times of the anti-Napoleonic reaction in Portugal²⁰.

II. Identities: Taborda, Foschini and Prunetti

The friendship established between Taborda and Foschini across Rome and Lisbon has caused some confusion in the catalog of the so-called “Ajuda painters”, which we hope to address and resolve soon. As an aside, it should be noted that Taborda's presumed self-portrait in the Museu Nacional de Arte Antiga²¹ (fig. 5) may instead be a youthful portrait of his friend Arcangelo Foschini, represented seated in the Roman countryside.

In fact, portrayed with palette, brushes and the cross of the Order of Christ²², this young man with a receding forehead and a slightly upturned nose cannot be identified with Taborda, who was always endowed with a prominent aquiline nose,

18 Taborda stayed in Rome in 1788-1796 and Sequeira in 1788-1795. Sequeira landed in Genoa on June 6; along with him came two apprentice engravers (*abridores de cunho*): João Caetano Rivara and António Sisenando Pinto: V. Correia, *Sequeira em Roma. Duas épocas (1788-1795 – 1826-1837)*, Coimbra 1923, pp. 3-4.

19 Volkmar Machado, *Collecção de Memórias*, cit. (see note 5), p. 150. All three were appointed *pintores* by Casa Real and Obra do Palácio da Ajuda, with excellent salaries. Cyrillo mentions them in the lives of Calisto (pp. 144-145, who left Rome in 1797), Foschini (pp. 145-146, who left in 1791) and Taborda (pp. 146-148, who left in 1796 or 1797).

20 See J. Barreto de Morais Vaz, *A pintura mural do Real Paço de Ajuda 1796-1833. Imagens do Poder*, Lisbon 2015; A. Cardoso, A. Gomes Reis Markl (eds.), *Domingos Sequeira: pintor de história*, catalogue of the exhibition, Lisbon 2016; Vlachou, *A Pintura de história*, cit. (see note 17); F. Vlachou, “The most atrocious [acts] one may imagine”: the so-called *Series of the French Invasions and Anti-French Propaganda during the Peninsular War*, in S. Padivar, P. Shaw, P. Simpson (eds.), *Visual culture and the Revolutionary and Napoleonic Wars*, London-New York 2017, pp. 137-151; F. Vlachou, *The Empire in Transition and History Painting in Portugal*, in M. de Lemos Pinto dos Santos (ed.), *The Disappointed Writer. Selected Essays*, Lisbon 2019, pp. 97-125; M. De Faria, *Political and aesthetic ideas in the correspondence related to Domingos Sequeira and Vieira Portuense*, in S. Rolfi Özvald, C. Mazzarelli (eds.), *Il Carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, Cinisello Balsamo 2019, pp. 144-157.

21 José da Cunha Taborda, *Portrait of Arcangelo Foschini*, c. 1788-1796, oil on canvas, 31 × 37 cm (MNAA, inv. 2119 Pint.): *O Jogo do Retrato*, catalogue of the exhibition, Lisbon 2002; *Obras em reserva: O museu que não se vê*, catalogue of the exhibition, Lisbon 2016.

22 Volkmar Machado, *Collecção de Memórias*, cit. (see note 5), pp. 145-146: 146 “professo na Ordem de Christo”.

documented in all of his certain portraits: an autograph self-portrait drawn in lapis²³ (fig. 6), a lithograph dated 1829-1836²⁴, a gouache recently sold at auction specifying that Taborda died in Sintra on June 4, 1836²⁵, and a lapis portrait by Joaquim Rafael (1783-1764) on which the author annotated that Taborda had died in his arms²⁶.

In addition to Foschini, the other key person for Taborda in his Roman years was the fine arts critic, journalist, librettist and music lover Michelangelo Prunetti (1770-1823), a prominent personality in Roman social life between the eighteenth and nineteenth centuries, whose appearance we ignore.

Author of numerous librettos for sacred, secular and worldly operas, he was the author of the *Saggio Pittorico* (1786, John Zempel, for sale at Bouchard and Gravier on the Corso)²⁷ printed two years before Taborda's arrival in Rome. Dedicated to Stanislao Sanseverino (1764-1826, future cardinal of Pope Pius VII Chiaramonti, 1742-1823) and divided into four parts: I. *I canoni della pittura*; II. *Riflessioni sull'arte critico-pittorica*; III. *Caratteri distintivi delle diverse scuole di pittura, e ristretto critico delle vite dei più valentuomini, e loro opere che nelle chiese di Roma esistono*; IV. *Esame analitico dei più celebri quadri delle chiese, e delle più rinomate pitture de' Palagj di Roma*), this text is focused on teaching and praising *connoisseurship*²⁸.

Through the translation of Prunetti's *Saggio Pittorico*, which he published as *Regras da Arte* (in 1815; reprinted in 1822 and 1922), Taborda gradually learned Italian and distinguished himself as a theorist and a scholar within the group of Portuguese expatriate painters. Unlike Cyrillo, who had never traveled to the Eternal City, and without being an academic, Taborda absorbed from Prunetti a broad and diverse education on art theory. He studied the sources of art criticism, learned a method for

23 Lisbon, MNAA inv. 1850 DES, lapis, 239 × 175 mm, signed: *Retrato de Taborda feito por ele mesmo*: E. Soares, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, Lisbon 1950, p. 39; Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 1995, cit. (see note 1), cat. 1, p. 97 and frontispiece; Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 2002, cit. (see note 1), p. 111, cat. 14 and frontispiece. In contrast, the author considers another profile portrait in the same collection (MNAA, inv. 720 DES, pencil and charcoal, 241 × 176 mm) to be a portrait of João (not José!) Taborda, his nephew and paleographer (Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 1995, cit. [see note 1], cat. 2, p. 97, fig. 126; Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 2002, cit. [see note 1]). I think that this profile drawing is similar in technique and quality to portraits by German painters in Rome such as Raphael Mengs, Johann Adan Klein etc.

24 Lithograph, 24,5 × 18,5 cm, ca. 1829-1836, printed by Litografia de Santos, Lisbon (Lisbon, BNP, Iconography E306V: <https://purl.pt/4485>).

25 Máximo Paulino dos Reis, *Portrait of José Sá Cunha Taborda pintor histórico ao serviço de sua Mag.de fidelissima no real palacio da ajuda*, 1833, India ink tint and watercolor, 150 × 90,5 mm (private collection); Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 1995, cit. (see note 1), p. 100; Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 2002, cit. (see note 1), p. 314, inv. 62, auctioned (<https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/varios-89/jose-sa-cunha-taborda>, lot 666).

26 Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 1995, cit. [see note 1], p. 111 (MNAA, inv. 847 DES): “Nasceo a 28 d’Abril 1766 / faleceo em 1835 entre os meus braços”.

27 The text was reprinted in 1818, in the Salvioni Printworks including an essay on the Bonaparte Gallery with a dedication to Manuel Godoy (1767-1851).

28 M. Prunetti, *Saggio pittorico. I*, Roma 1786, p. 9.

recognizing originals from copies, understood the importance of periegetic writing (i.e. the description of artistic works in their original locations), and accepted the principle of art-historical division by national schools.

Although a biography of his mentor is still lacking, the social sphere in which Prunetti operated (theater, music and Roman socialites) can be partially reconstructed.

In fact, in his notice to readers²⁹ Prunetti admits that, as a scholar and art critic, he had a predilection for the English: Jonathan Richardson (1665-1745)³⁰, Daniel Webb (1719-1798)³¹, and Joshua Reynolds (1723-1792)³². He recounts consulting encyclopedic dictionaries and in particular that of Jacques Lacombe (1724-1811)³³ as well as the writings of Jean-Baptiste du Bos (1770-1742)³⁴, the Marquis Jean-Baptiste Boyer d'Argens (1704-1771)³⁵, Roger de Piles (1635-1709)³⁶. He also knew and cited, of course, Italian canonical texts such as: Vasari, Bellori, Malvasia, Baldinucci, Borghini, Ridolfi, De Dominici, Lomazzo, Scannelli, Armenini, Baglione, Dolce, Zanetti, as well as the German Raphael Mengs (whom he mentions among the Italians). Prunetti was a versatile, educated, international reader and had a large library, although it is possible that he also frequented other Roman libraries, including that of Gherardi.

Equally surprising is his range of publications – all in Italian – as an erudite scholar and connoisseur of Fine Arts³⁷, variety writer and dramaturge for plays often staged in

29 Ivi, pp. 8-9.

30 J. Richardson, *Two Discourses. I. An Essay on the whole Art of Criticism as it relates to Painting. Shewing how to judge I. Of the Goodness of a Picture; II. Of the Hand of the Master; and III. Whether 'tis an Original, or a Copy. II. An Argument on behalf of the Science of a Connoisseur; Wherein is shewn the Dignity, Certainty, Pleasure, and Advantage of it. Both by Mr. Richardson*, London 1719; J. Richardson, *The Works of Jonathan Richardson: Containing: I. The Theory of Painting, II. Essay on The Art of Criticism, III. The Science of a Connoisseur. A New edition, corrected, with the Additions of an Essay on the Knowledge of Prints, and Cautions to Collectors. Ornamented with Portraits by Woolridge, &c. of the most eminent Painters mentioned. Dedicated by Permission, to Sir Joshua Reynolds. The Whole intended as a Supplement to the Anecdotes of Painters and Engravers*, [London] 1792.

31 D. Webb, *An Inquiry Into the Beauties of Painting; And Into the Merits of the Most Celebrated Painters, Ancient and Moderns*, Dublin 1760 (3rd ed. 1764; 4th ed. 1777), translated into French in 1765, German in 1766, and Italian in 1791, and again in 1804 by Francesco Pizzetti.

32 J. Reynolds, *Delle arti del disegno: discorsi del Cavalier Giosuè Reynolds Presidente della Real Accademia di Londra ecc. trasportati dall'inglese nel toscano idioma*, Florence 1778.

33 J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie & la musique: avec la définition de ces arts, l'explication des termes & des choses qui leur appartiennent*, Paris 1759.

34 J.-B. du Bos, *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture. Ut Pictura Poesis. Hor. de Art. Première Partie*, Paris 1719.

35 J.-B. Boyer d'Argens, *Réflexions Critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris 1752 (translated into Italian in 1755).

36 R. de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance de peintre*, Paris 1708.

37 M. Prunetti, *L'Osservatore delle Belle Arti in Roma. Ossia esame analitico de' monumenti antichi e moderni spettanti alla pittura, scultura, e architettura. Tuttora esistenti nelle Chiese, Gallerie, Ville, ed altri luoghi dell'Alma Città di Roma...*, Rome 1808-1811; da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, cit. (see note 4); M. Prunetti, *La descrizione storico-critico-mitologica delle celebri pitture esistenti nei reali palazzi Farnese e Farnesina in Roma*, Rome 1816 (reprinted 1825); M. Prunetti, *Avvertimenti per distinguere i quadri originali dalle copie*, Florence 1820.

the Teatro Argentina, San Carlo, La Scala etc.³⁸. We close by mentioning that Prunetti's daughter Margherita (1790-1874), known for her beauty, married Berlin painter Franz Ludwig Catel (1778-1856), an established German artist in Rome, close to the Nazarenes and a member of the Caffé Greco Group³⁹. Catel is known for his travel notebooks: to Pompeii (1812) and Sicily (1818) drawn shortly before the publication of Prunetti's *Viaggio pittorico-antiquario d'Italia e Sicilia* (1820)⁴⁰.

III. From Rome to Lisbon

Five years after his return from Rome, Taborda obtained with Foschini the position of royal painter in the Palácio da Ajuda where he proved himself a painter of mythology and national history⁴¹. To this cycle should be referred some drawings that reveal his good skills as a draftsman and a decisive turn from Neoclassicism to Neorenaissance⁴². I refer to some preparatory drawings for the upper doors of the *Sala do Reposteiro* (also called *Sala do Porteiro da Cana*; figs. 7-8)⁴³; a study for a *Chariot of Apollo and the Muses* for the ceiling of the *Sala dos Jantares Grandes*⁴⁴ (fig. 9) and a decorative

38 M. Prunetti, *La vergine vestale, dramma serio del Sig. Michelangelo Prunetti accademico Quirino; da rappresentarsi nel nobilissimo Teatro d'Alibert detto delle dame di Roma il carnevale dell'anno 1803...*, Rome [1803]; M. Prunetti, *La Fedra, o sia, Il ritorno di Teseo, dramma serio per musica da rappresentarsi nel nobil Teatro di Torre Argentina il carnevale dell'anno 1804 dedicato a sua eccellenza la Signora Principessa D. Paolina Borghese, nata Bonaparte*, Rome [1804]; M. Prunetti, *I Falsi Galantuomini, melodramma giocoso... da Michelangelo Prunetti... da rappresentarsi nel Regio teatro alla Scala l'autunno dell'anno 1809*, Milan 1809; M. Prunetti, *Quintus Fabius: dramma serio per musica in due Atti; Da Rappresentarsi nel Teatro Reale di corte presso la residenza*, Munich 1819.

39 A. Stolzenburg, *Der Landschafts-und Genremaler Franz Ludwig Catel (1778-1856)*, catalogue of the exhibition, Rome 2007; A. Stolzenburg, H. Gassner, *Franz Ludwig Catel Italienbilder der Romantik*, catalogue of the exhibition, Hamburg 2015; A. Castellani, *La Fondazione Catel e la sua collezione d'arte*, Rome 2023, p. 19; G. Maurer, *Viaggiatori e pittori tedeschi in Italia nell'Ottocento: la "scoperta" della Campagna Romana*, in I. Salvagni, M. Fratarcangeli (eds.), *Oltre Roma: nei Colli Albani e Prenestini al tempo del Grand Tour*, Rome 2012, pp. 223-231.

40 M. Prunetti, *Viaggio pittorico-antiquario d'Italia e Sicilia... Dedicato a Sua Altezza Serenissima D. Emanuele Godoi Principe della Pace...*, Rome 1820.

41 A. de Carvalho (ed.), *Tectos do Palácio de Ajuda e seus Pintores, Ceilings of Ajuda Palace and its Painters*, [Lisbon] 1987; Barreto de Morais Vaz, *A pintura mural*, cit. (see note 20); J.A. Ribeiro (dir.), *Palácio Nacional da Ajuda*, Lisbon 2017.

42 J.-A. França, *La fin du goût baroque au Portugal*, *Actas do Congresso "A Arte em Portugal no séc. XVIII, "Belas Artes"*, 2, 1, 1973, pp. 370-376; A. de Carvalho, *Os três arquitectos da Ajuda: do Rocaille ao Neoclássico: Manuel Caetano de Sousa (1742-1802) José da Costa e Silva (1747-1819) Francisco Xavier Fabri (1761-1817)*, Lisbon 1979.

43 Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 2002, cit. (see note 1), cat. 44, p. 305 (fig. 7). Lisbon, MNAA, 722 DES (which corresponds to an oil sketch in MNAA, inv. MNAA, inv. 1415 Pint, and an identical oil composition in the Palácio da Ajuda, inv. 57920 DIG); *Ibid.* inv. 2505 DES (corresponding to the identical oil painting in the Palácio da Ajuda, inv. 57922 DIG, but the sketch is missing) and 1858 DES (for an unrealized scene for which no sketch exists).

44 *Ibid.* inv. 2288 DIS (preparatory sketch very different from the final fresco) noted on verso: *Um dos teitos do Palacio de Ajuda por Jose da Cunha Taborda*. The fresco (Palácio da Ajuda, inv. 86693 DIG.)

design for the ceiling of a large *sala*, 42 palms long, designed in collaboration with Norberto José Ribeiro (1774-1844), who added the decorative filling⁴⁵ (fig. 10).

Lastly, the decoration of the *Sala de D. João IV* with scenes of Lusitanian history⁴⁶, including the gigantic *Oath of D. João IV on December 15, 1640*, which, painted in mixed media on wall rather than fresco, demonstrates his inability to move to large format, constituting the clearest evidence of his failure as a history painter.

Parallel to this undertaking, accomplished between 1803 and 1825-30, Taborda wrote and published his *Memoria dos mais famosos pintores portugueses e dos melhores quadros seus* (1815), giving literary expression to his nationalist patriotism.

In the dedication (March 28, 1815), the author offers his text to D. Fernando Maria de Sousa Coutinho de Castelo-Branco e Menezes (II Marquis of Borba, 1777-1834), a lover of the sciences and the arts, a collector and a famous liberal of his time⁴⁷. A few pages later, Taborda mentions D. João Diogo de Barros Leitão e Carvalhosa (I Viscount of Santarém, 1757-1818) as the author of Ajuda's decorative program⁴⁸. Both were portrayed by the more gifted Sequeira and were prominent figures in liberal Portuguese circles⁴⁹.

In the prologue⁵⁰ Taborda explains that the translation of Prunetti's *Saggio pittorico* and the study of the different painting schools in Rome had inspired and prepared him to collect the memories of Portuguese painters, redeeming them from oblivion⁵¹. Conscious of being their first biographer and proud to write in “patrio idioma”, Taborda places the Portuguese school among the “diferentes escolas de Sena, Florentina, Flammenga, Venesiana, Lombarda, Romana, Franceza, and Bolonha”⁵²

depicts *The Chariot of Apollo and the Muses with the Four Seasons and the Horoscope of D. João VI with the signs of Cancer and Gemini*. Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 2002, cit. (see note 1), cat. 36, p. 302.

45 *Ibid* inv. 2250 DES, ca 1830-40, annotated on *verso* in pen and brown ink: *Foi ajudado por Norberto, excepto/no quadro do centro*. The project for this hall was never executed. Trigueiros Leitão, *O Pintor Régio* 2002, cit. (see note 1), cat. 32, p. 300 which should be considered with cat. 33, p. 300 (MNAA, inv. 2252).

46 Two drawings are preserved for this room: a preparatory sketch for an unrealized scene and a male study of a standing figure (Lisbon, MNAA, inv. 1849 DES and inv. 1866 DES). On the image of D. João IV, first king of the Braganza dynasty and *leader* of the Portuguese Revolt and Restoration War (1640-1668) that resolved dependence on Spain and established the renewed independence of the Kingdom of Portugal: J. Fraga, *Representing the king: the images of João IV of Portugal (1640-1652)*, in M. Griesse (ed.), *Revolts and political violence in early modern imagery*, Leiden-Boston 2022, pp. 198-218.

47 da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, cit. (see note 4), p. VIII.

48 *Ivi*, p. XXI. On Santarém: N. de Palhares Marinho Falcão, *El Conde de Santarém e a sua obra histórica: estudo*, s.l. 1950.

49 Mourisca Beaumont, *Domingos António de Sequeira*, cit. (see note 11), respectively cat. 300-301 and cat. 293-299 on p. 94; figs. on p. 187 and pp. 185-186. On Ajuda's program: Barreto de Moraes Vaz, *A pintura mural*, cit. (see note 20).

50 da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, cit. (see note 4), pp. XIII-XXII.

51 *Ivi*, pp. XIII and XV-XVI.

52 *Ivi*, p. X. Taborda follows Prunetti in his comparative study of national and regional schools. The translation of Prunetti's *Ensaio pictorico* is at pp. 1-39, while pp. 39-107 are devoted to the translation of Prunetti's *Artigo terceiro caracteres distinctivos das diversas escolas da pintura com um epitome critico das vidas dos mais famosos professores* and pp. 151-154 offer a comparative chronology of the most renowned

in a proto-romantic spirit, declaring that he was acting not for the sake of glory but for “bem de patria”, “amor nacional”, and “desejo de ser útil á Patria”⁵³. Taborda was convinced that his best contribution to the national cause consisted precisely in writing the lives of Portuguese artists. On January 7, 1816, he even wrote to the prime minister of the new Brazilian court, the I Conde da Barca (Antônio de Araújo e Azevedo, 1754-1817) that he had written his *Memoria*: “...vendo que aos nossos Escretores tem devido tão pouco cuidado as Bellas Artes, sendo bem pouco o que dellas se acha escrito, me animei a dar principio com este livro para vêr se assim despertava maiores talentos, e este o honesto fim que me propus...”⁵⁴.

Like Prunetti, Taborda cites his sources, recalling some Portuguese theorists: Filipe Nunes (*Arte da Pintura Symmetria e Perspectiva*, 1615, consulted in the 1761 reprint), Luis da Costa (*Livros de Symmetria*, probably through a manuscript copy), José Lopes Baptista de Almada (*Prendas da Adolescencia, o Adolescencia prendada*, 1749), whose lack of method he criticizes, and José Gomes da Cruz (*Carta apologetica e analytica pela ingenuidade da Pintura*, 1752), written at the request of painter André Gonçalves (1685-1754)⁵⁵. Immediately afterwards, he reports on Antonio de Souza de Macedo (*Flores de Hespanha*, 1631)⁵⁶ and Franciscan scholar D. Fray Manuel do Cenáculo Villas-Boas T.O.R. (1724-1814) as the first authors who had compiled lists of Portuguese painters⁵⁷. He also mentions the theoretical work of painter Francisco de Hollanda (1517-1585), special in that he was close to the “divino” Michelangelo⁵⁸.

It is evident that the reference text for Taborda’s *Memoria* was the *Lives of painters* of Giorgio Vasari (1511-1574), which he probably knew through the edition of Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775) printed in 1754⁵⁹. In fact, Michelangelo is

artists of the Sienese, Florentine, Lombard, Venetian, Roman, Bolognese, French and Flemish schools. Finally, adding to Prunetti’s work his own *Memoria dos mais famosos pintores portugueses e dos melhores quadros seus* (pp. 155-276) Taborda positioned the first biographies of Portuguese artists in such an international arena, where Spanish painters are missing.

53 Ivi, pp. XX (offering his work to the *nação ilustrata*), XIII, XX, XXII.

54 Lisbon, Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), *Nuno Dauplãs de Alcochete*, cx 8, mc 1. I thank Eduardo Alves Marques for the reference.

55 da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, cit. (see note 4), pp. XVI-XVII. On all: A. Duarte Rodrigues, R. Moreira, *Tratados de Arte em Portugal = Art Treatises in Portugal*, Lisbon 2011.

56 Ivi, pp. XVII-XVIII. On whose anti-Spanish parochialism: M. Glöel, *Las “Flores de España”, Excelencias de Portugal de António de Sousa de Maceco: una reinterpretación de la obra*, “História Unisinos”, 24, 1, 2020, pp. 34-44 (<https://doi.org/10.4013/hist.2020.241.04>).

57 On him: T.L.M. Vale, *Fra José Maria da Fonseca Évora (1690-1752): francescano, ambasciatore, vescovo e committente di opere d’arte*, Florence 2017. The works of Félix da Costa and Francisco de Hollanda remained manuscripts: Duarte Rodrigues, Moreira, *Tratados de Arte*, cit. (see note 55) as explained in A. Jordan Gschwend, F.A. Baptista Pereira (eds.), Francisco de Hollanda, *A Pintura Antiga*, english translation by J. Bury and P. Holberton, London 2025, *Introduction*.

58 da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, cit. (see note 4).

59 G. Vasari, *Le Vite de’ Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Rome 1759-1760.

cited as the reference model for many Portuguese Mannerist painters and the ultimate term of early modern art⁶⁰.

Starting with a few sources and researching in archives⁶¹, Taborda compiles a list of 55 artists (including *addenda*) from Alvaro di Piero (de Pedro, 1411-1450) to his contemporary, Francisco Vieira *Portuense* (1765-1805). He organizes the biographies chronologically by reign, like a royal chronicler. He divides the painters into “ancient” and “modern”, reaching back to his contemporaries and including his own name in the onomastic index. Like Vasari, and following the rules of periegetic, Taborda describes their works *in situ* by pointing out the best paintings for each painter and its current location, yet without following an artistic or biographical teleology. Nevertheless, his cross-references and descriptions are precise and trustworthy, to the point of forming the basis for the most recent museology inquiries on Portugal’s movable heritage, endangered since the suppressions of the monastic orders beginning on May 30, 1834.

However, the differences from Vasari are also obvious: the catalog begins late, only in the mid-15th century, and architects and sculptors are missing (Taborda occasionally mentions works and training in these arts, but always while discussing painters)⁶². Also missing are portraits or references to galleries of artists’ portraits, as well as their dates of birth and death. Still, the text is valuable for the philological and archival precision with which the author tracks down and cites the archival documents on which his reconstructions rest.

The modernity of his *Memoria* emerges, however, in two fundamental aspects, with which I shall conclude this short comparison of Taborda’s pictorial and literary work. First, the proto-Romantic patriotism, which leads him to claim the value of the “nação portuguesa”, the artistic identity of Portuguese “school” and its independence and alterity with respect to Spain. For this reason, Taborda insists on the nationality of many Portuguese artists who moved to Spain, or who were born in Spain from Portuguese parents (we may recall that Velázquez himself was the son of a Portuguese woman). In some cases, he even entangled with and corrected biographical data cited by Antonio Palomino (1655-1726) in his *El museo pictórico o escala óptica* (1715-1724)⁶³, thus actively contributing to the construction of Portuguese art history.

60 Cristovão Lopes, Diogo Reinoso, Manuel Campelo (study with), Amaro do Valle (paints in the style of): see at least V. Serrão, *A pintura maneirista em Portugal*, Lisbon 1982, and Id., *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisbon 1983.

61 He thanks the archivists and laments the fragmentary nature of the information: da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, cit. (see note 4), pp. XX, XVI, XVIII-XIX (of some he knows only the name).

62 To remedy the mistake, in 1824 Taborda planned to write “algumas Memórias sobre os Arquitectos Portugueses que se propoe publicar”, thus asked the royal court to help his nephew João da Cunha Taborda (see note 23) in his archival research with “alguns subsidios, noticias, ou documentos, que existão no Real Archivo da Torre do Tombo” (ANTT, Arquivo do Arquivo, Avisos e Ordens, mc. 11, no. 162 and no. 168). I thank Eduardo Alves Marques for the reference.

63 A. Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid 1715. The subject of Portuguese artists confused with the Spanish School has been recently raised by B. Navarrete Prieto (ed.),

Second, I shall single out the extraordinary attention he devotes to women painters (sometimes also musicians, mathematicians and architects). Overall, Taborda writes 14 biographies of female artists – adding further information in the onomastic index – whose contribution to the *nação portuguesa* he reports and celebrates⁶⁴. Giving that these figures are to date unknown and still all to be studied, Taborda's text provides a solid basis for expanding genre studies on female artists of the Iberian world, a field is currently attracting much scholarly attention.

While it is possible that this positive perspective on the female world was due to his Roman training with Giovan Gherardo De' Rossi, a great friend and the first biographer of Angelika Kauffmann (1741-1807)⁶⁵, of whom he wrote a eulogy in 1785 and the first biography in 1810⁶⁶, we cannot rule out the possibility that Taborda was a broad-minded artist who sincerely appreciated female creativity and sensibility himself⁶⁷. Indeed, Cyrillo recalls in Taborda's biography that he taught his art to several women: the sisters D. Leonor Pilar and D. Susana Margarida Pilar Perpignan, daughters of a prominent diplomat, and his own daughter: D. Maria Arriaga Taborda⁶⁸.

Identidades compartidas: pintura española en Portugal, catalogue of the exhibition, Lisbon 2023. Taborda reclaims the Portuguese blood of Manoel Diniz, Vasco Pereira, Alfonso Sánchez Coello, Manoel De Castro, Frei Domingos Rodrigues, Claudio Coello, Domingos da Cunha, Felix Machado da Silva Castro e Vasconcelos, Bento Coelho de Silveira, Josefa de Óbidos, and Diogo Sobrinho (born in Seville and Valladolid but from Portuguese emigrants). He also reports that Manoel Alvares emigrated to India.

64 Apart from Josefa de Ayala (Josefa de Óbidos, 1634-1684, who has been receiving attention since at least 1950 and on whom Carmen Ripollés is currently working), Taborda mentions: Margarida de Noronha, Maria da Cruz, Thomazia Nunes, Maria Magdalena de Castro, Maria Guadalupe Lancastre e Cardenas, Cecilia do Espirito Santo, Maria dos Anjos, Theodora Maria, Rita Joanna de Souza, Isabel Maria Rite, Isabel Broune, Luiza Maria Roza, Ana Catharina Henriqueta de Lorena. In the index he adds references to Cecilia do Espirito Santo, Joanna Ignacia R., Izabal Sánchez Coello and Michaela Archangela Romaneti. For guiding essays along these lines but on Italian female artists: Y. Primarosa (ed.), *Una rivoluzione silenziosa: Plautilla Bricci pittrice e architette*, Rome 2021; S. Macioce, *Nel silenzio del chiostro: appunti sulle suore pittrici*, in S. Macioce (ed.), *Scritti di donne*, Foligno 2022, pp. 255-267.

65 On scholarly and international women painters in the Eighteenth century: R.P. Blakesley, *Women artists in the reign of Catherine the Great*, London 2023.

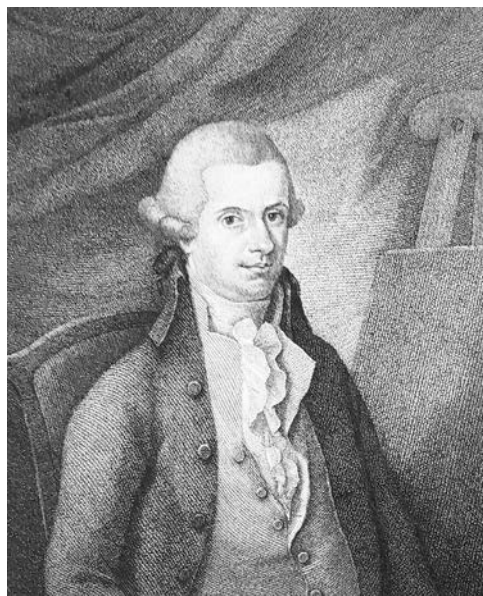
66 G.G. De Rossi, *Pittura*, "Memorie per le Belle Arti", 1, 1785, pp. LI-LIV (in which he defines Kauffmann as the "Painter of the Graces" in a small group of women painters: the ancient Timarete and Lala, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Elisabetta Sirani), and G.G. De Rossi, *Vita di Angelica Kauffmann Pittrice*, Florence 1810.

67 On female Italian artists in the Roman Baroque: C. Lollobrigida, *Baroque women's artistic position in the age of the Barberini*, in P. di Loreto (ed.), *L'archivio di Caravaggio. Scritti in onore di don Sandro Corradini*, [Rome] [2021], pp. 175-190; C. Lollobrigida (ed.), *Women in arts, architecture and literature: heritage, legacy and digital perspectives: proceedings of the First Annual International Woemn in the Arts Conference* (Rome, 20-22 October 2021), Turnhout 2023, for an overview of Italian women artists.

68 Volkmar Machado, *Collecção de Memórias*, cit. (see note 5), pp. 146-148: 148.



1. Joaquim Rafael, *Portrait of José da Cunha Taborda*, lapis, 220 × 173 mm, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 847 DES



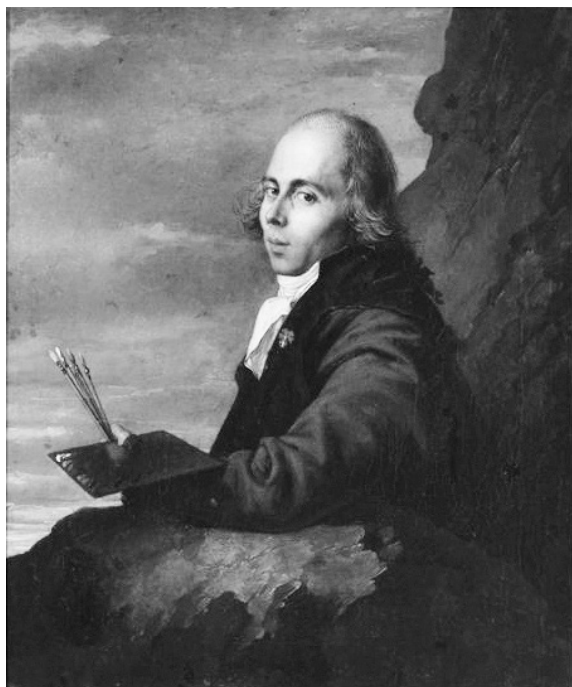
2. Anonymous, *Portrait of Cyrillo Volkmar Machado*, *Collecção de Memórias*, 1823, antiporta



3. João Caetano (Giovan Gaetano) Rivara (dis.) and Pietro Bettelini (inc.), *Portrait of Antonio Cavallucci da Sermoneta Pittore*, etching, 228 × 169 mm, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. S-Fn29884



4. José da Cunha Taborda, *Preparatory drawing for the Oath of Viriato*, c. 1788, lapis, 182 × 258 mm, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. DES 1859



5. José da Cunha Taborda (attr.), *Portrait of Arcangelo Fuschini*, c. 1788-1796, oil on canvas, 31 × 37 cm, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2119 Pint.



6. José da Cunha Taborda, *Self-Portrait*, c. 1788-1796, lapis and charcoal, 220 × 163 mm, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1850 DES

7. José da Cunha Taborda, *Historical-allegorical scene*, lapis and brown ink, 432 × 462 mm, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 722 DES



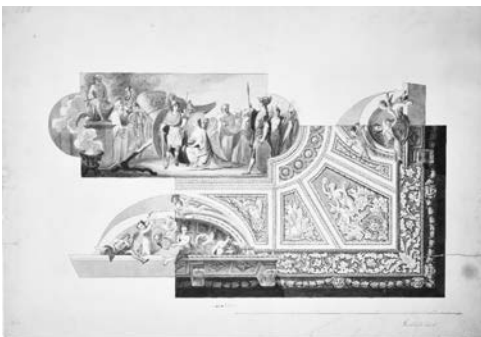
8. José da Cunha Taborda, *Historical-allegorical scene*, lapis and brown ink, 260 × 343 mm, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2505 DES



9. José da Cunha Taborda, *Chariot of Apollo and the Muses*, lapis and brown ink, 807 × 592 mm, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2288 DES



10. José da Cunha Taborda, with Norberto José Ribeiro, *Historical-allegorical scene*, lapis, brown ink and watercolors, 708 × 495 mm, Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2250 DES



Andrea Mirabile

L'écriture est une image et le problème de ses rapports avec les autres types d'images est aussi ancien qu'elle-même, mais avec le développement de l'imprimerie, l'énorme multiplication de l'image écrite a provoqué une véritable occultation de la conscience occidentale à cet égard¹.

(Michel Butor)

Nel 1968 l'editore milanese Achille Mauri pubblica *Lucio Fontana*, un volumetto nel quale alle fotografie in bianco e nero di Ugo Mulas si alternano «2 poesie» – così, almeno, promette il sommario – di Nanni Balestrini. Contrariamente alle intenzioni di Mulas, che avrebbe voluto fotografare, oltre ad alcune opere, soprattutto le mani e gli occhi dell'italo-argentino, Fontana persuade l'amico a concentrarsi anche su particolari apparentemente più prosaici (basette, baffi, denti, camicia, cintura, calzoni, talvolta con dettagli in primissimo piano, ingigantiti fino ad ottenere una sorta di effetto iperrealistico e straniante). L'intento, forse, è quello di dissacrare una figura di maestro ormai universalmente riconosciuto, e in generale il mito dell'ispirazione dell'artista come individuo d'eccezione. Egualmente se non più defamiliarizzanti, qui e altrove, si stagliano i testi di Balestrini.

L'autore milanese dispone le sue parole – che occupano in tutto sette pagine, intervallate dalle immagini di Mulas (alcune risalenti a qualche anno prima e già note al pubblico, altre inedite) e da un breve profilo biografico di Fontana – senza titoli, senza maiuscole, e senza segni di interpunzione²: nella prima pagina in tre colonne parallele di quarantotto righe ciascuna; diciannove righe nella seconda, terza, e quarta pagina, configurate in modo da imitare le caratteristiche forme tonde e ovali, i buchi, le fenditure, le lacerazioni, le faglie, gli squarci di alcuni cicli fontaniani, ad esempio

1 M. Butor, *Préface*, in G. Apollinaire, *Calligrammes* [1925], Paris 1973, pp. 7-17 (citazione a p. 8).

2 Vedi fig. 3. Secondo D. Di Stasi, *La tecnica del montaggio atonale. Antifasia critiche per "Sconnessioni" di Nanni Balestrini* [2009], in N. Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond e Blackout. Poesie complete. Volume secondo (1972-1989)*, Milano 2016, pp. 489-491, nel poeta «l'assenza di lettere maiuscole e la soppressione della punteggiatura alludono a una *funzione orizzontale del linguaggio*, avversa alla struttura gerarchica dominante» (p. 490).

le possenti masse sferoidali delle *Nature* (figg. 1-2) e le eleganti tele sagomate delle *Fine di Dio*, iniziati rispettivamente a partire dal 1959 e dal 1963. Non a caso, sia i versi della prima pagina che questi ultimi diciannove versi in veste iconica si possono leggere anche nella raccolta balestriniana *Ma noi facciamone un'altra*, 1964-1968, nella quale particolarmente intensa risulta la presenza delle arti visive: i primi con il titolo *Direzione?*, i secondi nella nona sezione, opportunamente intitolata *Perimetri*, con sei poesie dedicate nell'ordine a Fioroni, Baj, Castellani, Fontana, Anceschi, Rotella³.

Non è facile, ad ogni modo, individuare i confini delle «2 poesie» visive, che si caratterizzano sia per la particolare configurazione grafica (scritte nere su fondi bianchi, e viceversa – in omaggio alle immagini fotografiche? Versi insistentemente ripetuti, soprattutto nelle ultime tre pagine, ma con caratteri tipografici in grassetto e di dimensioni diverse – come eco dei dettagli ingranditi dal fotografo?) sia, e principalmente, per la frantumazione lessicale e sintattica. Quest'ultima è ispirata alla tecnica del “cut up”, assai cara al poeta, il quale taglia e, per così dire, buca le frasi e le parole dei componimenti, tanto quanto il maestro buca e taglia le sue tele, carte, e sculture. Non solo, qui come nel suo corpus Balestrini lavora principalmente ad un montaggio di materiali già dati, che l'autore disintegra e riutilizza. Manuali di ogni tipo, articoli giornalistici, saggi scientifici, studi di critica letteraria e analisi sociologica, scritti filosofici, barzellette, conversazioni private, musica popolare, pubblicità, trasmissioni radiofoniche, proverbi, modi di dire, dibattiti pubblici, interviste con artisti e molto altro. Ad esempio tre testi recenti, considerati da Balestrini quali dichiarazioni di poetica – ed etica – ovvero *Tre studi per un ritratto di F.B.*, *Empty cage*, e *Fino all'ultimo*, sono per intero montaggi di citazioni, rispettivamente da Francis Bacon, John Cage, e Jean-Luc Godard⁴. Nel caso dei versi dedicati a Fontana, è assai probabile che il poeta si sia servito, decostruendoli, di alcuni testi di divulgazione assai noti negli anni in cui l'artista formulava le sue tesi spazialiste, a partire dal fortunato atlante fotografico *Il cielo e le sue meraviglie*, pubblicato da Pio Emanuelli, nel 1934, presso la casa editrice milanese Hoepli, e inoltre, e forse soprattutto, gli articoli apparsi su alcuni periodici di larga diffusione, fra cui

3 N. Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete. Volume primo (1954-1969)*, Milano 2015, pp. 286-297, 310-313. La raccolta *Ma noi facciamone un'altra* include anche una sezione, *A colori*, ispirata dalla mostra di Mario Schifano presso la Galleria Odyssea di Roma, nel 1964 (pp. 260-263), e versi dedicati a Gastone Novelli, *Disegno della* (pp. 264-265) e Piero Manzoni, *La gioia di vivere* (pp. 307-309). Infine, la poesia più celebre del volume – *I funerali di Togliatti* (pp. 275-278) – evoca l'omonimo dipinto di Guttuso.

4 Si legga innanzitutto la sezione *Notizie varie* di Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. (vedi nota 2), dove sono elencati i «materiali utilizzati» (pp. 302-303; si vedano anche le pp. 383-385). Le tre poesie su (e da) Bacon, Cage, e Godard sono raccolte in *Caosmogonia* [2010], ora in N. Balestrini, *Caosmogonia e altro. Poesie complete. Volume terzo (1990-2017)*, Roma 2018, pp. 277-293. I frammenti che il poeta utilizza provengono da: D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Milano 2003; J. Cage, *Silenzio*, Milano 1971; J.-L. Godard, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, Roma 2007. I titoli stessi dei tre testi sono citazioni: del trittico *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, dipinto da Bacon nel 1944, ora presso la Tate di Londra; dell'opera *Empty Words*, creata da Cage nel 1974 (eseguita a Milano nel 1977) e omonima raccolta di scritti pubblicata nel 1979; di *À bout de souffle / Fino all'ultimo respiro*, film diretto da Godard nel 1966.

spiccano “Scienza e vita” e “Sapere”, che nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta aggiornano il grande pubblico sulle nuove scoperte scientifiche. Ad ogni modo, il risultato di tale intenso sperimentalismo, al crocevia fra verbale e visivo, raffinata erudizione e linguaggio dei mass media o della comunicazione quotidiana, è che la lettura diventa spesso ardua: il caos della realtà – sociale, culturale, mediatica – viene simultaneamente mimato e rivelato dalla poesia, quale pratica ed esperienza che resiste alla massificazione, e al senso comune⁵. Lo slogamento-smembramento sintattico e lessicale confina con la parafasia, ed è probabile che questa sia la ragione per cui, se le varie collaborazioni tra Fontana e Mulas sono ampiamente documentate, e giustamente valorizzate dai critici, non altrettanto studiato è il rapporto tra lo scultore pittore di Rosario e lo scrittore lombardo. Eppure quest’ultimo esordisce nella Milano effervescente tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, pubblicando versi su riviste d’arte vicinissime alla cerchia di Fontana (“Mac Espace” di Dorfles e, soprattutto, “Il Gesto” e “Azimuth”, animate da amici e discepoli dell’italo-argentino quali Baj, Manzoni, e Castellani)⁶.

In un articolo uscito sul “Manifesto” e in seguito pubblicato, in una versione più ampia, dalla rivista “Doppiozero” nel 2017, Andrea Cortellessa ripercorre alcune tappe del profondo, costante, intimo rapporto fra parola e immagine nel corpus di Balestrini, artista visivo, oltre che scrittore, e – innanzitutto per gli argomenti che qui più interes-

5 Nei testi de *Il corpo della poesia contemporanea*, risalenti al 2003, leggiamo di «un’esigenza rinnovata di poesia come parola critica / come igiene del linguaggio come messa a punto / di strumenti rigorosi di misurazione del mondo / in questa società della comunicazione controllata / moltiplicata e insieme interdotta / la poesia non sarà mai genere di massa» (Balestrini, *Caosmogonia e altro*, cit. [vedi nota 4], p. 158). Ma si legga anche la lode in onore della scrittura poetica come forza di insubordinazione – «lei che è contro l’ordine delle cose [...] lei che non rispetta mai niente [...] lei che fa tutto quello che non bisogna fare» – nei versi di *La signorina Richmond si accomia con l’annunciata piccola lode al pubblico della poesia* (Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. [vedi nota 2], pp. 283-287).

6 Lucio Fontana, con fotografie di U. Mulas e versi di N. Balestrini, Milano 1968. Per maggiori informazioni sul libro, cfr. il *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata 2023, in particolare il lemma dedicato a *Mulas*, Ugo, a cura di M. Criscione (pp. 375-376). La studiosa spiega: «L’ultima serie di immagini realizzata da Mulas insieme a F. ritrae l’artista a Comabbio, nella sua casa, dove il fotografo si era recato per immortalare le mani e gli occhi, le parti del corpo più emblematiche in riferimento all’atto creativo in sé: sarà poi F. a dissuaderlo, convincendolo che fotografare basette, baffi, cintura e calzoni non sarebbe stato tanto diverso. Le fotografie comparvero subito dopo la scomparsa di F., nel fotolibro *Lucio Fontana* [...] volume uscito in una innovativa veste editoriale comprendente, oltre al libro con le fotografie di Mulas, una copertina plastificata con un taglio su supporto rosa in Pvc che riprende un’idea di F. nella collana dei cosiddetti “libri quadro”, dove “ogni elemento del libro tentava di essere in qualche modo arte”» (p. 376; anche per questo, due pagine di *Lucio Fontana* sono forate meccanicamente da due diagonalini di piccoli buchi, regolari e della medesima dimensione, con un evidente rinvio alle tele e alle sculture fontaniane, specialmente quelle della fase finale della sua carriera, quando l’artista è particolarmente interessato al design industriale e ai multipli, ad esempio nella serie delle *Ellissi*). È curioso che, nelle oltre seicento pagine del *Dizionario* dedicato a Fontana, non sia presente una voce su Balestrini, il quale viene ricordato tuttavia nel lemma dedicato a Vittorio Gregotti. Il poeta infatti – in compagnia di Umberto Eco, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, Beppe Brivio, Massimo Vignelli, Achille Perilli, Luciano Berio, Cathy Berberian, Tinto Brass e appunto Gregotti e Fontana – cura la sezione sul “Tempo libero” in occasione della XIII Triennale di Milano, 1964 (pp. 285-286). Per quanto riguarda le riviste d’arte di area milanese sulle quali vengono pubblicati i versi del giovane Balestrini, utile la consultazione di L.M. Barbero, *Azimuth/h. Continuità e nuovo*, Venezia 2014. Alcune poesie giovanili sono confluite in *Osservazioni sul volo degli uccelli. Poesie 1954-1956*, ora in Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), pp. 377-394.

sano – autore ekphrastico⁷. A questo proposito, Cortellessa ricorda le amicizie fra il poeta e alcuni dei principali protagonisti dell'arte contemporanea, da Gianfranco Baruchello a Giosetta Fioroni, da Piero Manzoni a Mario Schifano a, per l'appunto, Lucio Fontana. Opportunamente, lo studioso si addentra in alcune delle più rare produzioni «verbovisive» – afferenti alla categoria dell'«iconotesto» – create dallo scrittore (ad esempio *I maestri del colore*, del 1964, e *Non capiterà mai più*, del 1972 ma dato alle stampe nel 2008, e *Vivere a Milano*, del 1976) dove i collages balestriniani – in un vasto reticolo di influenze che si dirama tra Mallarmé e Arp, Duchamp e Pound, Burroughs e Marinetti, Schwitters e Cage, Godard e Butor – stabiliscono una sinergia inestricabile tra il pittorico, il filmico, il musicale, lo scritto. In effetti durante una conversazione con Andreas Hapkemeyer, risalente al 2014, lo scrittore lombardo avvicina esplicitamente il suo modo di praticare la poesia a quello di altre forme d'arte: «Spezzando le frasi e anche le parole, accostandole in modi apparentemente arbitrari, voglio arrivare a far scaturire un significato più profondo, irrazionale, che generi emozioni mentali, come fanno la musica e la pittura»⁸. Tale frammentazione e montaggio intertestuale ed intermediale si conferma tuttora di innegabile fascino, a dispetto degli ormai molti anni passati dalle prime prove balestriniane, tanto più che in certi casi sembra anticipare alcune dinamiche cui pare esporci il dilagare, e la crescita si direbbe inarrestabile, delle tecnologie multimediali. Tuttavia, anche in questa occasione il contributo di Balestrini nel libro dato alle stampe da Mauri su Fontana non viene menzionato.

Eppure *Lucio Fontana* – ultimato in un anno per tante ragioni spartiacque, il 1968, che inoltre segna la scomparsa del rosarino – costituisce un momento importante nella ricezione di Fontana e della sua influenza considerevole su più generazioni di artisti, non solo scultori e pittori ma anche scrittori, oppure, come nel caso di Balestrini, autori attivi al di là delle distinzioni fra parola e immagine (in un arco che va da Emilio Villa a Leonardo Sinisgalli, da Giorgio Manganelli a Giulio Paolini). Uno degli argomenti più frequentati dagli studiosi dell'italo-argentino, si può dire fin dai primi passi della carriera dell'artista, e con particolare intensità dalla fine degli anni Quaranta, quando Fontana comincia a bucare le sue tele, è la presenza di possibili allusioni erotiche, e più specificamente genitali, in numerose opere. Da un lato molti hanno visto galassie, costellazioni, abissi extraterrestri nei quadri e nelle sculture del maestro dello Spazialismo, peraltro dichiaratamente intrigato dall'evoluzione scientifica e dalle esplorazioni cosmiche, tanto che Carrieri apostrofa affettuosamente il «Milanese di Santa Fe /

⁷ A. Cortellessa, *Nanni Balestrini, l'opera al nero – e a colori*, «Doppiozero», 11 febbraio 2017 (<https://www.doppiozero.com/nanni-balestrini-lopera-al-nero-e-colori>; consultato il 14 agosto 2023). Un'ampia selezione di collages e altri lavori di tipo verbovisivo creati da Balestrini, con opere dal 1963 al 2017, è raccolta nel volume *Nanni Balestrini – millepiani*, a cura di S. Bianchi, Roma 2022. A questo proposito, si veda anche N. Balestrini, *Con gli occhi del linguaggio*, Milano 2006 (il titolo è, in effetti, un verso che il poeta ripete per due volte nella raccolta *Ma noi facciamo un'altra*), e un altro saggio di Cortellessa, *Il senso appeso. Balestrini, poesie che si vedono*, in Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), pp. 447-471.

⁸ N. Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. (vedi nota 2), p. 421.

Milanese pioniere / Dei pianeti in costruzione», e Paolini, con reverenza, saluta le «tracce dell'itinerario esemplare di Lucio Fontana: volte celesti, percorsi siderali che ci conducono ad una dimensione inconfondibile, sospesi a mezz'aria di fronte a un nulla che sa riempire un vuoto»⁹; dall'altro incisioni, perforazioni, feritoie, turgori, solchi, gibbosità, voragini, invaginazioni, scarificazioni, slabbrature, graffi, tagli, hanno spinto diversi critici a scorgere, come Crispolti, un simbolismo erotico, e ancora più francamente un «simbolo sessuale esplicito» nell'operato dell'artista, i cui lavori, secondo White, sono «powerfully erotic» e si rivolgono a chi li osserva «not so much as an entire being [...] but in his or her most fundamental, genital and anal experience»¹⁰. Forse perché uno dei ricorrenti principi programmatici dei manifesti spazialisti consiste nella valorizzazione del gesto creativo, potenzialmente imperituro in quanto affidato alla memoria, rispetto all'inevitabile caducità e ai vincoli dei dati strettamente materiali, diversi commentatori – e fra questi, talvolta, lo stesso Fontana – appaiono molto più cauti nel tracciare paralleli troppo diretti fra quanto appare (o non appare) sulle tele e nelle masse plastiche e nelle varie ambientazioni sperimentali, ed elementi più o meno riconoscibili della sessualità e dell'anatomia, soprattutto femminile¹¹.

Nel *Lucio Fontana* pubblicato da Mauri, l'artista italo-argentino ci osserva da una fotografia, dove appare sorridente e disteso, anziano ma asciutto nei suoi abiti attillati all'ultimo grido, e in compagnia di una giovane donna che lo abbraccia. Sono forse i seni colmi della stessa ragazza (una modella?) che si posano dolcemente su alcune *Nature*, il corpo dalle linee morbide e sinuose le quali, appunto, abbracciano e sembrano continuare i profili delle sculture, misteriosamente, arcanamente voluttuose. Difficile negare il fascino del tepore della carne viva che sembra fondersi con la fredda, eppure sensuale, materia scolpita. Tuttavia, i versi di Balestrini non possono essere associati in modo netto né alla prima (chiamiamola, pur con troppa approssimazione, “erotica”) né alla seconda (mi si passi “spaziale”) delle tendenze interpretative che ho molto sommariamente, senza dubbio rozzamente, riassunto. Nelle poesie dedicate a Fontana, infatti, abbondano le parole derivanti dall'area del sesso, della fertilità, e della fecondazione. Ma anche quelle che vengono dall'astronomia, dai viaggi spaziali, dalla

9 R. Carrieri [1962] citato in P. Perilli, *Storia dell'arte italiana in poesia*, Firenze 1990, p. 402; G. Paolini, *Non dirò nulla* [1988], in Id. *La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, a cura di M. Disch, Lugano 1995, pp. 14-15.

10 E. Crispolti, *Erotismo nell'arte astratta e altre schede per una iconologia dell'arte astratta*, Palermo 1976, p. 22; A. White, *Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch*, Cambridge 2011, pp. 250-253. Nel *Dizionario Lucio Fontana*, cit. (vedi nota 6) si leggano almeno le voci *Fine di Dio*, *Olii*, *Pittura* dove D. Nobili e L.P. Nicoletti scrivono di «evidenti allusioni al sesso femminile» (p. 244), «evidenti allusioni genitali» (p. 402), «esplicito immaginario erotico» (p. 426). In tale ambito, una tensione anche più decisa fra il discorso critico e le intenzioni dell'autore – per quanto queste ultime possano valere – si riscontra in Alberto Burri, che soprattutto in vecchiaia tende a ridicolizzare le interpretazioni in chiave di simbolismo femminile, o fallico, di alcune sue opere.

11 In una conversazione con C. Lonzi, poi raccolta in Id. *Autoritratto* [1969], Milano 2017, Fontana ironizza su alcuni critici che «pigliano quasi in un senso sensuale» le sue opere (p. 282).

scienza in genere. Si ha la sensazione, insomma, di trovarsi davanti ad una specie di enigmatico erotismo cosmico, una sorta di lucreziana astronomia sessuata (atmosfere sulle quali, peraltro, l'autore milanese tornerà in seguito in altri componimenti – penso ad esempio ai versi di *Ormai in salvo la signorina Richmond medita sul big bang e su ciò che ha fine* o a quelli di *Enrico Castellani: superficie infinita*)¹². Ecco allora che, nella prima delle sette pagine occupate dai versi di Balestrini:

quelli sottili vann / con i simili / randosi dal / tinuamente per effetto del lor / dagli altri
in / ciandosi gli uni con gli / muoversi circolarmente quelli sottili / a lungo muoversi
circular / uoto esterno / a come in un turbine si / dal centro si assotiglian / mentre quelle
degli astri s / alcuni di questi intreccia / muoversi circolarme / ra mentre que / plesso
dapprima molto umido e melmoso / ili si uniscano con i simili e quando dagli altri in
/ si insieme danno luogo a un com / in modo che i simili e quando / dagli altri in / si
insieme danno luogo a un com / in modo che i simili si uniscano con / i portano in un
gran vuoto separand / imili e / na quella della luna è la più pross / colarmente insieme
al vortice del tutt / do così un primo sistema sferoid / dagli altri in modo ch / ovenienti
dall'ester / a luna è la p / in sé corpi svariatiss / at gli altri restan / a lungo mu / entra
in contatto / na contene / tto alcuni di questi intrecciandosi in / que la terra membrana
/ tracciandosi gli un / dagli altri in modo che i simili si unisca / tutti gli altri divengono
roventi per / un primo sistema sferoidale / ù prossima / el vuoto esterno come se fossero /
zio infinito / entra in contatto alcuni / essa si impadronisca di tutt / a un compless / essa
si impadronisca di tutti gli atomi con / ortano un gran / simili si uniscano con i simili e

ntrecciandosi insieme dann / ina infatti fa sì che / mente quelli sottili vann / ltri in modo
ch / trascina infatti fa / ice che la trascina infatti fa sì che / separino gli uni dagli altri
/ simili si uniscano con i simili e / iù esterna quella della luna è la / insieme al vortice /
ita del sole è la più esterna quella / i cozzando e rivolgendosi in ogni / uni dagli altri in
/ elementi contigui defluiscono / alla terra mentre quelle degli / degli atomi portati verso
il / infinito e quivi accumulati / volta si accresce per l'afflusso d / l'orbita del / o luogo
a un com / uni dagli altri in modo che i simili / crivellati gli altri restano / ra mentre
quelle degli as / te insieme al vortice del tutt / il vortice che trascina / i simili e quando
a / ale fa sí che essi cozzando e / sistema sferoidale da questo sis tac / ndescn / in modo
che i sim / i quali girando attorno / mente insieme / lsione del centro assottigliano la
me / plesso dapprima molto umido / uniti e intrecciand / nisca di tutti gli atomi con /
e se fossero / dronisca di tutto gli ato / n contatto alcuni di ques / umido e melmoso
poscia / complesso dapprima molto umido e m / si uniscano con i simili / ati gene /

¹² Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. (vedi nota 2), pp. 130-132, e *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), pp. 73-74. Si notino, nella poesia per Castellani, la «curvature spaziotempo», i «possibili universi», gli «ingranaggi roventi».

altri restano uniti e / ntatto alcuni di questi intre / mpadronisca di tutti gli atomi con /
degli astri si trovano f / astri l'orbita del sole è

muoversi circolarmente quelli sotti / ndosi insieme danno luogo a un compless / dronisca
di tutti gli atomi con cui / uniti e intrecciandosi gli uni / oscia disse / i cozzando e rivol-
gendosi / oto separandosi dal / uni con gli altri si / nte quelli sottile vann / ima alla terra
mentre quelle / intrecciandosi gli uni con / vanno nel vuoto es / niscano con i simili e /
entra in contatto alcuni / apprima molto umido e / ntano la sostanza degli astri / a luna
è la più prossima alla / a un compless / ngo muoversi circular / ltri in modo che i simili
si u / la trascina / i simili e / la terra membrana est / er l'afflusso dei corpi provenienti /
separino gli uni dag / no con i simili / intrecciand / corsa il sole poi è reso / dal restante
spazio infin / do e melmoso poscia / olto umido e melmoso poscia disseccati / ndo e
rivolgendosi in o / sistema / melmoso poscia disseccati e trasportati cir / tà non possono
più a lungo / complesso dapprima molto umi / sottili vanno nel vuoto esterno come se
fo / o dapprima molto umi / i accresce per l'afflus / si impadronisca di tutti gli atomi con
cui en / ozzando e rivolg / mente insieme / rsi circolarmente quelli sottili v / oversi circo-
larmente / irando atto / e a sua / vanno nel vuoto esterno / complesso dapprima molto

In questo contesto tornano alla mente gli appunti di Umberto Eco, il quale commentando sul quotidiano “La Repubblica” una mostra di lavori di Balestrini (*Paesaggi verbali*, presso la Galleria Mazzoli di Bologna, giugno 2002) si confessa tentato «di non leggere bensì soltanto guardare questi labirinti e rizomi tipografici»; del resto non è necessario attendere i primi anni 2000, con le balestriniane *Colonne Verbali*, vere e proprie steli fittamente ricoperte dalla scrittura, quali opere d'arte visiva tout court, se già Edoardo Sanguineti, scrivendo di Balestrini fin dal lontano 1964 ne *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, aveva scorto nella produzione del poeta il ricorso ad una sorta di «ideogramma verbale», o addirittura qualcosa come le «tavole di Rorschach, dove ogni spettatore ci vede quel che ci sogna sopra»¹³. Detto altrimenti i testi dell'autore milanese puntano ad essere fruiti, così come i quadri e le sculture che spesso li ispirano o a cui si sovrappongono, seguendo percorsi di lettura – e visione – che partono da più direzioni, nell'assenza di una sequenzialità lineare, codificata e prestabilita, vissuta come una insoffribile costrizione, un repressivo impoverimento. Conseguentemente l'aspetto visivo della scrittura, intesa come forma iconotestuale da vedere prima ancora che da leggere, è costantemente valorizzato, in opposizione – come leggiamo con crescente insistenza nelle poesie degli ultimi anni, ad esempio in *Liberare le parole* e in *Istruzioni preliminari* – al «lavoro forzato della tipografia», alle «celle murate delle pagine», alla

13 U. Eco, *Quelle parole ridotte a brandelli* [2002], ora in Balestrini, *Le avventure della signorina Richmond*, cit. (vedi nota 2), pp. 462-465 (la citazione si trova a p. 464); E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* [1964], ora in Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), pp. 406-409.

«palude della sintassi»¹⁴. Discendenze classicamente avanguardiste, certo, tra Futurismo e Dada, ma senz'altro da tenere in considerazione anche il modello, carissimo a Balestrini, di Ezra Pound. In primis quello terminale, dove nei *Cantos* dagli anni Cinquanta in poi spuntano spesso fra i versi, con intenti comici o gnomici o entrambi, parole, o frammenti di parole, dalle grafie variegate, con soluzioni tipografiche di diversa dimensione, sottolineate, crittografate, separate e distribuite in modo inconsueto sul biancore della pagina, in una sorta di sfida alla linearità orizzontale della scrittura dell'Occidente. E ancora, e inoltre, non solo ricorrenti ideogrammi cinesi e geroglifici egiziani, sempre con grandezze e disposizioni variabili, ma anche note musicali antiche e moderne, semi delle carte da gioco francesi, e immagini tout court (di animali, esseri divini, divise monetarie, cartelli segnaletici, stemmi di istituti finanziari, simboli esoterici, e molto altro)¹⁵. L'occhio, insomma, vede, poi legge. Tale è, in effetti, l'anelito che si potrebbe individuare nella seconda (parole scritte in nero su bianco) e terza (le stesse parole, in bianco su nero) e quarta (di nuovo le medesime parole, in nero su bianco) pagina:

i qualsiasi s
mo con la seconda dom
ssiede sin dall'inizio un ass
osa determina il piano della prim
i della blastula con ciò che si svilu
a e l'altra tutta la destra dell'organi
unto in cui lo spermatozoo fecondante ent
ediano in modo tale che una delle due cellu
tutto naturale supporre che il piano della pr
o la prima divisione in due cellule dell'uomo f
ra nell'uovo definiscono un piano sarebbe del
econdato in un animale determina il piano m
pperà poi nell'animale questo asse e il p
le contiene in potenza tutta la sinister
e polare che collega i poli vegetativ
smo compiuto e in secondo luogo c
pecie elevate dei protozoi po
a divisione cominciare
anda l'uovo d

14 Balestrini, *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), pp. 179, 319. Nella medesima raccolta, si legga anche *La poesia fa malissimo*, dove la creazione poetica viene definita come «l'apocalisse del linguaggio» e il *Coro quarto* di *Elettra* «che impasta parola / di piacere disinibito sintomo / e immagine rendendoli / di una tendenza che impasta / quasi un corpo unico / parola e immagine / ne fonda il ritmo / rendendoli quasi un corpo» (pp. 167, 214).

15 Qualche esempio in E. Pound, *Cantos* [1934-1972], New York 1996, pp. 103, 154, 171, 214, 216, 233, 246, 371, 377, 385, 391, 417, 419, 585, 597, 609, 630, 632, 643, 646, 651, 655, 696, 699, 700, 701, 702, 741.

Si tratta quindi – come suggerisce Balestrini fin dal 1961, in un raro intervento teorico all'interno della celebre antologia dei *Novissimi* – di «“stuzzicare” le parole», ovvero «tendere loro un agguato mentre si allacciano in periodi [...] imporre violenza alle strutture del linguaggio [...] spingere ai limiti di rottura tutte le sue proprietà», con il risultato di «provocare quei nodi e quegli incontri inediti e sconcertanti che possono fare della poesia una vera frusta per il cervello del lettore, che quotidianamente annaspa immerso fino alla fronte nel luogo comune e nella ripetizione»¹⁶. Ambiziosamente, grazie ad «impreveduti accostamenti [...] ritmi inconsueti [...] involontarie metafore» la poesia si ostina nel rifiutare la stasi del conformismo e del dogmatismo, insieme del linguaggio nella sua stratificazione normativa e della società tardocapitalista con i suoi meccanismi oppressivi; l'esperienza poetica, la quale persiste nell'essere – insieme al corpo – una forma di critica, resistenza, e lotta, genera «apparizioni che arrivano a illuminare da un'angolazione insolita fatti e pensieri»; uno degli obiettivi è non solo di scrivere in modo nuovo ma anche di praticare, come leggiamo in alcuni versi della metà degli anni Sessanta ispirati da Mario Schifano, «un altro modo di vedere»¹⁷. Ad esempio, nelle ultime tre pagine occupate dai versi balestriniani del *Lucio Fontana* pubblicato da Mauri, i lettori vengono “frustati”, in effetti, dalla ripetizione di alcune parole già lette, ma che appaiono con caratteri tipografici ingranditi:

do così un primo sistem / dagli altri in modo ch / ovenienti dall'ester / a luna è la p / in
sé corpi svariatis / ati gli altri restan / a lungo mu / entra in contatto

a lungo muoversi circola / uoto esterno / a come in un turbine si / dal centro si asso-
tiglian / mentre quelle degli astri / alcuni di questi intreccia / muoversi circolarne / ra
mentre que

i cozzando e rivolge / oto separandosi dal / uni con gli altri si / nte quelli sottili van /
ima alla terra mentr / intrecciandosi gli un / vanno nel vuoto es¹⁸

Noto innanzitutto, a conferma della doppia tensione erotica e scientifica che ho rilevato poco sopra: «turbine [...] astri [...] vuoto [...] luna [...] vortice [...] sistema sferoid [...] membrana [...] sistema sferoidale [...] atomi [...] sole [...] elementi [...] terra [...] orbita [...] gene [...] umido [...] blastula [...] unto [...] spermatozoo fecondante [...] una delle due cellu [...] divisione in due cellule dell'uomo [...] uovo [...] animale [...]

16 N. Balestrini, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Milano 1961, pp. 163-164.

17 Ivi, p. 163, e Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), p. 263.

18 Balestrini, *Lucio Fontana*, cit. (vedi nota 1), pagine non numerate. Cortellessa, nel suo saggio *Il senso appeso*, cit. (vedi nota 7), ricorda *Avanguardia*, uno dei *Cronogrammi* ovvero collages verbovisivi balestriniani – datato 1964 – ove si legge distintamente: «PERCHÉ LA DOLCE AVANGUARDIA IMPUGNA LA FRUSTA» (p. 468).

poli vegetativ [...] protozoi [...]». In alcuni versi del 1962, scritti da Raffaele Carrieri in occasione di una mostra di Fontana alla Galleria dell'Ariete, anche il rosarino è descritto come «Manovale di corpi astrali / Tornitore di uova nere / Impresario di sfere», facendo leva su una serie di immagini (astri, uova, sfere) che pure Balestrini sfrutta, qualche anno dopo¹⁹. Tuttavia, anche da questa limitata selezione, si capisce che con le due poesie per *Lucio Fontana* ci troviamo davanti ad un'opera ben diversa da altre collaborazioni o intersezioni – squisite, spesso assai rare, ma relativamente più tradizionali – di Fontana con i poeti. Penso ad esempio a: Tullio d'Albisola, *Racconto*, 1943, arricchito da quindici disegni fontaniani; Lina Angioletti, *Il prato del silenzio*, 1956, con dieci illustrazioni realizzate dal maestro; e Alain Jouffroy, *L'épée dans l'eau, en homage à Lucio Fontana*, 1962, ove campeggiano dieci acqueforti dell'italo-argentino. Ma bisogna ricordare pure: Leonardo Sinisgalli, *Ode a Lucio Fontana*, 1962, con due acqueforti; Giuseppe Ungaretti, *Apocalissi*, 1965, illustrato da due lavori dell'artista; infine *Quattro oggetti di Lucio Fontana e due poesie di Salvatore Quasimodo*, 1966²⁰. Tuttavia, per il loro impervio sperimentalismo i versi di Balestrini sono forse più vicini alle pagine dedicate a Fontana da Emilio Villa, in particolare nei testi raccolti in *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, pubblicato nel 1970, e *L'ombra chiara*, apparso nel 1981. Benché scritti di Balestrini (*Atlante* 1967) e di Villa (*Le Monde Frotté Foute*) si trovino riuniti in *Atlante*, una cartella con sei tavole di Claudio Parmeggiani, pubblicata da Schweiller nel 1970, e nonostante Balestrini dedichi a Villa i versi di *Centovilla*, pubblicati nel 2008 in *Emilio Villa. Poeta e scrittore*, l'influenza dell'eclettico “Villadrome”, come lo chiamava Duchamp, sugli autori neoavanguardisti degli anni Sessanta è argomento complesso, tuttora bisognoso di ulteriori indagini, certo più vaste degli spazi cui qui mi vorrei limitare²¹. Si può dire senz'altro che, come direbbe Villa, il “trou” dell'artista italo-argentino assume agli occhi del poeta di Affori, come a quelli di Balestrini, connotati insieme metafisici ed erotici, carnali e filosofici: è insomma, simultaneamente, un “buco” corporeo e cosmico. Senza dimenticare che sia Balestrini che Villa, in quanto artisti della parola alle prese con artisti dell'immagine, si pongono in un rapporto di tipo non ancillare ma piuttosto complanare, rispetto all'opera d'arte

19 R. Carrieri, in *Dizionario Lucio Fontana*, cit. (vedi nota 6), p. 137. Sempre nel *Dizionario* si consultino anche le pagine 164 e 297, che ricordano alcune pubblicazioni di carattere divulgativo sulle esplorazioni spaziali, assai probabilmente frequentate da Fontana, e poi altrettanto probabilmente rielaborate da Balestrini nei suoi versi.

20 T. d'Albisola, *Racconto*, Milano 1943; L. Angioletti, *Il prato del silenzio*, Milano 1956; A. Jouffroy, *L'épée dans l'eau, en homage à Lucio Fontana*, Milano 1962; L. Sinisgalli, *Ode a Lucio Fontana*, Ancona 1962; G. Ungaretti, *Apocalissi*, Ancona 1965; S. Quasimodo, *Quattro oggetti di Lucio Fontana e due poesie di Salvatore Quasimodo*, Milano 1965-1966. Importanti anche gli appunti in versi di Zeno Birolli su alcuni artisti contemporanei, fra cui Fontana, nella raccolta *Su foglietti: 1980-84*, Mantova 2000.

21 Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti*, cit. (vedi nota 3), pp. 355-363 e Id., *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), pp. 108-109 (con il titolo *Villa* e la dedica *a Emilio*). Sottolineo in particolare il verso che richiama «l'informe primordiale» villiano, probabile interesse condiviso dai due poeti, anche per la comune fascinazione nei confronti di Fontana.

visiva: il testo verbale conserva una autonoma valenza pur nello strenuo corpo a corpo, verrebbe da dire quasi genetico, con il testo visivo²².

In *Analfabetica*, una poesia raccolta nella testamentaria *Caosmogonia e altro*, Nanni Balestrini invita ancora una volta a «spaccare le parole liberarle»²³. E le immagini, potremmo aggiungere. «Come Lucio Fontana taglia la tela», osserva giustamente Manuela Gandini, «Balestrini squarcia il muro di parole»²⁴. Forse ad attrarre lo scrittore milanese verso il corpus fontaniano è, infatti, sia la sua tendenza a qualificarsi come avventura d'arte totale, al di là dei tradizionali confini semiotici, sia la sua radicale capacità di azzerare, e far ripartire, la dinamica del rapporto fra spettatore, lettore, e testo. Lo sperimentalismo balestriniano tenta, in ultima analisi, di depurare tale relazione dalla zavorra visiva e comunicativa della modernità, pur essendo, in tale modernità, profondamente e consapevolmente immerso, fino a rispecchiarne il caos. Come le pagine del poeta nel loro costante, aspro oscillare fra ripetizioni e variazioni, provocazioni neodadaiste e allusioni enigmatiche, impongono a chi legge uno sforzo di partecipazione attiva disposta ad abbandonare troppo solide certezze, i buchi e i tagli fontaniani non concedono, a chi li avvicina, di adagiarsi nella consuetudine, o nel distacco, della norma e della convezione. Quanto a dire i pilastri apparentemente inamovibili seppur pericolanti di quel mondo in cui, come scrive Balestrini nei versi di *Fino all'ultimo*, «le cose che ci mettono davanti agli occhi sono sempre di più / ma le cose che vediamo sono sempre di meno»²⁵.

22 E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, Milano 1970; Id., *L'ombra chiara*, Roma 1981. Per iniziare ad approfondire l'eclettica figura di Villa, il cui ruolo di primo piano nelle avanguardie sia letterarie che pittoriche del dopoguerra è tuttora ampiamente sottovalutato, invito come prima cosa al volume di A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano 2016.

23 Balestrini, *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), p. 178.

24 M. Gandini, *Le forbici di Balestrini*, in *Nanni Balestrini – millepiani*, cit. (vedi nota 2), p. 131.

25 Balestrini, *Caosmogonia e altro*, cit. (vedi nota 4), p. 290.



1. Lucio Fontana, *Concetto spaziale. Natura*, 1959, Milano, Fondazione Lucio Fontana



2. Lucio Fontana con alcune opere *Concetto spaziale. Natura* ad Albissola

**i qualsiasi s
mo con la seconda dom
ssiede sin dall'inizio un ass
osa determina il piano della prim
i della blastula con ciò che si svilu
a e l'altra tutta la destra dell'organi
unto in cui lo spermatozoo fecondante ent
ediano in modo tale che una delle due cellu
tutto naturale supporre che il piano della pr
o la prima divisione in due cellule dell'uomo f
ra nell'uovo definiscono un piano sarebbe del
econdato in un animale determina il piano m
pperà poi nell'animale questo asse e il p
le contiene in potenza tutta la sinistr
e polare che collega i poli vegetativ
simo compiuto e in secondo luogo c
pecie elevata dei protozoi po
a divisione cominciare
anda l'uovo d**

3. Nanni Balestrini, *Lucio Fontana*, Achille Mauri, Milano 1968

STORIOGRAFIA E CRITICA

Valter Curzi

Quanti si sono occupati di pittura di paesaggio hanno sottolineato l'importanza degli *études d'après nature* che nell'avanzato Settecento divengono pratica comune tra i paesaggisti con una produzione numerosa di piccoli dipinti, olii su carta o più raramente su tela, in grado di rigenerare in profondità il genere pittorico. Essi sono stati per lo più catalogati come materiali d'*atelier* raccolti nella maggior parte dei casi in anni di lavoro nell'Urbe e nella campagna romana con la finalità di agevolare la realizzazione del *paysage historique*, la cui fortuna resiste oltre la fine del secolo XVIII¹.

Al centro del dibattito sulla pratica del *plein air* Pierre-Henri de Valenciennes è unanimemente riconosciuto come figura imprescindibile grazie ai suoi *études* eseguiti in gran parte negli ultimi anni del soggiorno romano tra il 1781 e il 1784². Vero e

* Nel riflettere sull'argomento di questo saggio ho avuto modo di scambiare pareri e di verificare punti di vista con amici e colleghi che ho il piacere qui di ringraziare: Alessandro Bonanni, Mattia de Luca, Luigi Gallo, Alice Goldet, Claudio Gulli, Francesco Leone, Giorgio Marini, Raffaella Morselli, Tommaso Spazzini Villa, Stefania Tullio Cataldo.

1 Per la conoscenza di questi studi, resi noti in particolare da iniziative espositive a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento, così come dalle ricerche di Marie-Madaleine Aubrun sulla pittura francese del primo Ottocento, Geneviève Lacambre e Luigi Gallo su Valenciennes, Peter Galassi e Philip Conisbee su Corot, rimane una pietra miliare, in ambito italiano, il catalogo della mostra *Un paese incantato. Italia dipinta da Thomas Jones a Corot* (Parigi, Grand Palais, 3 aprile-9 luglio 2001; Mantova, Palazzo Te, 3 settembre-9 dicembre 2001), a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2001. A queste opere è stato inoltre assegnato un notevole spazio nell'ambito delle iniziative espositive volte a illustrare il contesto artistico romano internazionale della prima metà dell'Ottocento: V. Pomarède, *Il paesaggio e l'Accademia di Francia a Roma: stato della ricerca*; "Un paesaggio incantato". *Il paesaggio all'Accademia di Francia a Roma*, in *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas. Gli artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 7 marzo-29 giugno 2003), a cura di O. Bonfait, Milano 2003, pp. 77-87, 279-313. Tra le mostre più recenti: *In the Light of Italy. Corot and early open-air painting*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 26 maggio-2 settembre 1996), a cura di P. Conisbee, S. Faunce, J. Strick, New Haven-London 2006; *Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot*, catalogo della mostra (Amiens, Musée de Picardie, 13 febbraio-31 maggio 2014; Évreux, Musée, 26 aprile-21 settembre 2014), a cura di G. Toscano, Paris 2014; *True to nature: open air painting in Europe, 1780-1870*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 2 febbraio-3 maggio 2020; Parigi, Frits Lugt Collection, 13 giugno-13 settembre 2020; Cambridge, Fitzwilliam Museum, 6 ottobre 2020-31 gennaio 2021), a cura di G. Luijten, M. Morton, J. Munro, London 2020. Da segnalare in ultimo per l'interesse a tracciare un percorso storico-critico che ricollega il *plein air* della prima metà dell'Ottocento con la pratica degli Impressionisti: *Plein Air de Corot à Monet*, catalogo della mostra (Giverny, Musée des impressionnismes, 27 marzo-28 giugno 2020), a cura di M. Ferretti Bocquillon, Paris 2020.

2 Rimasti nella collezione dell'artista fino alla sua morte, gli studi furono venduti all'asta (Parigi, 26 aprile 1819) per entrare nella collezione di Pierre-Charles de l'Espine che li lasciò al figlio Alexandre-Emile, per via ereditaria giunsero infine alla principessa Louis de Croÿ che li donò al Louvre nel 1932. Per le schede

proprio banco di prova del pittore francese in Italia, gli olii su carta incollati su cartone segnalati dallo stesso maestro nel suo noto *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes* (1800) come tappa indispensabile nella formazione del paesaggista, sono in verità i soli ad aver goduto di una prolungata fortuna storico-critica fin dal saggio di Lionello Venturi che nel 1941 li annoverava tra le opere che aprono il paesaggio alla sensibilità degli impressionisti. Valenciennes diviene agli occhi di Venturi un vero e proprio pittore sovversivo in un contesto mortificato, ai suoi occhi, dalla cultura classicista settecentesca, degno di rientrare tra i prodromi del modernismo; ne deriva che nella trattazione dello storico dell'arte passano quasi sotto silenzio i *paysages historiques* che avevano reso celebre il maestro di Tolosa³. Spetta alla critica degli anni che seguono riconsiderare l'attività romana *d'après nature* di Valenciennes secondo una corretta prospettiva storica che lo vede esercitarsi all'aperto in vista della raccolta di un repertorio di motivi funzionale alla realizzazione della grande tela da *Salon*, prassi comune dei paesaggisti a cavallo tra Settecento e Ottocento all'origine di un numero sterminato di studi disegnati o dipinti. Questi ultimi, in particolare, usciti dagli *atelier* degli artisti nel corso dell'Ottocento e nei primi decenni del secolo successivo, oggi valorizzati da un nuovo interesse espositivo sia nelle mostre, sia nei musei – come nella suggestiva sala LXII della National Gallery di Londra e nella Galleria 805 del Metropolitan Museum di New York – si prestano, a nostro avviso, a essere riconsiderati con l'ottica di indagare varietà e differenze lungo un arco temporale di oltre mezzo secolo, di seguito all'esperienza di Valenciennes.

Per andare all'origine della questione può risultare utile il confronto fra Valenciennes e Thomas Jones presente a Roma, prima del suo trasferimento a Napoli, negli stessi anni del soggiorno italiano del paesaggista francese. Di questi come del pittore inglese sono noti alcuni studi di tetti di case considerevolmente apprezzati dalla critica contemporanea, in primo luogo per l'inaspettata novità del soggetto⁴. I tetti di Roma che Valenciennes dipinse dalla finestra della sua abitazione di Via del Babuino (fig. 1) sono tuttavia ben altra cosa rispetto ai tetti napoletani di Thomas Jones, anch'essi dipinti dalla terrazza della sua casa partenopea in affitto (fig. 2). La comune sintesi della veduta, secondo un tracciato geometrico che rinuncia alla profondità prospettica,

dell'intero lotto di 129 studi: <https://collections.louvre.fr/en/recherche?page=6&q=VALENCIENNES+Pierre+Henri+de&collection%5B0%5D=8> (ultima consultazione 25 gennaio 2024). Sul pittore si vedano, in particolare: “*La nature l'avait créé peintre*”. *Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819*, catalogo della mostra (Tolosa, Musée Paul Dupuy, 19 marzo-30 giugno 2003), Paris 2003; A. Ottani Cavina, *Pierre Henri De Valenciennes*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, a cura di A. Ottani Cavina ed E. Calbi, Milano 2005, pp. 106-109; L. Gallo, *Pierre-Henri de Valenciennes 1750-1819. L'artiste et le théoricien*, Roma 2017, in particolare pp. 285-299.

3 L. Venturi, *Pierre Henry De Valenciennes*, “The Art Quarterly”, 1941, pp. 88-109. Per un'analisi critica del saggio: L. Gallo, “Sentimento del colore” e “colore del sentimento”. *La riscoperta di Pierre-Henri de Valenciennes nell'opera di Lionello Venturi*, “Storia dell'arte”, n.s., 1, 101, 2002, pp. 118-129.

4 A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione. La città neoclassica da David a Humbert de Superville*, Torino 2000, pp. 97-108.

non basta a sovrapporre, come è stato fatto, risultati sostanzialmente differenti dettati dalla diversità di visione e di poetica. Se nel caso di Valenciennes le parole di una sua lettera del 1808 inviata a Mademoiselle Leclerc evidenziano la finalità funzionale, come scrive, di definire nello studio *d'après nature* in primo luogo «les details de la Couleur»⁵, in Jones si coglie piuttosto l'interesse alla veduta globale, seppur con inquadature ravvicinate, e al senso materico del motivo raffigurato nel riverbero di una luce rivelatrice⁶. Intonaci scrostati e dilavati, panni stesi, nuvole leggere compongono nei suoi dipinti un'aneddotica – del tutto assente negli studi di Valenciennes – che restituisce in definitiva a quelle opere, dal formato poco più grande di una cartolina, la qualità del quadro finito. È l'avanzare di una sensibilità nuova nei confronti della veduta, lontana tanto dal pittoresco di Van Wittel quanto dall'analiticità topografica di Hackert, a segnare la sfortunata carriera di Jones. «Nato in un *tempo sbagliato*»⁷, scriverà di sé l'artista inglese autore di una serie di vedute feriali, lontane dal gusto del suo tempo perché volutamente distanti dalle tipiche immagini da Grand Tour del paesaggio e della veduta italiani.

In verità per arrivare al pittore che dipinge all'aperto con una grande tela poggiata sul cavalletto il percorso è assai lungo, ben prima tuttavia di quanto documentato dalle celebri fotografie del 1871 che riprendono Jean-Baptiste Camille Corot al lavoro immerso nella natura. Lo attesta, ad esempio il ritratto dell'allieva di Valenciennes Louise Joséphine Sarazin de Belmont, datato 21 giugno 1843 (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett) e di recente attribuito al pittore tedesco Carl Christian Vogel Von Vogelstein⁸, in cui la pittrice, a distanza di pochissimi anni dall'invenzione del tubetto di colore⁹, viene raffigurata alle pendici di Monte Mario – come ricordato dall'iscrizione – di fronte a un cavalletto con una tela di grande formato¹⁰ (fig. 3). Che

5 L'annotazione viene accompagnata ricordando la sua esperienza nel dipingere una serie di camini sui tetti a Roma e l'invito alla sua allieva, costretta dalla malattia a rimanere chiusa in casa, a dipingere quanto può vedere dalla sua finestra. L'opera di cui Valenciennes parla potrebbe essere identificata con lo studio del Louvre RF2991. Si veda G. Lacambre, *Une lettre de Pierre-Henri de Valenciennes à une jeune élève*, "Archive de l'Art Français", n.s., XXVIII, 1986, pp. 159-160.

6 Sul dipinto della National Gallery di Londra (NG6544) si veda la scheda di catalogo di A. Ottani Cavina, in *Un paese incantato*, cit. (vedi nota 1), pp. 54-55.

7 Cfr. *Viaggio d'artista nell'Italia del Settecento. Il diario di Thomas Jones*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2003, p. 56. Per una riflessione sull'attività italiana del pittore si rinvia inoltre a V. Curzi, *Dal paesaggio ideale al paesaggio reale. Pittori britannici in Italia nel Settecento*, in Hogarth Reynolds Turner. *Pittura inglese verso la modernità*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 15 aprile-20 luglio 2014), a cura di C. Brook e V. Curzi, Milano 2014, pp. 89-99.

8 *Connecting Worlds: Artists & Travel*, catalogo della mostra (Dresda, Kupferstich-Kabinett, 8 luglio-8 ottobre 2023), a cura di S. Buck e V.A. Sganzerla, London 2023, pp. 178-179.

9 È noto come sia stato il pittore ritrattista John Goffe Rand a inventare il tubetto metallico di colore nel settembre del 1841. Sull'argomento: A. Callen, *Considérations techniques: le matériel des peintres de plein air au XIX^e siècle*, in *Plein air*, cit. (vedi nota 1), pp. 131-148.

10 Per il disegno di Dresda (C2870), firmato e con un'iscrizione che permette di individuare il luogo raffigurato – la pittrice visse in Italia tra il 1841 e il 1865 – si veda <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/884427> (ultima consultazione 31 gennaio 2024). L'immagine della pittrice al lavoro su un tale

quest'ultimo dipinto, appena abbozzato, possa essere riconosciuto nella *Veduta di Roma da Villa Mellini a Monte Mario* (fig. 4) – tela di 140 × 198 cm – che Sarazin de Belmont donò al Musée des Augustins di Tolosa non è da escludere; sembrerebbero infatti corrispondere, in proporzione, sia le misure sia il soggetto con il profilo dei Monti Tiburtini che in entrambe le opere compare all'orizzonte; una veduta, quella del quadro di Tolosa, che nella lontananza conserva la qualità del *plein air* a differenza del primissimo piano risultato di una composizione studiata in atelier.

Dunque la pittrice, in una giornata estiva con l'ombrellino che la ripara dal sole, viene presentata mentre dipinge all'aperto direttamente sulla tela nel tentativo di fissare dal vero il dato atmosferico della veduta e insieme la mobilità della luce divenuti indispensabili per la riuscita del paesaggio. A questa data si tratta del solo caso documentato dell'utilizzo di una grande tela di fronte al motivo, se si esclude l'esperienza di John Constable che amplia le dimensioni del bozzetto realizzato *on the spot* fino a raggiungere le misure del quadro finito così da non perdere la qualità della ripresa all'aria aperta. Nel 1824 la vincita di Constable della medaglia d'oro nel *Salon* parigino con tre vedute tra le quali il *Carro di fieno in un paesaggio* (Londra, National Gallery) aveva sancito nella patria dei pittori paesaggisti il riconoscimento del merito della sua pittura¹¹. Questo non toglie che per i francesi gli *études peintes d'après nature* rimangono un esercizio di copia a olio su un piccolo foglio da utilizzare nel chiuso dell'*atelier* per il quadro destinato all'esposizione.

C'è in ogni modo da chiedersi se fra le migliaia di piccoli dipinti eseguiti tra Settecento e Ottocento tradizionalmente riferiti al *plein air* non si debba riconoscere la mano di artisti che come Jones ambiscono a trasformare gli *études d'après nature* in opere finite; pittori di quadri di dimensioni ridotte capaci di liberarsi dell'impostazione accademica, che non temono la dimensione falsamente meccanica della veduta e che al paesaggio eroico e filosofico accostano senza contraddizione la poetica del vero, il ritratto della natura, la sincerità visiva di un frammento di paesaggio di poche decine di centimetri.

Queste piccole opere, allineate spesso sulle pareti degli *atelier* dei paesisti – come appare nel quadro in cui Léon Cogniet si raffigura nello studio di Villa Medici intorno al 1820¹² – dovettero quantomeno rientrare nel dibattito sulle potenzialità

formato a questa data è, per quanto si sappia, un *unicum*, mentre precedentemente alcuni pittori documentano l'uso di piccole tele eseguite direttamente davanti al motivo, tele per lo più appoggiate sulle ginocchia durante la seduta di posa o su leggerissimi cavalletti portatili, si vedano: Jacob More (1783, Firenze, Galleria degli Uffizi), Jacques Sabler (1788, Zurigo, Kunsthau; Nantes, Musée des Beaux-Arts), Jules Coignet (1837, Washington, National Museum of Art).

11 Il pittore inglese è presente al Salon dell'agosto del 1824 con tre vedute, oltre all'opera ricordata, «Un canal en Angleterre» e «Vue près de Londres; Hamstead-Healt». È l'anno in cui nel Salon si contano decine e decine di vedute soprattutto francesi e italiane, queste ultime ad opera di Bidault, Chauvin, Coignet, Dunoy. Cfr. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants*, Paris 1924, *passim*.

12 Si veda la scheda di catalogo del dipinto di O. Voisin in *Sour la route d'Italie*, cit. (vedi nota 1), pp. 130-131.

della pittura di paesaggio e sulla legittimità – di certo all’epoca non scontata per il collezionismo e perfino osteggiata da parte della critica – di traghettare al di fuori del consueto uso pratico e didattico, di consegnare al mercato, studi nati per lo più con lo scopo di “servire” il grande quadro da *Salon*, il solo slegato dalla stretta contingenza della rappresentazione del reale e che la cultura accademica diffusa dell’epoca apprezza in quanto capace di caricarsi di significati filosofici per il tramite della nobile inventiva dell’artista¹³.

Senza la necessità di recuperare le posizioni di Lionello Venturi sull’arte di Valenciennes e di Corot, visti come precursori degli impressionisti, non si crede sia errato valutare quella messe di dipinti nella loro evidente diversità sia nella scelta e nell’inquadratura del soggetto, sia nel grado di compiutezza e di realismo, senza dimenticare un passaggio cruciale nella pratica dell’epoca, quella cioè di “aggiustare” o di ricopiare gli studi eseguiti del vero in un secondo tempo nel chiuso dell’*atelier*¹⁴. Poco importa ai fini del nostro discorso distinguere le due categorie di opere come di recente fatto da Michael Clark nella mostra *True to Nature* che trova necessario espungere dagli *études* le opere di piccolo formato di Jean-Joseph-Xavier Bidauld e Jean-Victor Bertin¹⁵ dal momento che se dovessimo analizzare il catalogo delle opere dei pae-

13 È la “bella natura”, il quadro di tradizione classicista, composizione idealizzata sulla scorta degli insuperabili esempi di pittori quali Claude Lorrain o Poussin, così come teorizzato da Roger de Piles nel 1708, a guidare la gran parte della produzione paesaggistica europea del XVIII secolo, quantomeno fino al trattato di Valenciennes già ricordato *Éléments de perspective pratique, à l’usage des artistes, suivie de Reflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* (Paris 1800). Per comprendere quanto potesse essere difficile e perfino inopportuno avanzare, in taluni ambienti, la valorizzazione degli studi *en plein air* si consideri ad esempio la posizione sprezzante di Jean Baptiste Wicar contrario all’istituzione di una cattedra di paesaggio all’interno della prestigiosa Accademia di San Luca. Quando egli parla in un suo intervento del 1827 nel “Giornale Arcadico di Scienze, Lettere e Arti” di «bagatelle» di «istruzioni piccole e meschine» non è da escludere pensasse proprio a quei dipinti divenuti imprescindibili e diffusissimi nella pratica pittorica dei paesaggisti francesi all’interno dell’Accademia di Villa Medici. Su questo ultimo argomento si vedano S. Susinno, *Echi della pittura di paese nella stampa periodica romana del primo Ottocento*, in Corot, *un artiste et son temps*, atti del convegno (Parigi, 1-2- marzo 1996; Roma, 9 marzo 1996), a cura di C. Stefani e V. Pomarède, Paris 1998, pp. 457-473; L. Gallo, *L’insegnamento del paesaggio in ambito accademico tra Settecento e Ottocento*, in *Roma-Parigi. Accademia a confronto. L’Accademia di San Luca e gli artisti francesi*, a cura di C. Brook et alii, Roma 2016, pp. 49-52.

14 È questo il punto cruciale per un avanzamento degli studi critici troppo a lungo attardati sull’idea di una separazione netta fra *études* e mercato. Nella mostra *In the Light of Italy* (cit. [vedi nota 1]), Philip Conisbee scrive: «Before the rise of impressionism, any spontaneous or subjective response to the thing seen remained carefully absorbed and integrated into standard academic practice» (p. 30). Nello stesso catalogo appare più moderata la posizione di Vincent Pomarède che individua intorno al 1810 un cambiamento di prospettiva grazie soprattutto alla pratica di ricopiare in studio i lavori *en plein air* «to render them more marketable, exhibitable, or at least presentable» (ivi, p. 95). Nonostante ciò lo studioso nei suoi molti studi dedicati a Corot ribadisce con forza la necessità di tenere nettamente separati gli studi dal vero – da intendere come repertori – dalla produzione ufficiale. Si veda, tra tutti, gli interventi in *Corot e l’arte moderna. Souvenirs e Impressions*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 27 novembre 2009-7 marzo 2010), a cura di V. Pomarède, Venezia 2009. Sull’argomento non cambia di molto la lettura critica delle mostre italiane per le quali si rinvia alla nota 1 di questo saggio.

15 Si veda M. Clarke, *The bigger picture: landscape sketches and “finished” tableaux*, in *True to nature*, cit. (vedi nota 1), pp. 19-29, in particolare pp. 24-25.

saggisti dell'epoca troveremmo come prassi diffusa l'esecuzione di piccole tele finite, significativamente sovrapponibili agli olii su carta dipinti all'aperto. Un espediente, quest'ultimo, che non trova altra ragione se non quella di restituire valore all'*étude* fino a renderlo un'opera autonoma.

Il catalogo dei dipinti italiani di Achille-Etna Michallon, allievo di Valenciennes e di Bertin e maestro di Corot, è da quest'ultimo punto di vista indicativo. Giunto a Roma nel gennaio del 1818, vincitore nell'anno precedente del primo concorso per il Paesaggio storico nell'ambito del *Prix de Rome*, negli itinerari tra Roma e la Sicilia – con quella libertà di viaggiare raccomandata dallo stesso regolamento del premio¹⁶ – l'artista parigino oltre ai consueti carnet di disegni e agli olii su carta abbozzati velocemente si concede la realizzazione di una serie di vedute su carta – dal formato orientativo di 20 × 35 cm – ingiustamente considerate alla stregua di materiali documentari¹⁷. L'inquadatura studiattissima, la qualità del *ductus* pittorico di dipinti quali il *Foro di Pompei*, il *Tempio di Nettuno a Paestum*, il *Tempio di Segesta* o le *Rovine del Teatro di Taormina* (Parigi, Musée di Louvre), conferiscono lo *status* di opere non tanto utili al quadro da

16 Di seguito il documento che accompagna l'arrivo di Michallon all'Accademia di Francia a Roma, come segnalato dall'appunto aggiunto a matita in calce. Documento conservato in Archives de l'Académie de France a Rome, Fondo Direzione Charles Thévenin (1816-1823), f. 8:

Ministère de l'Intérieur./ Prix de Paysage historique

1. Il sera ajouté aux Concours qui ont lieu dans l'École royale des Beaux Arts, un Concours de Paysage historique, dont le résultat, comme celui des autres concours, sera un grand Prix emportant la faveur de la Pension du Roi en Italie pendant quatre années.

2. Le sujet du Concours sera constamment un sujet du genre noble et historique. Il sera donné par la Section de la peinture de l'Académie Royale des Beaux Arts et dans les formes établies pour les autres concours.

3. Les Pensionnaires du Roi paysagistes à Rome y jouiront pendant trois ans des mêmes avantages que les peintres d'histoire, avec cette différence qu'ils toucheront pécuniairement leur pension entière pendant six mois de l'année qu'ils emploieront à étudier soit aux environs de Rome et soit en différentes parties de l'Italie.

4. À l'expiration des trois années ils seront dispensés de résidence; ils recevront en argent la pension entière de leur quatrième année, et ils seront libres alors de voyager où leur goût les appellera.

5. Les conditions imposées à tous les pensionnaires de l'École de Rome relativement à l'envoi annuel des études qu'ils doivent faire, seront applicables aux Pensionnaires paysagistes avec les différences que comporte leur genre.

6. Les détails d'organisation et de discipline intérieure du concours de Paysage seront déterminés par un règlement de l'Académie Royale des Beaux Arts.

En vertu de ce Règlement M. Michallon ayant remporté le Prix de Paysage historique est arrivé à Rome comme Pensionnaire, à dater du 1^{er} Janvier 1818.

Il secondo articolo del regolamento nel prescrivere come soggetto del Concorso un paesaggio «del genere nobile e storico» rende evidente come il premio nasca con l'intenzione di promuovere il genere classicista di tradizione seicentesca. Tuttavia nel dibattito intorno alle opere che gli artisti vincitori sono tenuti a inviare da Roma all'Accademia parigina si discute negli anni sulla legittimità o meno di accettare vedute di soggetto italiano divenute il più proficuo esercizio del soggiorno dei paesaggisti. Questo accade ad esempio con l'invio di una *Veduta di Capri* da parte del pittore Athanase Giroux vincitore del Concorso nel 1825. Sull'argomento: C. Stefani, *Études d'après nature et tableaux composés. Les débats à l'Académie des Beaux-Arts, dès l'institution à la suppression du Grand Prix de Peinture de Paysage Historique (1817-1863)*, «Studi di Storia dell'Arte», 11, 2000 (2001), pp. 221-240.

17 Questa la lettura del *Foro di Pompei* dell'artista di Vincente Pomarède nella scheda dell'opera della mostra *Un paese incantato*, cit. (vedi nota 1), p. 155 con riferimento allo spirito che connota il dipinto: «è quello assolutamente realista dei pittori neoclassici, che intendono documentare con la massima precisione topografica le architetture antiche che fanno da sfondo a futuri dipinti di soggetto storico».

Salon – come si è più volte sostenuto – quanto piuttosto all'esecuzione di piccole tele pronte per il mercato. Nel caso delle *Rovine del teatro di Taormina* è nota una coppia di dipinti di soggetto analogo ora conservata presso il Baltimore Museum of Art e la Collezione Michael Päch (fig. 5), quest'ultima datata e firmata 1821 e dalle misure simili al tradizionale supporto cartaceo degli *études*¹⁸. Si tratta di due quadri tradotti da un olio su carta di una stessa seduta di posa, che indicano come sia per lo più il passaggio dalla carta alla tela a garantire una più ampia circolazione a dipinti *en plein air* ricopiati in *atelier*. Delle rovine del teatro siciliano si conserva anche un disegno di identico soggetto, datato nell'anno successivo alla tela Päch (Parigi, Musée du Louvre) a sua volta riprodotto con minime varianti del primo piano in una litografia edita nella raccolta di venti stampe del 1827 *Vues d'Italie et de Sicile* (Paris, Lami-Denozan).

Riguardo a quest'ultimo argomento, che introduce indirettamente la questione del collezionismo di una tipologia di opere distanti, come si diceva, dal gusto accademico ancora interessato al paesaggio classico con figure, si dovranno ricordare i primi esempi di raccolte come quella del conte Pierre-Charles de L'Espine, acquirente dei materiali dell'*atelier* di Valenciennes andati all'asta nel 1819, compresi gli oltre cento *études* a olio confluiti nelle collezioni del Louvre, a cui si aggiunsero 3722 studi *d'après nature* provenienti dall'*atelier* dello stesso Michallon – venduti nel dicembre del 1822 – grazie all'interesse del figlio di de L'Espine, Alexandre-Emile, che portò avanti con maggiore convinzione la raccolta del padre aperta a tali opere¹⁹.

Sono in un primo tempo le aste legate alla dismissione degli *atelier* degli artisti, alla loro morte, a fornire l'occasione per segnalare all'attenzione del pubblico *études* di paesaggi e vedute per lo più frutto del soggiorno in Italia e in particolare a Roma. Oltre ai casi di Valenciennes e Michallon, già noti alla critica, può costituire un ulteriore interessante esempio l'asta seguita alla scomparsa di Anne-Louis Girodet-Trioson, allievo di David. Non è infatti del tutto scontato per un pittore di storia, destinato alle attenzioni della Corona, ritrovare un buon numero di studi di paesaggio nel catalogo di vendita dell'aprile del 1825. Si tratta ad evidenza dei risultati del *plein air* degli anni italiani dell'artista, vincitore del *Prix de Rome* nel 1789, cui fece seguito un periodo di cinque anni nell'Urbe e l'ingresso come accademico d'onore nel gennaio del 1813 nell'Accademia di San Luca²⁰. È certo che Girodet-Trioson, come molti altri, si dovette

18 Dagli stessi *études*, più di uno ad evidenza e con ogni probabilità di formati differenti, il pittore realizzò anche una tela di dimensioni importanti (106 × 138 cm) destinata alla collezione del re Luigi Filippo. Si veda la scheda di catalogo del dipinto Päch di François Bridney in *Sur la route d'Italie*, cit. (vedi nota 1), pp. 136-137.

19 V. Pomarède, *Michallon et la famille de l'Espine*, in *Achille-Etna Michallon*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 10 marzo-10 giugno 1994), a cura di V. Pomarède, B. Lesage, C. Stefani, Paris 1994, pp. 81-86; Id., *Il paesaggio e l'Accademia di Francia*, cit. (vedi nota 1), pp. 80-81.

20 È quanto risulta dalla lettera conservata di ringraziamento indirizzata dal pittore al segretario dell'accademia romana Virginio Bracci, datata 15 gennaio 1813: Roma, Archivio Nazionale di San Luca, b. 85, fasc. 12.

appassionare al suo arrivo a Roma alla pittura di paesaggio che nell'asta parigina è documentata nei repertori tipici del paesaggista in formazione: studi di alberi, rocce, cieli in tempesta a olio su carta o su tela, vedute di Roma e di Napoli, disegni a matita, penna e acquarello e schizzi di "paysages d'Italie", infine qualche paesaggio storico. D'altro canto, nello scorrere l'elenco della nutrita collezione personale del pittore, la sua predilezione per il genere pittorico emerge nella presenza di numerosi paesaggi a olio, stampe e disegni, tra questi ultimi diversi soggetti a tema paesaggistico di Hubert Robert e Jean-Honoré Fragonard – con ogni probabilità i disegni italiani – oltre a una veduta di Villa Madama a Roma attribuita a Lorrain²¹.

Ai casi ora ricordati seguono vere e proprie operazioni commerciali e insieme iniziative degli stessi artisti in grado di attestare l'interesse guadagnato dagli *études* ancor prima del loro naturale ingresso nel mercato con la fine delle carriere professionali dei pittori che in Francia coincidono spesso con vendite all'asta di quanto rimane nei loro studi. Lo prova, ad esempio, la vendita nel gennaio del 1838 della raccolta del litografo e commerciante d'arte Jean Nicolas Moyon, a chiusura della sua attività. Nel catalogo vi compaiono decine e decine di studi del pittore Jules-Louis-Philippe Coignet con raffigurati rocce, alberi, tronchi e un numero considerevole di opere che documenta, a giudicare dai soggetti elencati, la sua prolungata attività *en plein air* per la realizzazione della raccolta di litografie *Vues pittoresques de l'Italie* (1825) e *L'Italie pittoresque* (1845)²².

Accanto alla vendita Moyon le aste del 1839 e del 1859 organizzate da Sarazin de Balmont delle sue opere rendono conto della stessa attenzione per gli *études*; nessuna presenza in entrambi i casi di paesaggi da *Salon*, ma solo opere di piccolo formato *d'après nature*. Nel catalogo di vendita del 1839 sono riportate – fatto del tutto inconsueto – le misure dei dipinti nella maggior parte dei casi corrispondenti a tre dimensioni: 22 × 16 cm, 17 × 12 cm, 12 × 9 cm²³. Olii dunque su fogli di album o su tela più o meno grandi che nella mostra sono suddivisi per ambiti geografici a seconda del soggetto: Roma, Frascati, Tivoli, Subiaco, Terni, Napoli e dintorni, Sicilia, Svizzera e Pirenei. «Ces Études» si legge nell'introduzione all'esposizione «terminées dans plusieurs de leurs parties avec le plus grand soin, et autant que pourraient l'être tableaux, les ont fait souvent considérer comme tels». Di quanto sostenuto possiamo trovare un chiaro riscontro nei nove studi dei Pirenei riuniti in un grande pannello – oggi in collezione privata (fig. 6) – che ricordano il «grand cadre» con assemblati cinquantaquattro studi dei Pirenei presentato al Salon del 1831 e per il quale la pittrice venne premiata con

21 *Catalogue des tableaux, esquisses, dessins et croquis de M. Girodet-Trioson peintre d'Histoire*, 8-10 aprile, Paris 1825.

22 *Catalogue d'une belle et nombreuse collection de tableaux modernes et de quelques beaux tableaux anciens: après cessation de commerce de M. Moyon*, Hôtel des Ventes Mobilières, 16-20 gennaio 1838, Paris 1837, pp. 14-22. Sull'artista di veda la scheda biografica di V. Pomarède in *Un paese incantato*, cit. (vedi nota 1), p. 169.

23 *Notice de 120 Études, peintes d'après nature en Italie, en Sicile, en Suisse [...] Par Mlle Sarazin de Belmont*, Hotel des ventes, Place de la Bourse, 25-26 febbraio 1839, Paris 1839.

la medaglia di seconda classe destinata alla opere dipinte «sur la nature»; «esquisses avancées» segnalati a commento delle opere del Salon da Charles-Paul Landon che li considera prodigiosi²⁴. Accanto ad essi vedute, studi di querce, pini, rocce, cascate, torrenti, eseguiti per lo più tra Frascati e Tivoli, evidenziano l'esplorazione di flora e geologia in un territorio tradizionalmente destinato a entusiasmare la comunità internazionale dei paesisti per questo tipo di repertori e che significativamente ricompaiono nell'asta del 1859 insieme a disegni, schizzi e a 147 «petites peintures faites d'après nature» che testimoniano il moltiplicarsi dei soggetti delle vedute della pittrice residente in Italia dal 1841. Si tratta soprattutto di borghi e cittadine nei territori limitrofi al Lazio indicativi del progressivo allontanamento dai luoghi del Grand Tour settecentesco: Volterra, Arezzo, Sansepolcro, Spoleto, Todi, Perugia²⁵.

I *Salons*, che orientano annualmente il gusto del pubblico, possono a loro volta fornire indicazioni utili sulla progressiva scoperta degli *études*²⁶. Sarà necessario prima di tutto osservare la presenza numericamente sempre più significativa di paesaggi e vedute nel progredire dell'Ottocento. Se nei *Salons* del 1799 e del 1800 essi sono poco più di una decina, nell'esposizione del 1831 si contano a centinaia²⁷. Soprattutto vedute, accanto a un numero ridottissimo di *paysages historiques*, solamente sette, e un altrettanto scarsa quantità di *paysages composés*, quattordici²⁸. «C'est la nature, la nature telle qu'elle est, que le paysagiste s'essaie à rendre aujourd'hui [...] chaque œuvre en général est un filon plus ou moins bien exploré de la mine si riche de la vraie nature» scrive un recensore del Salon del 1831, lamentando la scomparsa del paesaggio classicista²⁹.

Dallo spoglio dell'elenco delle opere in mostra nei diversi *Salons* del primo trentennio del XIX secolo si coglie in verità il tentativo di mantenere saldo negli anni il primato della pittura di soggetto storico. Nel *Salon* del 1823 la riunione di ben sette capolavori di David, *Belisario chiede l'elemosina*, *Giuramento degli Orazi*, *Amori di Elena e Paride*,

24 C.P. Landon, *Annales du Musée et dell'école moderne des beaux arts*, Paris 1831, p. 248. Per il Salon del 1831: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans*, Paris 1831, p. 147.

25 Cfr. *Catalogue. 240 tableaux, dessins croquis par M.lle Sarazin de Belmont*, Hotel des Commissaires-Priseurs, 2-3 maggio 1859, Paris 1859.

26 A Roma una sala espositiva pubblica verrà aperta solo nell'aprile del 1827 peraltro con scarso successo, sebbene dal 1834 divenga la sede delle mostre annuali della Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti. I. Fiumi Sermattei, *L'arte contemporanea in mostra. La sala di pubblica esposizione delle Belle Arti in Piazza del Popolo nel terzo decennio del secolo XIX*, in *Dinamiche e politiche culturali nell'era di Leone XII*, a cura di G. Capitelli, I. Fiumi Sermattei, R. Regoli, Ancona 2021, pp. 401-427.

27 *Explication des ouvrages de peinture et dessins sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, Paris 1799 e 1800.

28 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans*, Paris 1831: *paysage historiques*, pp. 12, 15, 71, 128, 134, 136-137; *paysage composés*: pp. 4, 12, 25, 29, 41, 71, 72, 75, 94, 113, 156, 158, 244.

29 V. Schoelcher, *Salon de 1831*, "L'Artiste. Journal de la Littérature et des Beaux-Arts", s. I, II, 1831, pp. 1-4.

I littori riportano a Bruto i corpi dei figli, Le Sabine, Leonida alle Termopili, doveva essere stato un colpo d'occhio considerevole, così come l'esposizione cinque anni più tardi, per iniziativa di Luigi XVI, del *Ciclo di Maria de' Medici* di Rubens.

Tuttavia è evidente che l'ingresso nel mercato della classe borghese andava modificando gli equilibri dei generi pittorici a vantaggio di un'arte maggiormente disimpegnata, dove trova spazio soprattutto la veduta accompagnata, nella maggior parte dei casi, dall'indicazione «d'après nature». Secondo quest'ottica in cui la «vérité» dell'immagine riprodotta assume un valore fondamentale, nel *Salon* del 1831 trovano posto, insieme alle vedute – tra le quali quelle italiane di Edouard Bertin, Théodore Caruelle d'Aligny e Corot da poco rientrati da Roma – *études* difficili da quantificare perché spesso raggruppati sotto un unico numero di catalogo, ma di certo varie decine eseguite da pittori più o meno noti tra i quali Amédée Bourgeois, vincitore nel 1821 del secondo premio per il paesaggio storico del *Prix de Rome* e che nella stessa edizione del *Salon* presenta quattro vedute italiane con il Tempio della Concordia, Villa Borghese, Villa Aldobrandini a Frascati e Castelfandolfo³⁰.

All'inizio del secolo spetta ai primi allievi di Valenciennes, nelle occasioni espositive dei *Salons* libere per qualche tempo dalla rigida selezione del corpo accademico soppresso dalla Rivoluzione, far conoscere al pubblico quegli *études* solitamente riservati agli *ateliers*: Alexandre-Hyacinthe Dunouy, espone nel 1800 e nell'anno successivo «Plusieurs études d'après nature»³¹, stessa cosa per Antoine-Lauren Castellan che ne espone una coppia nel 1800. Nello stesso anno Bertin è presente nel *Salon* con una scelta di opere assai originale, come attestano «Deux petit tableaux faisant pendans: un abrevoir et l'estérieur d'un parc»³², quest'ultimo con ogni probabilità da riconoscere in una delle due opere di identico soggetto, raffigurante l'ingresso a un parco delimitato da un muro di cinta con una statua, tele di 16 × 21,5 centimetri, ora conservate nella collezione Valsecchi di Palazzo Butera a Palermo e nel Museo Magnin di Digione. È lo stesso Bertin a presentare nel 1804 un paesaggio con accanto il suo studio; mentre nel 1812 Michallon, al suo primo *Salon*, tra le diverse opere presentate espone lo studio di un lavatoio; nel 1817 è la volta degli *études de paysages* di Jacques Auguste Régnier e di Jean-Charles-Joseph Remond³³.

La pubblicazione nel 1818 da parte di Jean Baptiste Deperthes, allievo di Valenciennes, del trattato *Théorie du paysage* rende conto dell'evoluzione in corso della

30 *Explication des ouvrages de peinture* [1831], cit. (vedi nota 28), 1831, pp. 2,6,17,18,28,33,52,89, 92,96,137.

31 *Explication des ouvrages de peinture*, cit. (vedi nota 27), [1800], p. 23; [1801], p. 22. Sull'artista, di cui è ipotizzabile un primo soggiorno italiano negli anni Ottanta del Settecento, si veda la scheda biografica di E. Calbi, in *La pittura di paesaggio*, cit. (vedi nota 2), pp. 187-188.

32 *Explication des ouvrages de peinture* [1800], cit. (vedi nota 27), p. 5. Si veda inoltre la scheda biografica dell'artista di E. Calbi, in *La pittura di paesaggio*, cit. (vedi nota 2), pp. 114-116.

33 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, Paris 1817, p. 72.

pittura di paesaggio in Francia. Egli mette significativamente sullo stesso piano lo «style historique» con lo «style champêtre», intendendo con quest'ultimo uno stile maggiormente realista che fa appello, come scrive, alla sensibilità piuttosto che all'intelletto, definendolo

la manière de retracer avec exactitude des points de vue d'après nature, de présenter l'image fidèle de la campagne dans tous ses détails [...] le seule ressource du paysagiste est d'employer toute son adresse à produire une illusion qui s'empare des sens, qui fascine les yeux [...] de reproduire un site avec une telle précision, qu'il paraisse avoir été transporté sur la toile³⁴.

Se non si tiene conto di questo mutamento che investe pratiche e sensibilità pittorica – in un momento in cui la committenza pubblica arretra e nuovi acquirenti si affacciano sul mercato – si può giustificare solo in parte nel catalogo delle opere di Granet – per portare un altro esempio indicativo – la sostanziale differenza tra una serie di vedute romane su carta velocemente abbozzate (fig. 7), della misura per lo più di 20 × 30 cm, e un insieme di dipinti su tela, con un formato orientativo di 60 × 50 cm, raffiguranti monumenti dai tagli perfettamente inquadrati – la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (fig. 8), il Tempio di Venere (Aix-en-Provence, Musée Granet), il convento di Trinità dei Monti (Lens, Louvre-Lens) ecc.³⁵ – che hanno il carattere del dipinto finito. Quanti hanno osservato questa evidente diversità nelle opere di Granet si sono concentrati per lo più sull'aspetto sperimentale della sua produzione figurativa romana, che di certo ha avuto un peso considerevole³⁶, ma ciò non esclude considerazioni relative all'evoluzione del gusto che predilige il formato ridotto della tela, che adotta uno sguardo sul mondo “sentimentale” – come si è potuto vedere nella lettura del paesaggio raccomandata da Deperthes – che fa volentieri a meno dell'ideologia e dell'erudizione che in fin dei conti continua a connotare il paesaggio storico. D'altro canto è lo stesso Granet nelle sue memorie – fatto non evidenziato quanto necessario – a ricordare come con questi piccoli quadri egli si garantisse i primi guadagni dopo l'arrivo a Roma e come tale

34 Cfr. J.B. Deperthes, *Théorie du paysage. Considérations générales sur les beautés de la nature*, Paris 1818, pp. 144, 158-159. Si veda inoltre M.M. Aubrun, *La tradition du paysage historique et le paysage naturaliste dans la première moitié du XIX^e siècle français*, “L'information d'histoire de l'art”, 13, 1968, pp. 63-72.

35 Si veda il repertorio di immagini in *Paesaggi perduti. Granet a Roma 1802-1824*, catalogo della mostra (Roma, American Academy, 30 ottobre 1996-12 gennaio 1997), a cura di C.A. Bruzelius, Milano 1996, pp. 64-149.

36 È la lettura, ad esempio, di Anna Ottani Cavina (*Sur nature: paesaggi romani di Granet*, ivi, pp. 38-47) che tuttavia a distanza di dieci anni rivede le sue posizioni conferendo maggiore autonomia agli studi di Granet: «Pertanto i molti studi su carta non sono preparatori, l'artista vi attinge di rado per rielaborarli nelle tele più grandi» in *François-Marius Granet, l'artista che visse due volte*, introduzione al catalogo della mostra *Granet. Roma e Parigi la natura romantica* [2009], a cura di A. Ottani Cavina, riedito in *Terre senz'ombra. L'Italia dipinta*, Milano 2015, pp. 325-343, in particolare p. 337.

produzione continuasse anche negli anni successivi quando la sua carriera era oramai decollata: «Je composais toujours quelques petits tableaux que je vendais aux amateurs qui venaient visiter Rome»³⁷.

Non va dimenticato che, prima della generazione del terzo decennio dell'Ottocento, prima ancora di Corot, spetta a Granet il compito di rinnovare il *plein air* nella tecnica, così come nella scelta dei soggetti. Figura schiva e solitaria, messa da parte la Roma dei monumenti mitizzati e dei cieli luminosi, Granet andò alla ricerca al suo arrivo nell'Urbe nel 1802 di chiostri, cortili, sotterranei, dove si appassiona allo studio della penombra che diviene un tema che connoterà anche i suoi quadri da *Salon*, presto famosi tanto da fargli guadagnare nel 1813 l'ingresso come accademico di merito all'Accademia di San Luca.

In una lettera del 1836 indirizzata al giovane pittore Leon Vinit, che gli chiede consigli da Roma, Granet ripercorre la sequenza delle fasi operative del pittore paesaggista, dalla ripresa del motivo dal vero alla seduta di lavoro nell'*atelier*:

les jours où vous serez à peindre d'après nature [...] vous avez toujours un moment à pouvoir donner pour faire un dessin et, au bout de compte, vous avez votre peinture finie [...]. Je ne pense pas que vous puissiez faire des dessins finis, mais vous pouvez toujours faire des traits bien indiqués de valeur de tons que le soir, en rentrant chez vous, avec la mémoire bien fraîche, vous pouvez masser avec bistre, de la sepia, de l'encre à écrire, n'importe quelle couleur. Basta, que les valeurs des tons soient bien observées [...]. Quant à la grandeur de la toile que vous craignez trop petite, cela n'y fait rien. Il ne vous en coûtera que plus de soins pour l'exécution : pour ces petites toiles, il faut des soins, de la transparence et, avec ces deux qualités, il n'y a pas de petit tableaux³⁸.

Del passo riportato è interessante evidenziare il riferimento alla memoria dell'artista, sulla quale molto insiste la trattatistica dell'epoca, da Valenciennes a Deperthes, nell'evidente interesse a ridimensionare l'aspetto meccanico a vantaggio dell'espressione "sentimentale" del dipinto, e insieme quel riferimento al formato piccolo dell'opera sulla quale il maestro – a quella data tra i più ricercati di Francia – continua a non nutrire riserve. All'arrivo nell'Urbe intorno alla sua prima opera importante con raffigurata *L'Aula sotterranea della Basilica di San Martino ai Monti* (Montpellier, Musée Fabre), presente al *Salon* del 1806, si era andata sviluppando una produzione di disegni e piccole tele riferite al luogo che tanto aveva affascinato il giovane artista: «Après ce travail» annota il pittore nel 1803 nelle sue *memorie* con riferimento alla

37 Cfr. *Vie de Granet peintre, membre de l'Institut écrite par lui-même*, "Le Temps", 4 ottobre 1872; 23 ottobre 1872.

38 Lettera di Granet à Léon Vinit, Parigi, 22 ottobre 1826, in *Granet e son entourage*, a cura di I. Néto, "Archives de l'Art Français", XXXI, 1995, p. 179.

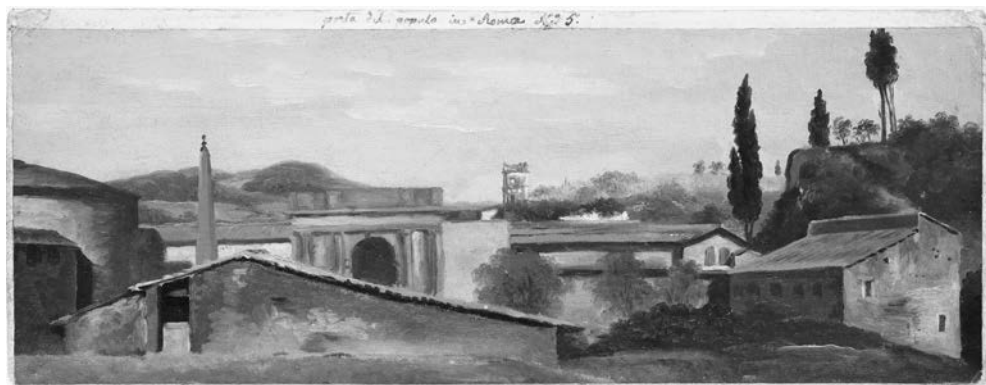
tela di Montpellier «je fis plusieurs petits tableaux que je vandais à toute espèce de conditions»³⁹; una testimonianza rara di quella produzione destinata a una sorta di vendita al dettaglio, di cui si diceva, ma che trova degli estimatori anche tra i membri di una classe borghese agiata da annoverare tra la clientela di Granet: banchieri come Jacques Laffitte, uomini d'affari come Antoine Hamelin, amministratori pubblici come Anisson du Perron⁴⁰.

Dall'evoluzione della pittura di paesaggio sembrerebbe non essere estraneo lo stesso Valenciennes a giudicare dalle sue ultime presenze nei *Salons* del primo decennio dell'Ottocento. Nessuna concessione in verità alla veduta "pura", ma un sintomatico progressivo abbandono del mito e della storia che a lungo avevano nobilitato i suoi quadri di indirizzo classicista facendogli guadagnare un primato indiscusso tra i paesaggisti francesi. Tele con raffigurati «Un coup de vent», «Une matinée avec un reste de brouillard», nel *Salon* del 1804, «Une forêt solitaire», «Une fontaine d'eau minérale», nel *Salon* del 1806⁴¹, evidenziano l'ingresso di nuovi soggetti nel catalogo delle sue opere, dettando una distanza considerevole dalle tele della sua prima esposizione pubblica nel 1787 dove i paesaggi della Magna Grecia fanno da sfondo alle "storie" di Cicerone e del dio Hermes. Significativo il fatto che i soggetti delle ultime esposizioni pubbliche del pittore riconducano all'esperienza *en plein air* degli ormai lontani anni romani, quando in *études* di straordinaria sensibilità il giovane artista prendeva nota, in piccoli olii su carta, del fitto degli alberi nel parco di Villa Borghese o delle nuvole temporalesche sopra Roma e il lago di Nemi (Parigi, Musée du Louvre, RF 2095, 2915, 2950, 2990, 3015).

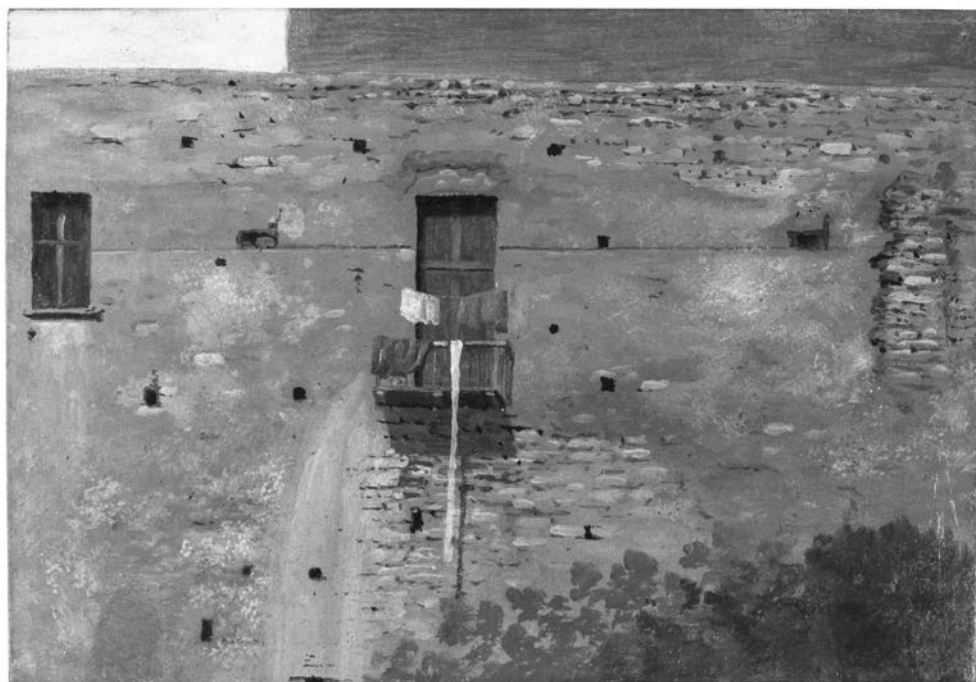
39 Sono quadri, annota il pittore nella sua memoria, che gli danno da vivere – «je gagnais de quoi vivre» – e gli permettono di esercitare, come scrive, la passione per l'arte: ivi, p. 250.

40 Sono nomi che emergono dal carteggio del pittore pubblicato in *Granet e son entourage*, cit. (vedi nota 38): «Votre Réception» scrive du Perron nel 1821 «fait l'ornement de notre Salon et l'admiration de nos amis» (p. 54). Hamelin sollecita due anni più tardi l'invio di un dipinto con monaci che pregano chiedendo di unire il dipinto alla spedizione di «4 autres petits intérieurs» (p. 112).

41 Si veda il regesto di tutte le opere presentate ai *Salons* del 1787, 1789, 1791, 1793, 1795, 1796, 1798, 1800, 1802, 1804, 1806, 1810, 1814 e 1819, anno della morte, in *Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)*, catalogo della mostra (Spoleto, Palazzo Racani-Arroni, 27 giugno-4 agosto 1996), a cura di B. Mantura e G. Lacambre, Napoli 1996, p. 157.



1. Pierre-Henri de Valenciennes, *Veduta di Porta del Popolo a Roma*, olio su carta incollato su cartone, 16 × 42 cm, Parigi, Musée du Louvre, RF 3038 (© Grand Palais RMN – Musée du Louvre) / Michel Urtado



2. Thomas Jones, *Un muro a Napoli*, olio su carta incollato su tela, 11,4 × 16 cm, Londra, National Gallery, inv. NG6544 (© The National Gallery, London. All rights reserved)



3. Christian Vogel von Vogelstein, *Ritratto di Louis Joséphine Sarazin de Belmont a Monte Mario a Roma*, 1843, matita, 167 × 204 mm, Dresda, Staatliche kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. 2870 (© Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend)



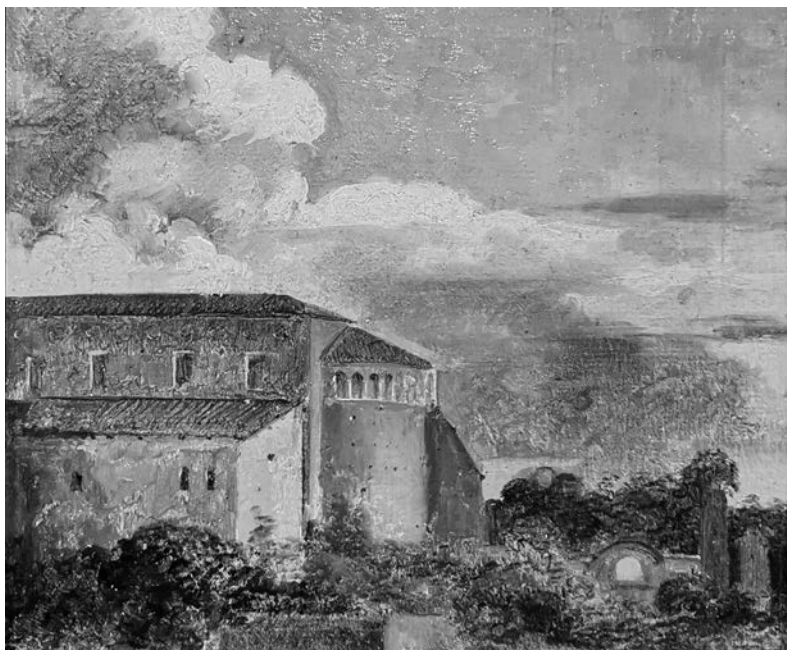
4. Louis Joséphine Sarazin de Belmont, *Veduta di Roma da Villa Mellini a Monte Mario*, olio su tela, 140 × 198 cm, Tolosa, Musée des Augustin, inv. RO254 (© Mairie de Toulouse, Musée des Augustins. Photo Daniel Martin)



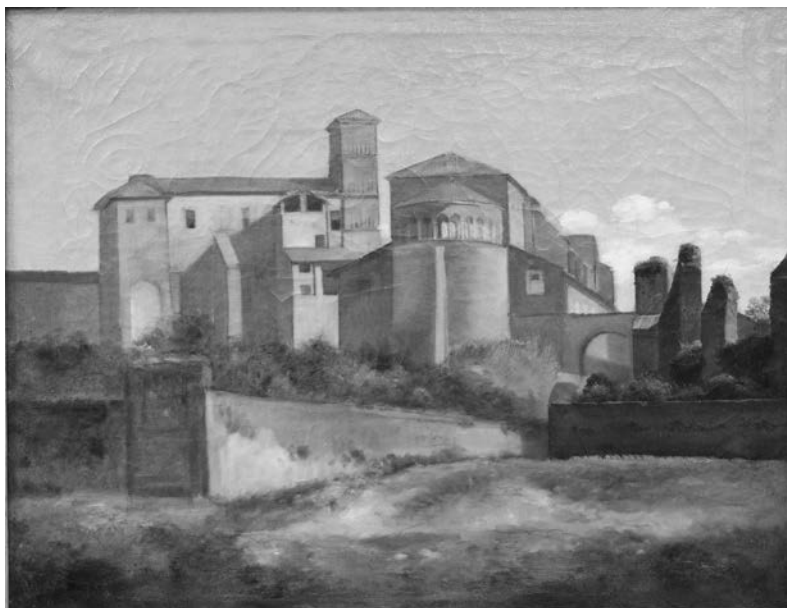
5. Achille-Etna Michallon,
*Veduta delle rovine del
Teatro di Taormina*, 1821,
olio su tela, 20,5 × 27,2 cm,
Parigi, collezione Michael
Pächt

6. Louise-Joséphine Sarazin
de Belmont, *Vedute dei
Pirenei*, 154,5 × 152 cm,
collezione privata





7. François Marius Granet, *Veduta dell'abside della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Roma*, olio su carta incollato su tela, 17,8 × 20,7 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 849-1-G. 116 (© Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence)



8. François Marius Granet, *Veduta della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo*, olio su tela, 38 × 48,5 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 849-1-G. 40 (© Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence)

Gianluca del Monaco

Vitale da Bologna, il principale pittore bolognese del Trecento, è il secondo protagonista del racconto storico che Francesco Arcangeli traccia all'interno del saggio steso in occasione della mostra *Natura ed espressione nell'arte bolognese emiliana* (1970)¹, mostra, e saggio introduttivo, che, come noto, portavano a maggior sintesi un personalissimo disegno storiografico tracciato dallo studioso attraverso i secoli dell'arte emiliana e bolognese durante i primi corsi tenuti all'Università di Bologna, svoltisi nei tre anni accademici precedenti e riuniti sotto il titolo di *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese*. I testi dattiloscritti delle lezioni sono stati pubblicati alcuni anni orsono da Vanessa Pietrantonio per i tipi del Mulino². Questo contributo si concentrerà sulla parte relativa a Vitale nel

* Una prima versione di questo testo è stata presentata in occasione di un seminario su Francesco Arcangeli, promosso dal Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Bologna, tenutosi presso il medesimo Dipartimento l'8 e il 9 aprile 2021, curato da Giacomo Alberto Calogero e Pasquale Fameli, che ringrazio per l'invito a partecipare e il fruttuoso scambio d'idee, cui nell'occasione hanno preso parte tra gli altri anche Daniele Benati e Massimo Ferretti. Sul tema ho inoltre potuto giovarmi del confronto con Fabio Massaccesi. Il lavoro presentato in questo articolo rientra tra le attività del gruppo di ricerca Il fare pensato. Storia dell'arte, critica e teoria, costituito presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

1 F. Arcangeli, *Natura ed espressione nell'arte bolognese emiliana*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 12 settembre-22 novembre 1970), Bologna 1970, p. 27. Sul progetto espositivo, di fondamentale importanza per comprendere il pensiero critico di Arcangeli, almeno: A. Ottani Cavina, G. Romano, *A Bologna la più importante mostra dell'autunno*, "Bolaffi Arte", I, 3, 1970, pp. 20-22; C. Gnudi, *Il Trecento bolognese nell'opera e nella vita di Francesco Arcangeli*, in F. Arcangeli, *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp. 5-13, in particolare pp. 11-12; M. Scolaro, *Prefazione*, in Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (rist. anast. Bologna 2003), pp. VII-XXXI; A. Rizzi, *Francesco Arcangeli scrittore*, Bologna 2004, pp. 125-133.

2 F. Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese. Lezioni 1967-1970*, I-II, a cura di V. Pietrantonio, Bologna 2015. Lo stesso Arcangeli (*Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 17) dichiarava la dipendenza di *Natura ed espressione* dai tre corsi universitari in apertura del saggio. I singoli corsi furono dedicati rispettivamente a Wiligelmo e Vitale da Bologna (a.a. 1967-1968; *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi supra], I, pp. 45-229), Amico Aspertini (a.a. 1968-1969; *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi supra], I, pp. 233-333) e Lodovico Carracci, Giuseppe Maria Crespi, Giorgio Morandi (a.a. 1969-1970; *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi supra], II, pp. 9-269). Il registro delle lezioni del primo corso, conservato nell'archivio Arcangeli della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio (BCA, *Archivio Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli, Carte Francesco Arcangeli, Attività accademica*, b. 102, fasc. 19, Registro delle lezioni 1967-1968) è stato pubblicato in: F. Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese* [1967], in Id., *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di L. Cesari, Parma 2004, pp. 33-66, in particolare pp. 59-65. Rispetto a quest'ultimo documento, le dispense del primo anno accademico sembrano fermarsi al 2 marzo 1968: mancherebbero dunque le ultime

saggio del 1970, la sezione del testo di Arcangeli rimasta meno considerata negli studi, indagando soprattutto il confronto del critico con la fondamentale rivalutazione dell'artista e della produzione pittorica del Trecento bolognese nel suo complesso operata dal maestro Roberto Longhi, scomparso il 3 giugno di quello stesso anno.

Tuttavia, credo sia prima opportuno ricordare brevemente i principali scritti dedicati da Arcangeli al Trecento bolognese, a partire dalla tesi di laurea, discussa con Longhi a Bologna nel 1937 su Jacopo di Paolo: come ha giustamente evidenziato Fabio Massaccesi, cui si deve la pubblicazione di questo testo nel 2011³, si trattava di un pittore che per i suoi caratteri neogiotteschi appariva quantomeno problematico rispetto alla riscoperta critica del Trecento bolognese in termini fieramente anticlassici portata avanti da Longhi nella prolusione al primo corso tenuto a Bologna nell'anno accademico 1934-1935 e nelle lezioni di quell'anno e del successivo, fondamentali per la formazione dello stesso Arcangeli, e che vedeva appunto in Vitale il suo campione⁴. Proprio su Vitale Arcangeli

quattordici lezioni, dalla ventesima del 10 maggio alla trentatreesima dell'8 giugno, che riguardavano in gran parte proprio Vitale. Ho rintracciato i testi relativi alle sole lezioni dalla ventiduesima del 16 maggio alla ventiseiesima del 25 maggio, che s'interrompe però bruscamente a metà di una frase, in un opuscolo inedito conservato presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna. Sulla prima pagina si trova l'intitolazione «Vitale da Bologna» e in alto a destra un'annotazione a matita segnala: «Anno Accademico '67/'68 prosecuzione del Veligelmo» (Id., *Vitale da Bologna* [1968], p. 119). In effetti, la numerazione delle pagine va da 119 a 144, in continuità dunque con la dispensa della prima parte custodita nella medesima istituzione. I registri dei due anni successivi, custoditi presso l'Archivio Storico dell'Università di Bologna, non sono mai stati pubblicati. Per l'anno 1968-1969 non sembra essere state inserite nelle dispense la terza lezione, di carattere introduttivo e metodologico, tenuta il 20 marzo 1969 dopo la sospensione per l'occupazione studentesca tra gennaio e la metà di marzo. L'argomento riportato dal docente recita: «La storia dell'arte come disciplina autonoma o eteronoma. Il suo eventuale inquadramento in un regime dipartimentale. Propensione a considerarla un dipartimento autosufficiente. Il corso interrotto nel '67-'68 e proseguito nel '68-'69 come proposta di una storia specifica; risultato di un'esperienza vissuta in determinate condizioni di luogo e di tempo. Da Wiligelmo a Vitale all'Aspertini a Lodovico Carracci al Crespi al Morandi 'di materia'». Ho rinvenuto alcuni appunti manoscritti stesi in vista di questa lezione nell'archivio Arcangeli dell'Archiginnasio: BCA, *Archivio Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli, Carte Francesco Arcangeli, Attività accademica*, b. 102, fasc. 20, Appunti e tavole. Corso 1968-1969.

3 F. Massaccesi, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 79-80.

4 R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, "L'Archiginnasio", XXX, 1935, pp. 111-135, ora in Id., *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento. 1934-1964*, Firenze 1973, pp. 189-205, in particolare pp. 189-193; Id., *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale /1934-1935/*, Ivi, pp. 3-90, in particolare pp. 3-76; Id., *Il tramonto della pittura medioevale nell'Italia del Nord /1935-1936/*, Ivi, pp. 91-153, in particolare pp. 97-98. A questo proposito richiamo le inequivocabili parole dello stesso Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 45-46) nell'introduzione al corso 1967-1968: «Mi rifaccio ai primi traumi ammirativi, subito di fronte alla sequenza d'immagini della pittura trecentesca bolognese che Longhi faceva passare sullo schermo, rivelandoci, con la sua parola penetrante e ineguagliabile, il tesoro d'una grande tradizione locale, che stava forse dentro di noi, ma oscura come qualche cosa di subconscio, quasi di prenatale. [...] Ma dei primi corsi di Longhi io porto, vi ripeto, una traccia indelebile: essi, rivelandomi l'esistenza potente d'una grande tradizione di Val Padana, ben distinta da quella tosco-romana, o anche veneziana, mi hanno costituito una prima radice di quello che è stato poi il mio lavoro, quale che ne possa essere il valore. Non fu soltanto, un incontro con la storia dell'arte; fu – direi – un incontro, attraverso quelle immagini, con me stesso, con i tramandi più originali e profondi della mia terra». Sui tempi e le circostanze dei primi corsi bolognesi, avviatisi il 28 febbraio 1935 con la celebre prolusione, di recente: A. Cascone, *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*, Padova 2021, pp. 59-60; D. Benati, *Momenti della pittura bolognese*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di C. Acidini e M.C. Bandera, Torino

intervenne approfonditamente per la prima volta nel 1948 in un articolo su “Proporzioni”, la rivista fondata da Longhi prima di “Paragone”, dove restituiva alla giovinezza del pittore bolognese un frammentario affresco raffigurante la *Resurrezione* scoperto nel chiostro dei morti di San Francesco tra il 1935 e il 1937, staccato nel 1957⁵, e riconduceva la croce dipinta di San Giovanni in Monte al presunto Jacopino dei Bavosi, intorno al 1360⁶; due anni dopo, questa volta sulla neonata *Paragone*, esaminava alcuni affreschi attribuiti a Jacopino in Sant’Anastasia a Verona⁷; infine, nel 1967 ripercorreva lo svolgi-

2024, pp. 211-213. Per una panoramica aggiornata sull’opera di Vitale di Aimo degli Equi (documentato dal 1330, già morto nel 1361): D. Benati, *Percorso di Vitale*, in *Le Madonne di Vitale. Pittura e devozione a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 20 novembre 2010-20 febbraio 2011), a cura di M. Medica, Ferrara 2010, pp. 19-31; G. del Monaco, ad vocem *Vitale di Aimo degli Equi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCIX, Roma 2020 (con bibliografia precedente; [https://www.treccani.it/enciclopedia/vitale-di-aimo-degli-equi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/vitale-di-aimo-degli-equi_(Dizionario-Biografico))) [ultimo accesso: 8 maggio 2024]).

5 F. Arcangeli, *Un Vitale e uno Jacopo da Bologna*, “Proporzioni”, II, pp. 63-74, ora in Id., *Pittura bolognese*, cit. (vedi nota 1), pp. 19-28, in particolare pp. 19-22. Sul dipinto, depositato nella Pinacoteca Nazionale di Bologna dal 1958 e oggi posticipato agli ultimi anni della carriera di Vitale, dato che verosimilmente decorava un’arca sepolcrale in corrispondenza della cappella di Santa Chiara, relativamente alla quale Guido Lambertini stipulò accordi per futuri lavori con maestro Pietro da Montechiaro nel 1352: M. Medica, in *Per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Vitale da Bologna*, a cura di R. D’Amico e M. Medica, Bologna 1986, pp. 128-131, n. 15; D. Benati, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, I, *Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia 2004, p. 96, n. 21.

6 Arcangeli, *Un Vitale*, cit. (vedi nota 5), pp. 22-28. Il riferimento a Jacopino, indipendentemente sostenuto anche da Longhi, era stato già reso noto nel 1940 (Ivi, p. 28 nota 12). La croce rappresenta gli esiti estremi nei primi anni trenta del gruppo di opere raccolte intorno alla *Crocifissione* Campana di Avignone (Musée du Petit Palais, inv. M.I. 402), il quale costituisce uno dei due segmenti in cui parte della critica ha proposto di distinguere la produzione già riferita al pittore noto come Pseudo-Jacopino dopo la sua anticipazione alla prima metà del Trecento, che ha reso non più sostenibile la precedente identificazione con l’artista documentato con il nome di Jacopino di Francesco dei Bavosi o dei Papazzoni dal 1343 al 1383. Per gli sviluppi recenti della complicata vicenda critica, almeno: A. Volpe, *Proposte sulla pittura bolognese dei primi decenni del Trecento*, “Arte cristiana”, LXXXIII, 771, 1995, pp. 403-414; D. Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005-28 marzo 2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2005, pp. 55-77, in particolare pp. 55-58; M. Medica, *Les arts à Bologne dans la première moitié du Trecento: peintures, sculptures et miniatures*, in *Bologne et le pontifical d’Autun. Chef-d’œuvre inconnu du premier Trecento*, catalogo della mostra (Autun, Musée Rolin, 12 settembre-9 dicembre 2012), Langres 2012, pp. 28-67, in particolare pp. 35-38; A. Randazzo, *Una committenza laica nel Trecento bolognese: il politico e l’antependium dello Pseudo Jacopino per Santa Maria Nuova*, “Critica d’Arte”, LXXX, s. IX, 15-16, 2022, pp. 19-31, in particolare pp. 26-27, dove lo studioso torna all’ipotesi di un unico autore, invero mai del tutto abbandonata negli studi. Sulla croce di San Giovanni in Monte: A. Volpe, in *Giotto e le arti a Bologna*, cit. (vedi *supra*), pp. 200-201, n. 33.

7 F. Arcangeli, *Affreschi veronesi di Jacopino di Francesco*, “Paragone”, I, 9, pp. 35-42, ora in Arcangeli, *Pittura bolognese*, cit. (vedi nota 1), pp. 29-34. Il *Battesimo* della cappella Cavalli era stato restituito da Longhi (*La pittura del Trecento*, cit. [vedi nota 4], p. 76) al suo “Cugino dei Riminesi”, il pittore di cui più tardi accettò esplicitamente l’identificazione con Jacopino di Francesco (Id., *Il tramonto*, cit. [vedi nota 4], p. 98; Id., *Piano consistenza e significato di questa mostra*, in *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, Bologna 1950, pp. 11-24, ora come *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, in Id., *Lavori in Valpadana*, cit. (vedi nota 4), pp. 155-187, in particolare p. 162), accogliendo un’intuizione di Francesco Filippini (*Iacopo Avanzi pittore bolognese del Trecento*, “Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna”, s. IV, II, 1911-1912, pp. 397-432, in particolare pp. 420-423), mentre Luigi Coletti (*I primitivi*, III, *I padani*, Novara 1947, p. XXXIX) vi aveva aggiunto la *Madonna con il Bambino tra quattro santi* sulla parete d’accesso alla cappella Giusti, a cui lo stesso Longhi aveva successivamente riunito la vicina *Madonna con il Bambino e un santo vescovo* all’ingresso della cappella Salerni, in un secondo momento da Arcangeli (*Natura*

mento della pittura trecentesca bolognese dopo Vitale a partire dai dipinti presenti nella Basilica di San Giacomo Maggiore⁸; tutti questi scritti sarebbero stati poi ripubblicati insieme al saggio introduttivo di *Natura ed espressione* in un volume uscito postumo nel 1978, commissionato inizialmente ad Arcangeli stesso⁹.

Concentrandoci ora sul saggio del 1970, come si diceva, Vitale vi compare come il secondo protagonista del racconto di Arcangeli, dopo la personalità fondante di Wiligelmo; lo studioso premette all'analisi dell'opera del pittore trecentesco un passaggio nodale che ne individua il ruolo di capostipite del particolare carattere che l'arte di Bologna viene a ricoprire nell'ambito del naturalismo padano: dal seme della «natura» e del «corpo fisico» gettato da Wiligelmo all'inizio del XII secolo, per «una tradizione inconsapevole, di costume e di vita altrettanto che d'arte», un «tramando», come lo chiama Arcangeli¹⁰, nascono più tardi declinazioni diverse nell'arte dell'Italia settentrionale, in particolare una più «espressiva» a Bologna, «qualche cosa di estroverso e d'ardente», e una «introversa, malinconica» nell'area lombarda, «lombarda» in questo caso nell'odierna accezione amministrativa¹¹; non è questa la sede per riesaminare a

ed espressione, cit. [vedi nota 1], p. 142) riferita ad Andrea de' Bartoli. Daniele Benati (*Pittura del Trecento in Emilia Romagna*, in *La pittura in Italia*, II.1, *Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1986, pp. 193-232, in particolare p. 231 nota 49) e Mauro Lucco (*Pittura del Duecento e del Trecento nelle province venete*, Ivi, pp. 113-148, in particolare pp. 116-117, 119) hanno preferito pensare per i tre affreschi alla mano di un artista veronese operante entro la metà del secolo, mentre Andrea De Marchi (*Tavole veneziane, frescanti emiliani e miniatori bolognesi. Rapporti figurativi tra Veneto ed Emilia in età gotica*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli e A. Mazza, Modena 1999, pp. 1-44, in particolare pp. 14-15) ha ribadito l'origine bolognese del pittore, pur riconoscendovi un tentativo di adattamento al contesto locale. Non apportano sostanziali novità al dibattito: F. Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*, Sommacampagna 2010, pp. 8, 10 nota 30; F. Pietropoli, *La decorazione pittorica nella chiesa di Santa Anastasia*, in *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, Verona 2011, pp. 51-73, in particolare p. 60.

8 F. Arcangeli, *Pittura bolognese del '300 in San Giacomo Maggiore*, in *Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, a cura di C. Volpe, Bologna 1967, pp. 101-115, ora in Id., *Pittura bolognese*, cit. (vedi nota 1), pp. 37-54.

9 Ivi, pp. 19-76.

10 Un modo di avanzamento della storia ulteriore e compresente rispetto al processo «dialettico» di matrice hegeliana inizia a essere individuato coerentemente dallo studioso con il termine di «tramando» a partire dalla conclusione della monografia sul Bastianino (F. Arcangeli, *Il Bastianino*, Milano 1963, pp. 49-50), come ha evidenziato Massimo Ferretti (*Una tesi a Bologna, relatore Francesco Arcangeli*, in A. Lugli, *Medardo Rosso*, a cura di M. Ferretti, Torino 1996, p. 89), per giungere infine alla lucida riflessione esposta nello *Spazio romantico* del 1972, in parte anticipata nelle lezioni inedite del 1967-1968 (Arcangeli, *Vitale*, cit. [vedi nota 2], p. 141) e all'inizio del corso 1968-1969 (Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 235-236): «Accettare anche questo modo del tramando (che è una tradizione apparentemente non costituita) mi pare possa arricchire le possibilità di articolazione e diramazione della storia dell'arte; le sue implicazioni di vita, di civiltà, di pensiero; i suoi spessori esistenziali. In questo senso vien meno l'univoca "sostituzione" d'un'epoca nuova rispetto al passato; che non è più cosa morta, ma torna, vien riconosciuto anzi, come strato infinitamente proliferante della nostra coscienza» (Id., *Lo spazio romantico*, «Paragone», XXIII, 271, 1972, pp. 3-26, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, I, *Dallo «spazio romantico» al primo Novecento*, Torino 1977, pp. 3-22, in particolare p. 16). Sul tema, di recente: L. Cesari, *Tempo, storia e romanticismo nella critica d'arte di Francesco Arcangeli*, in *Uno sforzo*, cit. (vedi nota 2), pp. 130-173, in particolare pp. 150, 162-163; Rizzi, *Francesco Arcangeli*, cit. (vedi nota 1), pp. 3-4; V. Pietran-tonio, in Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 39-40; F. Milani, *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di «tramando»*, Bologna 2018, pp. 24-34.

11 Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), pp. 26-27.

dovere l'interpretazione critica che Arcangeli propone dell'opera di Wiligelmo a fondamento della lettura complessiva dell'arte bolognese da lui offerta¹², ma pare opportuno ricordare almeno sinteticamente cosa qui s'intenda per «natura» e «corpo fisico».

Delle celebri sculture della cattedrale modenese Arcangeli evidenzia un'arte fisica e concreta che le stacca significativamente rispetto al resto della produzione romanica europea, questa fisicità dell'arte di Wiligelmo è per Arcangeli intuizione ed espressione – per utilizzare due termini di origine crociana centrali per il pensiero critico dello studioso bolognese¹³ – del rapporto primigenio dell'uomo con il ritmo naturale profondo, interno alle cose; la «natura» è intesa non come un dato fenomenico esterno da imitare o astrarre, ma una vera e propria energia generativa con cui l'uomo entra in consonanza, in «correlazione esistenziale», a partire dal sentimento della fisicità del proprio corpo¹⁴. Wiligelmo è per Arcangeli uno di quegli individui che hanno espresso nelle arti visive il rapporto originario dell'essere umano con la vita, l'esserci in un *hic et nunc* che è prima di tutto quello del proprio corpo, in questo senso Wiligelmo costituisce l'atto fondativo di una linea naturalistica in termini esistenziali che riemergerà in alcuni momenti e in alcuni artisti dell'arte dell'Italia settentrionale e in particolare di Bologna¹⁵, «uno dei luoghi capitali di questa condizione»¹⁶.

12 F. Arcangeli., *Tracce di Wiligelmo a Cremona*, “Paragone”, II, 21, 1951, pp. 7-20; Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 66-219, 239-250, II, 23-32; Id., *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), pp. 21-26. Rimando inoltre a: S. Bulgarelli, *Il Wiligelmo di Francesco Arcangeli*, “Paragone”, LVI, s. III, 63, pp. 3-20; F. Massaccesi, *Francesco Arcangeli e “il corpo allegro” di Wiligelmo*, in *Immagini latenti. Cortocircuiti tra visivo e verbale nel Novecento*, a cura di G.A. Calogero, G. del Monaco, P. Fameli, Bologna 2024, pp. 9-34.

13 «L'uomo sente, prima di tutto, oscuramente, il proprio corpo come entità fisica; e nessuno in arte, più di Wiligelmo, ha intuito ed espresso l'inevitabilità di quella presenza e di quel respiro» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 21). Sull'importanza per Arcangeli della concezione della forma artistica come intuizione-espressione: Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, p. 50, insieme a quanto osserva, con opportuno richiamo dell'*Estetica* di Benedetto Croce, V. Pietrantonio, Ivi, p. 222 nota 6.

14 «Lo scambio con la natura accade, nelle grandi ‘province’ del mondo, in profondità, secondo i ritmi e i modi d'un processo che, in confronto al mondo visibile, non si pone come descrizione imitativa, ma come correlazione esistenziale. [...] in nessuno dei nostri autori la natura ha il significato d'una entità data e immobile, da imitare per descrizione. Ad esempio, anche quando il Crespi è più oggettivo, la sua capacità di presa sul reale sottintende sempre la presa su un'entità più profonda e segreta, che è la natura nei suoi sensi riposti, nel suo flusso, lento o accelerato, ma sempre originato da una energia che si muove dall'interno delle cose» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], pp. 20, 54).

15 In apertura delle lezioni dell'anno accademico 1967-1968, Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 48) precisava che «i tramandi che si rinnovano attraverso i secoli nei modi che io intendo definire, sono stati in me sollecitati anzitutto da una vicenda artistica (l'“Informale”) di quell'oggi che ora appare già ieri». È d'obbligo il riferimento agli articoli del 1954 e 1957: Id., *Gli ultimi naturalisti*, “Paragone”, V, 59, 1954, pp. 29-43, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit. (vedi nota 10), II, *Il secondo dopoguerra*, Torino 1977, pp. 313-326; Id., *Una situazione non improbabile*, “Paragone”, VIII, 85, 1957, pp. 3-45, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, cit. (vedi nota 10), II, pp. 338-376. Rimando inoltre all'attenta e approfondita disamina di questo frangente decisivo dell'attività critica di Arcangeli rispetto alle vicende della pittura contemporanea e dell'interpretazione della categoria del “naturalismo” che ne emerge, nei suoi rapporti con l'arte antica e con l'opportuna sottolineatura dell'emancipazione dal magistero di Longhi, in A. Brunetti, *Francesco Arcangeli e i “compagni pittori”*. *Tracce per un percorso*, Firenze 2002, pp. 81-218.

16 «Il rapporto radicale col mondo della natura non ha luogo, ovviamente, soltanto nella provincia ‘lombarda’, in Emilia, a Bologna; esso è, infatti e prima di tutto, una condizione antropologica. Non siamo attaccati

In maniera analoga, Vitale appare come capostipite della variante espressiva di questa tendenza, che caratterizza nello specifico Bologna. Arcangeli presenta l'artista riproponendo innanzitutto la lettura datane da Longhi in almeno quattro contributi fondamentali, la conferenza del 1931 sugli affreschi del Camposanto di Pisa, la prolusione del febbraio 1935 e il corso di quell'anno dedicato alla pittura padana del Trecento e infine l'introduzione alla mostra sul Trecento bolognese del 1950¹⁷, da cui proviene la breve citazione inserita nel saggio di *Natura ed espressione*¹⁸: Vitale trova la propria identità artistica nell'essenziale diversità rispetto all'arte fiorentina e senese e si connota come pittore capace di tenere insieme componenti contrastanti, qui identificate direttamente con il loro contesto sociale di riferimento¹⁹.

Nelle dispense delle lezioni dell'anno accademico 1968-1969, questo accordo di elementi contrapposti era stato trattato in maniera più articolata, rimandando nuovamente a un passo del saggio longhiano del 1950²⁰: il riconoscimento delle coordinate dell'ambiente sociale entro cui si svolge la pittura di Vitale era riportato alla sua scaturigine dagli aspetti specificamente formali della cultura figurativa, secondo l'originario dettato di Longhi²¹, ovvero un approccio immediato alla verità dei sensi riconducibile

al campanile per l'amore del campanile, e sappiamo bene che un rapporto altrettanto profondo ha avuto luogo nella provincia di Borgogna o in quella del Danubio, in Andalusia o in Olanda, in Franca Contea, o, ancora ieri, nella provincia del Wyoming; ma questa mostra intende affermare, o riaffermare, che uno dei luoghi capitali di questa condizione – con una durata e una continuità cronologica forse non riscontrabili altrove – è stata la 'lombardia', e, con varianti proprie, l'Emilia, e Bologna» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 20).

17 R. Longhi, *La questione bolognese negli affreschi del Camposanto di Pisa /1931/*, in Id., *Lavori in Valpadana*, cit. (vedi nota 4), pp. 207-226; Id., *Momenti della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 4), pp. 192-193; Id., *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), pp. 20-52; Id., *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 7), pp. 157-158.

18 Ivi, p. 168.

19 «L'arte di Vitale [...] si verifica in reazione dialettica a un'arte da poco, ma già fermamente stabilita in canoni e in durevoli norme come è quella di Firenze e di Siena; e la reazione ha l'autorità che viene da un'altra concezione di vita, altrettanto energica e attiva. Già lo ha scritto Roberto Longhi: "Il Trecento di Bologna ha intanto radici ben profonde nel sottosuolo romanico della valle padana. Questo è il primo punto che gli dà la forza di rifiutar quasi affatto il volgare illustre creato in Toscana". [...] Nella Bologna oscillante fra instabili signorie e non durevoli regimi di popolo, fra l'alta cultura dello 'studio' internazionale e l'antica radice popolare-contadina, l'arte di Vitale, capace di assumere in sé, per potenza di fisico impulso, questi opposti, è ardente, sensuale, fantastica; pronta a trascorrere agli estremi esistenziali della vita e della morte» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 27).

20 Longhi, *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 7), p. 169.

21 «Ma è proprio quando ormai il libero comune sta cedendo il passo alla signoria, che in Bologna ha un breve splendore con Taddeo Pepoli, morto nel 1350, che sorge, dopo la fioritura troppo complessa a seguirsi qui della miniatura locale, un grande maestro della pittura: Vitale da Bologna. Non sordo agli umori aristocratici della signoria, Vitale li mescola, con originalità inconfondibile, con umori più aspri, immediati, istintivi, di sapore, si ripete, popolare. [...] L'arte di Vitale matura improvvisa, con polemica pungente, poco dopo che a Bologna è giunto, ordinato da un Pepoli, un politico firmato da Giotto. In confronto al calibro misurato e potente dell'arte giottesca si sfrena la radicale diversità dell'arte nostrana, quella d'un mondo che, già definito mirabilmente dal Longhi nel suo storico corso 1934-1935, è stato poi, nell'occasione della bellissima mostra della pittura bolognese del Trecento, tenutasi nella nostra Pinacoteca l'anno 1950, ridefinito esemplarmente dal grande critico» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 251-252). Va sottolineato che quanto detto sull'artista nelle dispense del 1968-1969 è definito «ricapitolazione su Vitale da Bologna» nell'argomento della relativa lezione del 22 marzo 1969 all'interno del registro compilato da Arcangeli, men-

al sostrato romanico locale e una trasfigurazione fantastica di questa stessa realtà, debitrice del gotico oltremontano²², per Longhi individuabile in particolare nella miniatura di corte francese²³.

tre la trattazione vera e propria del pittore trecentesco era contenuta nella seconda parte del corso dell'anno precedente, i cui testi sono perduti, a parte la sezione inedita precedentemente menzionata. Sul primato del dato visivo, formale, per un'indagine che si voglia dire storico-artistica, pur essendo aperta alla complessità del contesto socio-culturale, alla «vita storica del mondo» (Ivi, pp. 50-51) in cui le opere d'arte sono calate, secondo l'insegnamento longhiano, Arcangeli (Ivi, p. 238) era intervenuto poco prima nell'introduzione al corso 1968-1969: «La storia dell'arte deve essere dunque, più che dedotta da schemi sociali o spirituali o, per dirla più modernamente, antropologici, indotta dalla sua profondità specifica ad allargarsi verso quei temi di più vasta umanità; i quali interesseranno allo storico dell'arte in quanto siano compresenti ai fatti visuali, ad essi per così dire immanenti. La conclusione cui ero giunto nel corso del passato anno accademico, che Wiligelmo sia un portatore, o quasi il creatore, d'un primordio rustico, e che l'Antelami sia invece un "cittadino", ha valore per la storia dell'arte solo in quanto non venga dedotta astrattamente dalla nozione storica che Wiligelmo opera al punto di sutura fra l'età feudale e l'età comunale, mentre l'Antelami agisce in arte quando la civiltà comunale, civica, è già matura; ma in quanto venga individuata da un'indagine visuale che l'accerti nella sua specificità di immagine diversamente incarnata, e che da questa la faccia risalire, in modo vivente e non astratto, alla superficie già nota della storia». Del resto, più avanti, prima di affrontare la pittura di Vitale, Arcangeli (Ivi, p. 251) dichiarava: «non abbiamo mai creduto che i rapporti fra le strutture storico-sociali e le sovrastrutture artistico-culturali siano razionalizzabili in via immediata: l'interazione tra i vari elementi della vita è sempre complessa e così indiretta da non potersene, spesso, trovare una ragione chiara». Utili precisazioni sull'analoga posizione tenuta da Longhi, definitasi davanti alla pittura gotica dell'Italia settentrionale, tra cui per l'appunto quella bolognese del Trecento, e di cui Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], II, pp. 20-21) si dichiara esplicitamente debitore, sono in: B. Toscano, *Una partita di dare ed avere. Su Longhi e Arcangeli*, "Arte a Bologna", V, 1999, pp. 111-115, in particolare pp. 111-114; Id., *Longhi, l'arte, la parola*, "Paragone", s. 3, LXXI, 153-154, 2020, pp. 74-97, in particolare pp. 89-90. Più radicale sul rapporto tra arte e vita risulta invece il passo del discorso per il conferimento del Premio A. Feltrinelli da parte dell'Accademia dei Lincei, letto il 5 dicembre 1968: «La sua specificità, deve essere rilanciata da questo riattingere la terra della vita di tutti. Se sarà da questo movente, di specificità formale e di specificità esistenziale, e non da un esteriore addottrinamento sociologico o antropologico, che io acquisirò nella sua interezza d'immagine la nozione che, ad esempio, Wiligelmo esprime un primordio di qualità rustica, mentre Benedetto Antelami è già un "cittadino", avrò cominciato a percorrere una strada» (F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte*, "Adunanze straordinarie per il conferimento dei premi A. Feltrinelli", I, 6, 1969, pp. 121-125, ora in Id., *Uno sforzo*, cit. [vedi nota 2], pp. 25-31, in particolare p. 31). Al riguardo sono particolarmente efficaci le osservazioni di G. Romano, *Ricordi di un allievo torinese*, in *Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, a cura di G. Salvatori, Bologna 2005, pp. 23-30, in particolare pp. 26-28.

22 Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, p. 252. Nel frammento inedito delle dispense del 1967-1968 il docente dava un'interpretazione in senso ancora più vasto di queste componenti dell'arte di Vitale: «risale sostanzialmente a Roberto Longhi l'idea della confluenza, in Vitale da Bologna, dei due grandi temi della civiltà medioevale. Da un lato quel senso trascendentale, metafisico, mistico, che si era maturato fin dal tempo della civiltà bizantina, e che per tutto il medioevo non viene mai meno, costituendone il grande elemento nuovo rispetto alla classicità, ma dall'altro, internamente a questa civiltà mistico-trascendentale (di cui i due momenti più tipici si possono definire il bizantino prima e il gotico poi) ci sono delle potentissime parentesi di immanenza su cui si incentra, in fondo, il mio discorso. La vita che nasce da questa terra e resta su questa terra, non preoccupandosi dell'aldilà, questo è il significato profondo dell'opera di Wiligelmo» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], p. 121). Già tra il 1945 e il 1946, recensendo la mostra delle opere d'arte delle chiese bolognesi salvate dalla guerra allestita in Pinacoteca, il giovane critico scriveva di Vitale «il trionfatore della mostra» (Id., *Capolavori alla mostra di Bologna*, "Illustrazione italiana", 17 febbraio 1946, p. 114): «Questa doppia faccia del suo stile, questo legame di astrazione e di naturalezza, che si complica poi di ricordi romanici e più tardi di innesti toscani, veneziani, riminesi, fu del resto illustrato ampiamente dal Longhi in un suo vecchio corso di dispense, che tarda sempre di veder comparire pubblicamente, anche perché non resti a germinare nel sottosuolo della storia dell'arte italiana» (Id., *Pittura bolognese alla mostra di Bologna* [1945-1946], in Id., *Pittura bolognese* [vedi nota 1], pp. 17-18, in particolare p. 18).

23 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), p. 17.

Non mi sembra sia stato finora evidenziato come l'individuazione di una matrice romanica emiliana della maniera di Vitale da parte di Longhi sia verosimilmente alla base del riconoscimento dell'importanza seminale per Bologna del «corpo fisico» di Wiligelmo nel saggio del 1970 di Arcangeli, come già prima nelle dispense del corso²⁴. Nella prolusione, Longhi evocava gli «scultori romanici emiliani, coi loro strappi di verismo intuitivo»²⁵, che nelle dispense del corso 1934-1935 diventavano «scatti di verismo intuitivo e precocissimo, di sostanza vigorosamente popolare»²⁶, per la mostra del 1950 parlava di un tasto «di verità quasi empiricamente intuita e scheggiata in abbozzo di schietto sapore “romanico”, come nella testa della *Madonna dei Denti* e nel suo Bambino incomposto»²⁷. È proprio rispetto alla *Madonna dei Denti* (Bologna, Museo

24 «È già, in germe, nelle affermazioni del Longhi, la dichiarazione di un conflitto fra elementi opposti che soltanto un genio bruciante come Vitale poteva comporre in un instabile affascinante equilibrio. La “verità”, la “vita sensuale” affondano la loro radice, per segreto tramando o per risorgiva, in quella potente affermazione di fisicità ch'era stato il Romanico di “Lombardia”, anzitutto nel protagonista Wiligelmo» (Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 252). D'altronde, poco prima Arcangeli (Ivi, p. 239) aveva esplicitamente dichiarato: «questa storia è in me necessitata da una esperienza esistenziale che ho cercato di indagare e d'approfondire nel corso di alcuni decenni; e che, a un certo momento della mia vita, più che trent'anni fa, fu essenzialmente stimolata e in buona parte chiarita a se stessa dai corsi accademici degli anni 1934-1935 e 1935-1936 tenuti in questa Università dal mio maestro Roberto Longhi; corsi che io ebbi la fortuna di seguire e che, vertendo sulla pittura del Trecento in Italia del Nord (e in particolare bolognese) e sul Gotico “internazionale” – soprattutto dell'Italia centro-settentrionale – ci rivelarono, con una evocazione che per noi andava oltre la storia dell'arte specialisticamente intesa, potremmo proprio dire, le nostre radici remote». Più esplicitamente, in una conferenza su Wiligelmo del 29 gennaio 1972 al Centro d'Arte e di Cultura di Bologna, lo studioso riconosceva che «quando Longhi ci parlava del Trecento bolognese non dimenticava mai di ricordarci che alle spalle di questo grande secolo dell'arte di Bologna c'era il “sottosuolo romanico”», sottolineando di aver poi recuperato in prima persona il ruolo germinale di Wiligelmo per l'arte occidentale, mentre il maestro non aveva «insistito in modo particolare sugli antefatti romanici dell'arte di Bologna» (F. Arcangeli, *Conversazione su Wiligelmo*, BCA, *Archivio Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli, Carte Francesco Arcangeli, Produzione a stampa e manoscritti*, b. 147, fasc. 19, Conversazioni anche radiofoniche, pubblicato come Id., *Conferenza su Wiligelmo* [1972], in Id., *Saggi per un'altra storia dell'arte*, a cura di P. Del Giudice, I, *Da Wiligelmo a Crespi*, Milano 2022, pp. 17-37, in particolare p. 18) per un minore interesse nei confronti della scultura. Questo debito non toglie che l'interpretazione arcangeliana dell'arte di Wiligelmo sia stata ispirata in primis da uno scritto mai pubblicato in vita di Alberto Graziani, di cui sono noti gli appunti preparatori (*Su Wiligelmo* (1939), in Id., *Proporzioni. Scritti e lettere di Alberto Graziani*, a cura di T. Graziani Longhi, I, *Gli scritti* [1938-1942], Bologna 1993, pp. 81-84), allievo prediletto di Longhi prematuramente scomparso il 3 aprile 1943, come più volte riconosciuto dallo studioso: Id., *Tracce di Wiligelmo*, cit. (vedi nota 12), p. 7; Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 200-201. Sui rapporti di Graziani con Arcangeli e il comune maestro: A. Emiliani, *Il respiro vivo dell'intelligenza e del cuore*, in A. Graziani, *Proporzioni*, cit. (vedi supra), II, *Le lettere* (1934-1943), Bologna 1993, pp. 17-138; Id., *Lettere a Tina a Francesco Arcangeli e a Roberto Longhi*, a cura di M. Sclaro, Bologna 2016; M.M. Mascolo, F. Torchiani, *Roberto Longhi. Percorsi tra le due guerre*, Milano 2020, pp. 85-107.

25 «Allora la conformazione singolare dello spirito figurativo in Bologna, fin dai primi decenni del Trecento, una conformazione in cui [...] vigono gli ancor presenti e vicini scultori romanici emiliani, coi loro strappi di verismo intuitivo» (Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, cit. [vedi nota 4], p. 191).

26 «Molto differenti in verità da quelle toscane furono le premesse dello spirito figurativo trecentesco nell'Italia del Nord, e particolarmente a Bologna [...] All'aprirsi del Trecento era anzitutto ancor vivo e onnipresente nel cuore di questa regione lo spirito del romanico più schietto che, massima nella scultura, aveva saputo, tra le costrizioni schematiche d'ogni genere e d'ogni provenienza, esprimersi in frequenti scatti di verismo intuitivo e precocissimo, di sostanza vigorosamente popolare» (Id., *La pittura del Trecento*, cit. [vedi nota 4], pp. 5-6).

27 Id., *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 7), p. 158.

Davia Bargellini, inv. 129), firmata da Vitale e datata 1345²⁸, che, precedentemente, nella conferenza del 1931, Longhi aveva richiamato il nome di Wiligelmo, anche se in alternativa equivalente all'Antelami²⁹, scultore di cui invece Arcangeli sottolineava l'alterità rispetto al più antico maestro della cattedrale modenese a motivo di un maggiore ordine della composizione³⁰. Questa menzione era invece abbandonata nell'analisi dedicata al dipinto nelle dispense del corso³¹, mentre in Arcangeli sarebbe riemersa prepotentemente secondo la propria interpretazione dell'individualità artistica quale espressione di una particolare situazione esistenziale³²: se in Longhi il romanico degli

28 S. Battistini, in *Le Madonne di Vitale*, cit. (vedi nota 4), pp. 44-47, n. 2.

29 «Il ritmo che ne risulta, arcato, rampante, è bellissimo; quanto al Bimbo, poi, esso è più romanico che gotico: rimonta addirittura all'Antelami o a Wiligelmo nella cubicità sborzata dei piani, di un verismo assolutamente empirico e quasi sdegnoso di regola» (Id., *La questione bolognese*, cit. [vedi nota 17], p. 212).

30 Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 215-216.

31 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), pp. 25-26. Rimane però l'individuazione di un «frammento di verismo empirico di richiamo direttamente romanico, nei piani appena abbozzati, nel tentativo rudimentale di render per trasparenza le carni stacciate sotto la vesticciola leggera» (Ivi, p. 26).

32 Mi limito a ricordare un passo della monografia su Giorgio Morandi, citato dallo stesso Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 52) all'inizio del corso 1967-1968: «quel che sembra alla mia generazione d'aver capito (per noi, credo, definitivamente) è che l'arte, prima che un momento autonomo e distinto dello spirito umano, è una traduzione "specifica" e adeguata d'una determinata concezione della vita generata da un determinato esistere nella vita. Insisto sulla "specificità" che difenderemo sempre, altrimenti noi storici dell'arte dovremmo cambiar professione e farci semplicemente storici della cultura o della civiltà; ma insisto anche sul fatto che questa "specificità", per cui l'arte è arte e non altra cosa, è anche legata, con radice profonda, a un certo esistere nella vita» (Id., *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita* [1961], a cura di L. Cesari, Torino 2007, pp. 447-448). Non credo siano noti alcuni brevi appunti stesi in merito da Arcangeli in occasione delle lezioni della fine degli anni Sessanta, di cui riporto un passaggio: «Non il rifiuto degli apporti sociologici, psicologici, antropologici; ma il ridimensionamento di queste soluzioni 'indottrinate', col fatto che l'artista, fino a ieri almeno, mutua il suo rapporto diretto dal magma che si chiama vita a livello inconscio. Così, si risale, mi sembra giusto, dal rapporto arte-vita alle sue implicazioni sociologiche, psicologiche, antropologiche; e non viceversa. Credo ancora in una disciplina specifica che, attraverso la lettura e l'interpretazione di determinate forme, coglie in esse un messaggio vitale: questo messaggio è vitale in quanto ha le sue radici, comunica, è in un certo rapporto con un certo modo di esistere nella vita; e la vita è quel fatto complesso e totale di cui si possono chiarire i condizionamenti sociali, psicologici, antropologici, ma di cui non si può risolvere 'a chiave' la totalità. Ora l'artista, almeno fino a ieri, e credo anche oggi, ha un rapporto diretto con questa totalità che è pre-sociale, pre-psicologica, pre-antropologica. Penso che sia la storia dell'arte a dovere adeguarsi ai movimenti dell'artista, e non viceversa» (BCA, *Archivio Angelo, Gaetano, Bianca e Francesco Arcangeli, Carte Francesco Arcangeli, Attività accademica*, b. 102, fasc. 26, Appunti per le lezioni accademiche). Sul progressivo spostamento d'orizzonte critico operato in questo senso da Arcangeli rispetto al metodo longhiano, in rapporto con gli esponenti della cultura esistenzialista, tra cui Albert Camus, sono significativamente pregnanti le parole di: E. Raimondi, *Arcangeli, Longhi e il romanticismo*, in *Dal romanticismo all'informale. Turner, Monet, Pollock. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Pinacoteca Comunale, 19 marzo-23 luglio 2006), Milano 2006, ora come Id., *Lo spazio vivente romantico*, in Id., *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, a cura di G. Fenocchio e G. Zanetti, Bologna 2010, pp. 73-82, in particolare pp. 76-78. È vero, tuttavia, che Arcangeli (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], II, p. 20) riconosceva in Longhi stesso il primo maestro di quest'approccio: «Anche attribuendo la debita importanza ai vari modi di approccio alle opere che la storia dell'arte ha maturato nel tempo, io penso ancora che, senza l'approccio visuale, secondo i modi dell'analisi stilistica o formale che la si voglia chiamare, noi tratteremo ancora ombre, interessanti ombre, ma non cose interamente vere. Per evitare un tale rischio, vale la pena di affrontare l'accusa di formalismo; mentre se questa analisi specifica sarà guidata dalla giusta volontà di intendere, insieme con l'immaginazione formale, il modo di esistere, di concepire, di reagire alle cose dell'artista, non sarà proprio nient'affatto formalistica. Questa mi pare l'eredità da non abbandonarsi della tradizione storico-artistica italiana, come si è impersonata in parecchi critici; e segnatamente in Roberto Longhi».

scultori emiliani costituiva soprattutto un precedente figurativo, un fare abbozzato e sgrammaticato che porta a esprimere una presa diretta e immediata sul reale³³, in Arcangeli si condensa in un tramando di costume e di vita così come d'arte rappresentato dal «corpo fisico» di Wiligelmo, un particolare modo di sentire e insieme di esprimere figurativamente il proprio rapporto con la vita ritrovato da una personalità individua in uno spazio e un tempo fisicamente determinati³⁴, secondo una concezione dell'arte in contrasto con l'ideale di una serialità anonima e astorica promosso negli anni del corso e della mostra dalla Pop Art³⁵.

Proseguendo nella lettura del saggio del 1970, Arcangeli accosta l'arte di Vitale all'«espressionismo moderno», pur riconoscendone la maggiore complessità sentimentale e cromatica³⁶: pare ancora risuonare il saggio di Longhi per la mostra del 1950, laddove il critico aveva coniato l'indimenticabile definizione di «Blaue Reiter del ghibellinismo bolognese» proprio per il *San Giorgio* appena menzionato da Arcangeli o alluso alla «gamma vivida dei “fauves” bolognesi»³⁷. Tra l'altro, all'interno della scheda della prima delle quattro *Storie di sant'Antonio Abate* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 10042, deposito del Museo di Santo Stefano) nel medesimo catalogo del 1970, lo studioso bolognese dichiarava che «solo il gusto profondamente moderno

33 La complessa e personale connotazione nel senso di un'espressività libera e schietta che Longhi attribuisce alla categoria critica del “romanico”, «compendio rozzo ma spesso efficacissimo di tutte le tradizioni e di tutti gli apporti culturali del Medio Evo» (Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. [vedi nota 4], p. 15), sarebbe meritevole di nuovi approfondimenti, per qualche brevissimo accenno in merito rimando a G. del Monaco, *Assimilation and Disruption of Giotto's New Realism in Bolognese Legal Illustrations of the First Half of the Fourteenth Century*, “Segno e testo”, XIX, 2021, pp. 321-338, in particolare p. 322 nota 4.

34 «Sembra dunque non irragionevole concepire l'attività artistica come qualche cosa che, pur condizionato da una determinata situazione (esistenziale) nello spazio e nel tempo – ciò che si definisce, con dizione d'origine perlomeno tomistica, l'*hic et nunc* –, aspira per sua essenza a realizzare una qualche forma di libertà e di creatività, non in astratto, ma “qui ed ora”» (Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 54).

35 Ivi, pp. 57-62. Sulla considerazione della Pop Art: Brunetti, *Francesco Arcangeli*, cit. (vedi nota 15), pp. 224-236.

36 «C'è violenza più attimale, più sfrenatamente appuntata al culmine d'uno scatto di vita, di quella del ‘San Giorgio’? C'è sonno più dolcemente mortale di quello del ‘Sogno della Vergine’? In questi momenti davvero la forza di Vitale anticipa le estremità dell'espressionismo moderno; ma dell'espressionismo moderno essa non conosce il furore semplicistico della poetica dell'“urlo”, e nemmeno le semplificazioni ‘timbriche’ del colore puro. I rossi, gli azzurri, i verdi di Vitale gridano splendidi, ma come apice d'una tavolozza che non perde il rapporto coi bruni delle ombre, col pedale profondo del sentimento più nascosto. La realtà è che la sua arte, altrettanto che affascinante d'un subito per l'intensità del sentire che la muove, è, d'altra parte, estremamente complessa» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], pp. 27-28). Sia la tavola con il *San Giorgio e il drago* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6394) sia il *Sogno della Vergine* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 6347), già parte della decorazione murale della controfacciata della chiesa collinare di Santa Maria di Mezzaratta, furono esposti alla mostra in Archiginnasio: Ivi, pp. 110-111, n. 20, pp. 120-121, n. 25.

37 Longhi, *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 7), pp. 158, 160. Il passo longhiano sul *San Giorgio* era citato nella scheda del dipinto di Arcangeli: Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), p. 120. Sul dipinto lo studioso si era soffermato più ampiamente nelle lezioni del 1967-1968 e 1968-1969: Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 94, 254, 257. Anche la trentesima lezione del primo corso, in data 6 giugno 1968, perduta, aveva trattato «il San Giorgio di V., e i ritmi a timpano gotico; ma tutti scomposti dall'azione più violenta» (Id., *Corpo, azione*, cit. [vedi nota 2], p. 64).

del Longhi, educato all'espressionismo del nostro secolo, poteva aprirci all'apprezzamento di questi capolavori»³⁸.

Giunto a questo punto, Arcangeli presenta l'opera in cui ai suoi occhi s'incarna la complessità dell'arte di Vitale, ovvero il *Presepio* distaccato nel 1949 dalla parete d'ingresso della chiesetta collinare di Santa Maria di Mezzaratta e collocato nella Pinacoteca di Bologna (inv. 6346)³⁹. Già Longhi, nella prolusione del 1935, aveva menzionato il dipinto come il primo numero dell'ipotetica selezione da lui immaginata per rappresentare idealmente l'artista trecentesco nelle sale della galleria bolognese, sottolineandone la composizione concitata e dinamica⁴⁰; partendo dalla lettura fondamentale di Longhi, Arcangeli mette in rilievo prima di tutto «la potenza dell'entusiasmo»⁴¹: è quest'energia originata ancora una volta dall'interiorità primordiale dell'artista individuo, come prima per il «corpo fisico» di Wiligelmo, la chiave che consente a Vitale «l'accordo periglioso»⁴² tra elementi contrastanti⁴³. L'altro carattere evidenziato dallo studioso è «la subitanità dell'azione», che conduce a evocare il «Medio Evo tedesco»⁴⁴, con il precedente delle formelle della porta bronzea della

38 Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), p. 112. Sugli accostamenti illuminanti dei pittori trecenteschi bolognesi alle avanguardie del Novecento operati da Longhi: Toscano, *Longhi*, cit. (vedi nota 21), pp. 76-77. Sulle quattro *Storie di sant'Antonio Abate*, probabilmente parte di una tavola agiografica realizzata da Vitale nel corso del quinto decennio del Trecento per la scomparsa chiesa del santo lungo l'attuale via D'Azeglio: D. Benati, in *Pinacoteca*, cit. (vedi nota 5), pp. 94-95, n. 20.

39 A. Volpe, *Mezzaratta. Vitale e altri pittori per una confraternita bolognese*, Bologna 2005, pp. 39-58. L'opera era al centro delle riflessioni dedicate a Vitale già nelle lezioni del corso 1968-1969: Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 253-254, 257. Inoltre, come si può evincere dal registro delle lezioni del 1967-1968, la personalità di Vitale era stata introdotta con una visita al dipinto in Pinacoteca in data 16 maggio 1968 (Id., *Corpo, azione*, cit. [vedi nota 2], p. 62). Il testo di questa lezione, la ventiduesima, è presente nella parte inedita delle dispense sopra menzionata (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 119-120).

40 «Si pensi che sarebbe una Galleria degli Uffizi senza un Giotto, una Galleria di Siena senza un Duccio o un Simone. Ma una Galleria di Bologna senza un autentico Vitale è una ingrata realtà che occorrerebbe annullare al più presto. Perché non abbandonarci un istante all'immaginazione di un'adunata, sia pur temporanea, delle creazioni disperse di quel grande trecentista? Posto finalmente in salvo dalla gelida parete di Mezzaratta, tolto dall'ostico controlume, scintillerebbe nel fondo il favoloso affresco del *Presepio*, e tutti avremmo agio di chiarirci su una delle più geniali e sorprendenti invenzioni del secolo. Presepio rusticano e angelico insieme: col San Giuseppe che versa acqua calda dalla brocca, la Madonna che saggia la temperatura nel catino; gli angeli che animano ogni spazio, impazziti di gioia come rondini sotto la gronda. E che furia di moti, che svincoli, che torsioni, che sfiancheggiature, che scivolamenti d'ala! Che squilli dalle trombe, che bassi dai bordonni!» (Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, cit. [vedi nota 4], pp. 191-192).

41 «Unica in questo capolavoro, non solo nel contesto italiano, ma in quello europeo, è la potenza dell'entusiasmo, la subitanità dell'azione, l'irrefrenabile animismo di ogni atteggiamento, di ogni moto» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 28).

42 Longhi, *Mostra della pittura bolognese*, cit. (vedi nota 4), p. 158.

43 «Nel tardogotico ciò che di Vitale andrà perduto è l'entusiasmo; quella propulsione interiore e primaria che è come il tempo accelerato della lenta dinamica di Wiligelmo, quell'energia che lega in un solo respiro azione precipitosa e dolcezza fisica, ritmo assurdo e verità d'ambiente atmosferico» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 28).

44 «Come inventore d'azione, come realizzatore di brani di vita ad un tempo incredibili e verissimi di improvvisa verità, Vitale non ha rivali nel contesto della civiltà gotica. Soltanto il Medio Evo tedesco, con le formelle remote di Hildesheim, oppure ora, con la dinamica brusca e corposa delle coeve 'Vergini folli' della Marienkirche di Erfurt, ci propone un'azione altrettanto violenta, subitanea» (*Ibidem*). I due monu-

cattedrale di Hildesheim in Sassonia, voluta dal vescovo Bernoardo nel 1015⁴⁵, e il parallelo delle *Vergini folli* scolpite sul lato nordoccidentale del Triangel, il portale settentrionale della Beatae Mariae Virginiskirche di Erfurt in Turingia⁴⁶. Le formelle di Hildesheim erano state già menzionate da Arcangeli a confronto con i rilievi modenesi di Wiligelmo: il maestro di Hildesheim è per lo studioso l'artefice di una nuova concezione del movimento rispetto all'arte classica, un movimento privo di un'origine organica determinata⁴⁷. Come Wiligelmo o Vitale, o lo scultore di Erfurt, si tratta di un altro quindi di quei protagonisti medievali di una linea alternativa all'equilibrio razionale della civiltà classica e rinascimentale sentita più vicina e attuale da Arcangeli in un tempo post-copernicano⁴⁸. Mi sembra di poter suggerire che questa valorizzazione di opere del Medioevo di area tedesca nel senso della forza espressiva del movimento e in opposizione alla classicità sia almeno in parte dovuta alla lettura

menti sono richiamati anche nelle lezioni dei corsi 1968-1969 e 1969-1970: Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, pp. 258, 263, II, pp. 34, 37-38. Sono in realtà già evocati, soprattutto le porte di Hildesheim, nella sezione del corso 1967-1968 rimasta inedita: Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 124, 126-127, 136, 139-140, 144).

45 I. Marchesin, *L'arbre & la colonne: la porte de bronze d'Hildesheim*, Paris 2017.

46 I. Voss, ad vocem *Erfurt*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma 1995, pp. 1-7, in particolare p. 2 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/erfurt_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/erfurt_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/); ultimo accesso 23 maggio 2024).

47 «In realtà (soprattutto il grande maestro di Hildesheim) quegli scultori avevano espresso con incredibile intensità l'idea di un'azione, d'un movimento che non ha nulla a che fare col movimento dell'arte classica, perché, slegata da ogni ragione organica, quell'azione è dispersa, con impulso follemente improvviso, nella vastità dello spazio dalla forza di Dio» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 23). Osservazioni analoghe erano svolte in maniera più distesa, come richiesto da una lezione, nei corsi 1967-1968 e 1968-1969: «Circa un secolo prima di lui, la grande arte tedesca non aveva intuito il "corpo fisico", ma aveva inventato un tipo d'azione veramente nuova in confronto a quella del mondo classico. È un'azione d'un'intensità impreveduta, in cui l'uomo è proiettato quasi follemente in senso centrifugo da qualche cosa che lo trascende [...] Questa scoperta dell'energia è, dunque, quasi priva di peso fisico, e non ha nulla dell'organicità razionalmente chiarita dell'azione come si riscontra nell'arte classica o in quella del Rinascimento» (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 90); «Questo è un vero anticipo dei folli, subitanei movimenti vitaleschi. Ed è qui da avvertire che l'azione, in Hildesheim come in Vitale da Bologna, nello stesso tempo che raggiunge un massimo d'effetto, è slegata però da qualsiasi origine organicamente verificata; l'origine del moto è portata all'evidenza ma resta d'origine trascendente, metafisicamente misteriosa» (Ivi, p. 258). Un passo analogo si legge nel frammento inedito della seconda parte del corso 1967-1968: «L'azione vitale ha qualche cosa, ancora, di quella violentissima propulsione di gesti che, vi ricordate, trovammo nelle porte della Cattedrale di Hildesheim in Germania; anche là l'azione umana è qualche cosa di intensissimo ma anche di misterioso, di stravolto, che sembra lottare o essere proiettato da un destino che è più forte dell'azione stessa» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], p. 136).

48 «Né l'azione di Hildesheim (e di Vitale) né il "corpo fisico" di Wiligelmo hanno nulla a che fare con la classicità, cui sono estranei, e si potrebbe dire ostili: essi restano al di qua (in Wiligelmo) o al di là (a Hildesheim) di qualsiasi equilibrio che chiarisca e razionalizzi la vita. Per questo noi, che veniamo dopo la grande rivoluzione copernicana, che ha spostato i centri di riferimento dell'umanità, sentiamo così attuali questi moventi così formidabili e originali della civiltà medievale e sentiamo invece altamente venerabili ma inattuali i motivi di fondo della civiltà classica e di quella rinascimentale» (*Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 258). Sull'incolmabile distanza tra la condizione dell'uomo rinascimentale e dell'uomo dopo la concezione copernicana dell'universo Arcangeli era intervenuto pochi mesi prima in occasione del conferimento del Premio Feltrinelli: Id., *Uno sforzo*, cit. (vedi nota 21), pp. 29-30.

di *Arte italiana e arte tedesca*, la celebre conferenza longhiana del 5 marzo 1941⁴⁹, un testo ammirato da Arcangeli⁵⁰, dove, ad esempio, riguardo all'oreficeria dei popoli germanici Longhi aveva parlato di «una forma resa per intuizione di movimento rapido, forsennato» come «un aspetto profondamente diverso (non dico ostile) alla regolata, perspicua, tradizione mediterranea»⁵¹.

Successivamente, Arcangeli introduce un tratto ulteriore per descrivere la dinamicità dell'azione di Vitale, mai raggiunta neanche in ambito tedesco, ovvero il «sincopato del ritmo», la rottura degli andamenti eleganti propri dell'arte gotica più raffinata, come quella senese o francese⁵². Di questa «sincope geniale» è dato all'interno del catalogo uno splendido esempio in un angelo del *Presepe* di Mezzaratta, che si torce all'improvviso in maniera impossibile, dove alla linea falcata a destra si oppone inaspettata la linea squadrata e spezzata a sinistra⁵³. Questo medesimo angelo era stato posto in rilievo da Longhi come un «colmo di movimento irrealistico» nelle dispense del corso 1934-1935⁵⁴. Giustamente, Arcangeli riconosce i suoi debiti verso Cesare Brandi e

49 R. Longhi, *Le arti*, in *Romanità e germanesimo*, a cura di J. De Blasi, Firenze 1941, pp. 209-239, ora come *Arte italiana e arte tedesca* in Id., *'Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa. 1939-1969*, a cura di M. Bacci, Firenze 1979, pp. 3-21. Una puntuale disamina è stata dedicata al saggio e al suo contesto da M.M. Mascolo, «Una spuntatura affrettata»: *Arte italiana e arte tedesca di Roberto Longhi*, «Prospettiva», 155-156, 2014, pp. 151-166; Mascolo, Torchiani, *Roberto Longhi*, cit. (vedi nota 24), pp. 25-51. Va tuttavia ricordato che le porte di bronzo di Hildesheim erano già state richiamate da Graziani (*Su Wiligelmo*, cit. [vedi nota 24], p. 81) in rapporto con Wiligelmo.

50 F. Arcangeli, *Saluto a Roberto Longhi*, «Il Giornale dell'Emilia», 5 agosto 1945, ora in Id., *Uno sforzo*, cit. (vedi nota 2), pp. 99-103, in particolare p. 103.

51 Longhi, *Arte italiana*, cit. (vedi nota 48), p. 4.

52 «Ma né del gotico di Siena né di quello di Francia Vitale ripete i ritmi che sono, al punto di divaricarsi, conclusi invece in una loro perfezione flessibile e continua; mentre il segreto di Vitale è l'improvviso», quella repentina deviazione per un andamento, un'azione, dopo essersi aperta in falcata eleganza, ecco, d'un subito si spezza in una sincope geniale» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], pp. 28-29). Nelle lezioni del corso 1968-1969, lo studioso si esprimeva in questi termini, parlando del *Presepio* e del *San Giorgio*: «Il ritmo di Vitale non ha dunque la fluidità, armoniosa anche quando infittisce, del Gotico di Francia; o, tantomeno, dello squisito ritmo senese. In Vitale trionfa il "sincopato"; appena un gesto sembra inarcarsi in ritmo continuo, ecco che si spezza in un controtempo quasi selvaggio. E nulla meglio del sincopato serve a rendere l'improvviso del movimento vitale, la sua perpetua imprevedibilità» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 254). Il tema era stato già introdotto nel corso dell'anno precedente, come si legge nelle dispense inedite: «In Vitale il movimento subisce infatti una brusca accelerazione, tanto che, appena accenna a un motivo di eleganza subito si rompe, in un 'sincopato' violento; e quindi il ritmo non si svolge e non si prolunga con una continuità assoluta per tutta l'opera. In Vitale da Bologna ci sono, dunque, componenti diverse che è difficile chiamare gotiche. [...] Mentre il movimento tipicamente gotico si organizza secondo dei ritmi intellettualistico-armoniosi, in Vitale da Bologna l'azione, prorompe improvvisa, secondo quei 'sincopati' violenti e continuamenti contrastanti, di una instabilità che non segue più il ritmo armonioso di una ruota gotica; se apparentemente lo segue, come nel gruppo di angeli alla sinistra della capanna del Presepio, lo rompe poi con la vivacità del gesto singolo» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 134-135). Inoltre, la ventisettesima lezione del 30 maggio, perduta, aveva riguardato «la differenza sostanziale del 'gotico' di V. da B., e del tipo di azione che egli 'intuisce', dal 'gotico' di Simone Martini e dei senesi» (Id., *Corpo, azione*, cit. [vedi nota 2], p. 63).

53 Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), pp. 108-109, n. 19. Sul medesimo brano pittorico Arcangeli si era soffermato in termini analoghi nei corsi 1967-1968 e 1968-1969: Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 94, 257.

54 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), p. 28.

Cesare Gnudi: nella monografia dedicata a Vitale nel 1962, il cui impianto cronologico viene sostanzialmente riproposto nelle schede del catalogo del 1970, riferendosi alla *Madonna dei Denti*, Cesare Gnudi aveva messo in luce «un ritmo spezzato, sincopato» che distingue Vitale dai miniatori francesi, tra i quali è nominato Jean Pucelle⁵⁵, ma ben prima, in un articolo su Vitale del 1937, Brandi aveva osservato il «ritmo [...] rotto, convulso, lasciato in tronco in ogni istante» delle *Storie di sant'Antonio Abate*⁵⁶; questo stesso brano era riportato da Arcangeli nella scheda dell'opera nel catalogo del 1970⁵⁷. In realtà, «tutto sincopato in un ritmo violento» Arcangeli aveva già definito l'angelo di sinistra nella *Resurrezione* frammentaria da lui restituita a Vitale nel 1948⁵⁸; inoltre, lo stesso Longhi aveva attirato l'attenzione sulla «spezzatura dei gesti, ispirati forse all'intuitivo verismo di una scultura di estremo romanico locale» nella *Crocifissione* Thyssen (Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, inv. 425 [1930.122]) durante le lezioni del corso 1934-1935⁵⁹.

Il tema dell'«improvviso» coinvolge anche le stesure cromatiche per passaggi tonali repentini⁶⁰, tali che, nelle dispense del corso 1969-1970, avevano condotto Arcangeli a richiamare i pittori impressionisti, «maestri dell'immediato», proprio per l'angelo del *Presepio* o per la *Madonna dei Denti*⁶¹; allo stesso tempo, però, a quest'ondata di energia dinamica Vitale non sacrifica la radice fisica e concreta di Wiligelmo⁶².

55 C. Gnudi, *Vitale da Bologna*, Milano 1962, p. 30. Il confronto con Jean Pucelle era anche nelle lezioni perdute del giugno 1968: «La violenza del 'gotico' di V., avido di vita e di morte, e la diversa squisitezza di Jean Pucelle. [...] La violenza d'azione di V. e la squisitezza capricciosa ma equilibrata di Pucelle» (Arcangeli, *Corpo, azione*, cit. [vedi nota 2], p. 64).

56 C. Brandi, *Vitale da Bologna*, «La Critica d'Arte», II, 10, 1937, pp. 145-152, in particolare p. 148.

57 Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), p. 116.

58 Arcangeli, *Un Vitale*, cit. (vedi nota 5), p. 20.

59 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), p. 33. Sulla *Crocifissione* del Museo Thyssen: M. Boskovits, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early Italian Painting. 1290-1470*, London 1990, pp. 204-211, n. 32; Benati, *Percorso di Vitale*, cit. (vedi nota 4), pp. 28-29.

60 «Al sincopato del ritmo risponde la miracolosa prontezza della esecuzione, le più subitanee dolcezze dell'ombra diventano struggenti accanto agli acuti squillanti del colore» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 29). Già tra il 1945 e il 1946 evidenziava delle *Storie di sant'Antonio Abate*: «La gran forza di Vitale sta poi nell'escogitare brano per brano un'espressione cromatica che si lega inestricabilmente all'improvviso del ritmo» (Id., *Pittura bolognese alla mostra*, cit. [vedi nota 22], p. 17).

61 Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), II, pp. 34, 36. Anche durante la lezione davanti al *Presepio* del maggio 1968, riportata nelle dispense inedite, «la superba velocità e la ricchezza del tocco che incarna ed agita ad un tempo questi corpi» era definita dal docente «lontanamente "protoimpressionistica"» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], p. 120).

62 «Il lento emergere fisico di Wiligelmo si è ora trasferito nell'intensità del vivere; in pánico; in orgasmo. È rimasto tuttavia, anche se sommosso ora dalle maree di un'azione violentemente istintuale, lo spessore della carne e delle cose» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 29). Già nel corso 1967-1968, lo studioso notava a proposito dell'angelo più volte menzionato del *Presepio* di Mezzaratta: «il pittore bolognese non dimentica quella consistenza fisica del corpo che era tramando (diretto o indiretto, ascoltato coscientemente oppure no, non sarà mai dimostrato) del gran padre Wiligelmo» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], p. 94). Questa lettura del *Presepio* era ribadita nella seconda parte, come attesta il frammento inedito delle dispense: «l'incrocio di elementi disparati che soltanto una ispirazione violenta come quella di Vitale può tenere accordati, è dato dal fatto che il ritmo scatenato e l'improvviso dell'azione non scorrono una umanità che, se non ha più la lenta e quasi terribile fisicità di Wiligelmo, tuttavia è ben

Arcangeli riconosce nella disposizione degli angeli nel *Presepio* di Mezzaratta l'organizzazione figurativa di un timpano o di un rosone di cattedrale gotica, non tanto italiana tuttavia quanto d'oltralpe⁶³, contribuendo così a collocare l'opera di Vitale in un orizzonte europeo, a conferma del ruolo da protagonista nella civiltà gotica conferitogli da Longhi, anche se il rimando all'area tedesca piuttosto che alla Francia segna uno scarto nei confronti del maestro⁶⁴.

A conclusione della parte dedicata a Vitale, Arcangeli ribadisce che il cuore della sua arte consiste nella capacità di registrare il momento culminante di un'azione improvvisa⁶⁵; nelle dispense del corso 1968-1969 il critico faceva risalire «l'azione subitanea» di Vitale alla lotta tra il ritmo «trascendentale» di origine gotica e la risorgente fisicità corporea di Wiligelmo: come se la presa sulla concretezza dei corpi e delle cose caricasse gli andamenti ritmici immaginosi di un'energia straripante di vita⁶⁶. Nella seconda parte del corso dell'anno prima, questo scontro era interpretato come «rivolta del corpo fisico» rispetto alle «grandi idee gerarchico-trascentali»⁶⁷, una lettura

lontana dall'aver dimenticato la carne, di cui conosce il peso e la dolcezza. [...] Vitale da Bologna [...] pur essendo violentemente proiettato verso una concezione lirica, fantastica, e, per qualche aspetto, trascendentale, affine a quella del primo gotico francese (che poi si era propagato in tutta Europa, naturalmente) tuttavia non dimentica, anzi compenetra queste immagini a ritmi ascendenti, irrealistici, fantastico-trascentali, di quella carne fisica, potente e dolce insieme, che aveva avuto – a mio parere – in Wiligelmo il primo grande interprete» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 120, 122).

63 «Se vorrete veder più a dentro nel caos apparente del grande coro angelico di Mezzaratta, potrete pur scorgere, a una osservazione più attenta, profilarsi dal basso su su fino al culmine della capanna l'andamento gremito ma fluente d'un timpano scolpito di cattedrale d'oltralpe; come intorno, alla destra e alla sinistra in alto, scoprirete che gli angeli avvolgono in se stessi i loro gesti eleganti o repentini secondo il ruotare d'un rosone. Ho nominato i due andamenti archetipici degli esterni e delle facciate gotiche, ma tali che l'architettura italiana, nemmeno a Siena o ad Orvieto, dove è troppo calmo lo spazio degli intervalli, dei simili ancora non ne aveva proposti» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 29). Questa lettura è anticipata nel corso 1968-1969 (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 254) e ancor prima nella seconda parte inedita del 1967-1968: Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 119, 121, 127.

64 «Ripetiamo che tutto questo finisce coll'esser meno lontano da esempi remoti o recenti dell'arte tedesca piuttosto che da quelli del Gotico di Italia o persin di Francia» (Ivi, II, p. 38); «Questi fatti, e il consonare della sua idea della vita con molti aspetti dell'arte del Nord, segnatamente di quella tedesca, staccano la persona artistica di Vitale entro un significato 'europeo'» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 30).

65 «Al culmine della sua arte mi pare resti la sua rapacità nel coglier l'apice d'una azione violenta o improvvisa: sia il gesto d'un cavaliere che trafigge il drago, e quasi si disarciona nello slancio del colpire, mentre il suo cavallo si protende e si protrae ad un tempo; sia il breve tacito repentino oscillare d'un albero sul fondo dorato; sia il gesto tremante dell'acqua d'una fontana» (*Ibidem*). D'altronde, come si può ricavare dal frammento inedito delle dispense del corso 1967-1968 (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 129-130), il secondo termine del titolo del corso, «azione» per l'appunto, riguardava nello specifico Vitale da Bologna. Già in occasione dell'articolo del 1948, Arcangeli (*Un Vitale*, cit. [vedi nota 5], p. 20) rilevava a proposito della *Resurrezione* di San Francesco: «Fu questa forza fantastica e sentimentale a guidare la nuovissima invenzione del soggetto; che, staccandosi nettamente dalla quadrata stasi giottesca e dalla gravità sacramentale dei riminesi, coglie genialmente il momento, l'improvviso dell'atto sacro».

66 «È probabilmente la lotta singolare fra l'impulso trascendentale del primo ritmo gotico e lo spessore carnoso della remota radice romanica a produrre quel senso del tutto particolare dell'azione, così subitanea e impennata in Vitale. L'antico "corpo fisico" sembra, in lui, quasi impazzire in un orgasmo vitalistico di cui esempio insigne, e di quasi folle singolarità, è il *Presepio* già nell'Oratorio bolognese di Mezzaratta, ora nella Pinacoteca Nazionale» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 253).

67 «È, quindi, una posizione di singolare rivolta del corpo fisico; c'è qualche cosa di dissociato, di

che rientra in realtà in una più generale visione critica dei protagonisti del racconto di Arcangeli come individui che reagiscono alle mistificazioni del loro tempo nei confronti della condizione originaria dell'uomo⁶⁸. Arcangeli sembra aver sviluppato e reso la principale chiave di lettura per intender l'opera di Vitale un'intuizione offerta da Longhi davanti alla *Crocifissione* Thyssen all'interno delle lezioni del corso 1934-1935, quando lo studioso di origine modenese rilevava l'effetto disordinato del dipinto come un'aderenza del pittore al caos della natura quale si rivela nello svolgimento di un'azione⁶⁹.

Prima di congedare il secondo eroe del suo racconto, Arcangeli introduce un'ultima osservazione: l'azione nei dipinti di Vitale deborda spesso oltre la cornice, Arcangeli interpreta questo motivo in senso esistenziale, l'azione rappresentata dall'artista in questo modo appare come un «brano di vita», una tranche de vie quasi fotografica che viene selezionata da «un contesto esistenziale continuante», quello in cui vive lo spettatore, così che lo «spazio dell'opera si apre allo spazio esistenziale della vita reale»⁷⁰. È

improvviso che non risponde esattamente a nessuna delle grandi teorie del pensiero medioevale. [...] Ma vengono poi quei momenti, che abbiamo chiamato in vari modi, e che una volta si dicevano più semplicemente di ritorno alla natura, (potremmo chiamarli di ricarica, potremmo chiamarli di ripensamento su certi dati essenziali dell'uomo) in cui, a mio parere, in certi protagonisti come lo scultore di Hildesheim, come Wiligelmo, come, in forma diversa, anche Vitale da Bologna, i vecchi temi assumono delle accezioni particolari, non ancora esplorate dall'arte; proprio perché, a mio parere, queste novità accadono dentro un contesto di carattere trascendentale, quindi sono delle rivolte, dei recuperi violenti dell'umano rispetto alla metafisica medioevale, e definiscono, nei confronti della civiltà classico-pagana, un nuovo grande momento della civiltà. [...] Ma capite però che questo discorso accade dentro una grande struttura mistico-trascendentale che è quella del Medio Evo, e ciò produce, quindi, la oscurità rivolta della situazione immanente, naturale. [...] in certi momenti, ripeto, accade un recupero di certi dati fondamentali che erano stati, se non dimenticati, per lo meno accantonati. Rispetto alle strutture ormai logorate accade una oscura rivolta» (Id., *Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 136, 140). Questi «momenti di reazione violenta [...] mitologizzabili ragionevolmente in uno schema di nascita (che è poi sempre rinascita) potente della vita» sono ricondotti da Arcangeli al procedimento «dialettico», da cui si distinguono invece «gli schemi di tramando», in cui «l'uomo accumula certe nozioni, le propaga e ognuno le riceve riformandole» (Ivi, p. 141).

68 «Wiligelmo [...] afferma una verità così terribilmente elementare che l'uomo non la sopporta a lungo, e presto corre a velarla con sovrastrutture e sublimazioni. Le quali, quando superano una prima fase d'equilibrio con l'umana naturale struttura di base, diventano, veramente, sovrastrutture, tensioni, e ormai velleità, mistiche, intellettualistiche, sentimentalistiche, scientifico-tecnologiche; e allora viene il momento che qualcuno, un eroe se la parola può avere ancora un significato, o se preferite un uomo, reagisce, ritorna alla radice, ribatte il capo contro il muro primevo dell'esistere. Si chiama Wiligelmo, Caravaggio, Courbet; si chiama, contro la prevaricazione dell'ultimo mito tecnologico-urbano, che ormai ci opprime, Jackson Pollock o Willem De Kooning» (Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 25). Sul tema della rivolta, contrapposta alla rivoluzione, centrale nelle riflessioni di Arcangeli in sintonia col pensiero di Camus fin dagli anni dell'Informale e sentito ancor più attuale davanti al Sessantotto, almeno: Raimondi, *Lo spazio*, cit. (vedi nota 32), p. 77; Brunetti, *Francesco Arcangeli*, cit. (vedi nota 15), pp. 190-194, 226-227.

69 «Nella *Crocifissione* di Vitale: effetto apparentemente caotico, disordinato; riconducibile a una primordiale tendenza naturalistica, quella cioè di rappresentare direttamente il caos, lo sregolato che è nella natura stessa, nel caso di un'azione drammatica» (Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. [vedi nota 4], p. 33).

70 «Ma questa capacità attimale non sarebbe piena nella sua espansione se non le corrispondesse un modo di narrare del tutto aperto. Potrete notare infatti come spessissimo la pittura del maestro bolognese, anziché concludersi entro la cornice dell'opera, come accade quasi costantemente nell'arte ben calibrata dei toscani, deborda sulle fasce decorative dei fondi dorati delle tavole, o sui limiti dell'affresco. L'azione resta aperta, dunque, come un brano di vita staccato all'improvviso da un contesto esistenziale continuante, come al volger d'una pagina o allo scattare d'un obiettivo. Lo spazio dell'opera si apre allo spazio esistenziale della vita reale, e dello spettatore, dando un'ultima significazione di respiro vivente, di «espressione» complessa e

interessante rilevare come in anni pressoché contemporanei il fenomeno della figura che oltrepassa la cornice – su cui proprio riguardo a Vitale sono intervenuti di recente con riflessioni stimolanti Massimo Ferretti e Daniele Benati⁷¹ – fosse affrontato in maniera molto diversa da Otto Pächt a proposito di alcuni esempi di miniatura carolingia e anglosassone: nelle sue celebri lezioni di *Introduzione alla miniatura medievale* del 1967-1968 all'Università di Vienna, pubblicate nel 1984 e in lingua italiana nel 1987, lo studioso viennese leggeva infatti questi episodi come problemi esclusivamente visivi, in cui la dimensione bidimensionale della pagina miniata mostrava di aver ormai preso il sopravvento sullo spazio illusionistico tridimensionale della raffigurazione tipico della tradizione classica⁷². In Arcangeli è invece ancora una volta il rapporto tra le forme visive e il tessuto della vita umana a essere riaffermato come basilare per la lettura dell'opera d'arte.

Avviandomi verso la conclusione, credo che sia importante chiedersi che cosa resti oggi della lettura critica di Arcangeli nella nostra comprensione dell'opera di Vitale. Il saggio di Arcangeli compare poco prima della decisiva retrodatazione degli

pulsante, all'arte incomparabile di Vitale da Bologna» (Arcangeli, *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], p. 30). Nelle lezioni dei corsi 1968-1969 e 1969-1970, questo aspetto della pittura vitale era individuato nel *San Giorgio* della Pinacoteca: «Un altro elemento che concorre mirabilmente a darci il senso d'una realtà quasi traboccante nella vita diretta è il fatto, ricorrente in Vitale, che il racconto, anziché racchiudersi come accade sempre nei toscani, travalica il bordo decorato della pittura. L'azione appare allora qualche cosa di continuante, di trascorrente; una vera e propria *tranche de vie*, come dicono i francesi, l'equivalente d'un brano di vita»; «Altro elemento su cui richiamo la vostra attenzione, e che accresce il distacco dell'arte vitale da quella di Toscana, è che la sua figurazione, nel *San Giorgio* come spesso altre volte, non rispetta i bordi della tavola. La pittura è a tempera su legno, come era canonico nella tecnica trecentesca, e queste tavole in genere avevano fondi e bordi dorati o decorati. In genere, nella pittura toscana l'artista rispetta il bordo della tavola, come se questo fosse effettivamente una cornice che deve chiudere perfettamente l'azione prescelta per l'opera. In Vitale, invece, è chiaro che la roccia, dietro la quale si ritrae la principessa, ascendendo sconfina nascondendo il bordo decorativo, di cui voi vedete un solo tratto scoperto; e così in basso a sinistra, dove, anche se la tavola è stata un po' decurtata, si vede come la coda del cavallo sconfini decisamente sul bordo. Ora, siccome la cosa si ripete anche in altre opere, non può non avere un significato; che penso sia quello di farvi sentire che lo spazio immaginato dall'artista non sta là, proiettato nella distanza dell'arte, ma anzi sborda e sconfina, quasi, nel vostro spazio d'esistenza. L'azione si svolge quindi sorpresa dal maestro in un suo momento che egli ha prescelto, ma che accenna a continuare di qua e di là dall'opera, secondo una poetica che preannuncia, lontanamente, quella della *tranche de vie*, del "brano di vita" del naturalismo e realismo ottocentesco» (Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. [vedi nota 2], I, p. 257, II, pp. 38-39). Nel catalogo della mostra del 1970, un'osservazione in merito era invece accennata per le *Storie di sant'Antonio Abate*: Id., *Natura ed espressione*, cit. [vedi nota 1], pp. 112, 114.

71 M. Ferretti, *Funzione ed espressione nella pittura su tavola del Trecento bolognese*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2010, pp. 51-77, in particolare pp. 67-68; Benati, *Percorso di Vitale*, cit. (vedi nota 4), pp. 23-24.

72 O. Pächt, *La miniatura medievale. Una introduzione* [1984], a cura di D. Thoss e U. Jenni, Torino 2013, pp. 185-186, 194. A proposito del metodo di Pächt, Jonathan Alexander (*Preface*, in O. Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction* [1984], London 1986, pp. 9-10, in particolare p. 9) ha giustamente evidenziato: «There are perhaps two fundamental preoccupations which lie behind this account as they do behind Riegl's work. The way in which human beings' involvement with the three-dimensional world in which they move is represented (re-presented) in art is the first concern. Particular artistic styles deal with the problems of representation in particular ways which it is the art historians' task to analyse. In pictorial art, for example, the relationship established between the surface of the picture, which is two-dimensional and bounded, and the pictorial representation of objects within the picture is crucial».

inizi della pittura bolognese del Trecento seguita alle osservazioni di Luciano Bellosi nel libro su Buffalmacco del 1974⁷³ e alla conoscenza della data 1333 sul verso del trittico del Louvre, opera già attribuita da Longhi al suo “Cugino dei Riminesi”, alias Jacopino di Francesco, e avvicinata invece da Arcangeli a Dalmasio degli Scannabecchi⁷⁴, resa nota da Michel Laclotte nel 1976⁷⁵. A partire appunto da quei fondamentali contributi, i maestri già identificati con Jacopino e Dalmasio, ritenuti da Longhi in avanti posteriori a Vitale e in parte nel suo seguito⁷⁶, sono stati invece riferiti ai decenni precedenti gli esordi dell’artista, mettendone conseguentemente in discussione anche le identità anagrafiche⁷⁷. Pertanto, se fino ad Arcangeli Vitale appariva come il capostipite della scuola pittorica bolognese del Trecento, si è ormai piuttosto meglio precisata la sua figura di geniale sintetizzatore delle diverse esperienze figurative emerse in città negli anni precedenti⁷⁸. Tuttavia, penso che rimanga tuttora valida la sottolineatura di Arcangeli nei confronti della forza espressiva e dinamica della pittura di Vitale, le cui radici sono oggi rintracciate entro un ambito decisamente più circoscritto e verificabile in confronto alla suggestiva ampiezza di riferimenti proposti dallo studioso bolognese⁷⁹, ossia nel rapporto con i maestri del gruppo Pseudo-Jacopino e con l’autore del trittico del Louvre datato 1333 oltre che

73 L. Bellosi, *Buffalmacco ed il trionfo della morte*, Torino 1974, pp. 87-92.

74 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), p. 75; P.G. Castagnoli, in Arcangeli, *Pittura bolognese*, cit. (vedi nota 1), p. 100.

75 M. Laclotte, E. Mognetti, *Avignon – Musée du Petit Palais. Peinture Italienne*, Paris 1976, n. 101.

76 Longhi, *La pittura del Trecento*, cit. (vedi nota 4), pp. 33-34, 73-76; Id., *Mostra della pittura*, cit. (vedi nota 7), pp. 160-163.

77 Non intendo soffermarmi in questa sede sulle problematiche relative alle individualità artistiche riconoscibili nel cosiddetto gruppo Pseudo-Jacopino o alla possibilità o meno di continuare ad accogliere il collegamento con il pittore Dalmasio noto per via documentaria dal 1342 al 1377. Sulla prima questione valgano i riferimenti indicati precedentemente, sul secondo maestro una trattazione aggiornata può essere offerta da: Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico*, cit. (vedi nota 6), pp. 64-70; Medica, *Les arts à Bologne*, cit. (vedi nota 6), pp. 44-47; P. Cova, ad vocem *Scannabecchi, Dalmasio di Jacopo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XCI, Roma 2018 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/dalmasio-di-iacopo-scannabecchi_\(Dizionario-Biografico\)/?search=SCANNABECCHI%2C%20Dalmasio%20di%20Iacopo%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/dalmasio-di-iacopo-scannabecchi_(Dizionario-Biografico)/?search=SCANNABECCHI%2C%20Dalmasio%20di%20Iacopo%2F); ultimo accesso 28 maggio 2024). Sono tornati a sostenere la plausibilità dell’identificazione con Dalmasio: A. Volpe, *Frammenti di un’allegoria agostiniana. Quattro filosofi di “Dalmasio”*, “Paragone”, LV, s. III, 53, 2004, pp. 5-6, 11-13; F. Boggi, R. Gibbs, *Lippo di Dalmasio assai valente pittore*, Bologna 2013, pp. 35-36; A. Tartuferi, “Dalmasio” e Lippo di Dalmasio, tra Pistoia e Firenze, in *Lippo di Dalmasio e le arti a Bologna tra Trecento e Quattrocento*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 16 novembre 2023-17 marzo 2024), a cura di M. Medica, F. Massaccesi, S. Battistini, Milano 2023, pp. 39-49, in particolare pp. 39-43.

78 Benati, *Percorso di Vitale*, cit. (vedi nota 4), p. 22.

79 Lo stesso Arcangeli (*Vitale*, cit. [vedi nota 2], pp. 120, 127) mostra di essere consapevole del vasto raggio culturale in cui cala la personalità di Vitale, andando oltre anche i precedenti indicati da Longhi, come dichiara nelle dispense inedite: «Ancora più che di civiltà gotica nel caso di Vitale da Bologna, si tratta quasi di un riepilogo, d’un rilancio di buona parte delle componenti di tutta la civiltà artistica medioevale, addirittura; includendo in essa soprattutto i due grandi momenti del romanico e del gotico che Vitale da Bologna incarna in modo così inconfondibile, così personale. [...] Ma, per Vitale da Bologna, non credo bastino dei precedenti immediati di oggetti aristocraticamente collocati, come poteva essere il piviale inglese, come potevano essere le miniature dello Studio. Forse Vitale da Bologna corse davvero l’Europa».

con l'attività dei miniatori locali⁸⁰. Allo stesso Arcangeli, d'altronde, si deve la messa in rilievo delle note più espressive e aspre di Jacopino, da lui ovviamente viste in continuità con Vitale⁸¹.

Tramite tra l'interpretazione arcangeliana di Vitale e del Trecento bolognese e le ricerche più recenti va però menzionata la riconsiderazione di quei fatti proposta da Carlo Volpe dopo l'avvenuto cambiamento del quadro cronologico, all'interno del volume su *Tomaso da Modena e il suo tempo* nel 1980⁸². Nella valutazione dell'autore del trittico del 1333 come figura cardine per la nascita del gotico bolognese, definito «violento, aggressivo e quasi tetro spirito», «cavaliere nero della pittura padana», per «la cruda e deformante esasperazione espressiva», «necessario precedente di certi aspetti non altrimenti chiariti di Vitale» come «dello Pseudo-Jacopino più teso e drammatico»⁸³, appare infatti riecheggiare la valorizzazione delle componenti più espressive del Trecento bolognese operata da Arcangeli, per quanto in realtà Volpe dichiarasse esplicitamente la sua presa di distanza nei confronti delle analisi offerte da Longhi e Arcangeli per quel dipinto nello specifico, necessariamente falsate da una collocazione cronologica nella seconda metà del secolo.

80 Id., *Tra Giotto e il mondo gotico*, cit. (vedi nota 6), p. 72; Medica, *Les arts à Bologne*, cit. (vedi nota 6), p. 49.

81 Arcangeli, *Affreschi veronesi*, cit. (vedi nota 7), p. 34; Id., *Corpo, azione, sentimento, fantasia*, cit. (vedi nota 2), I, pp. 264-266; Id., *Natura ed espressione*, cit. (vedi nota 1), pp. 30-31. A Jacopino era inoltre dedicata l'ultima lezione del corso 1967-1968 (Id., *Corpo, azione*, cit. [vedi nota 2], pp. 64-65), di cui purtroppo si è persa traccia.

82 C. Volpe, *La pittura emiliana del Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, atti del convegno (Trevise, 31 agosto-3 settembre 1979), Treviso 1980, pp. 237-248, ora come *La pittura del Trecento in Emilia e in Romagna*, in Id., *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e Quattrocento*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Modena 1993, pp. 11-27, in particolare pp. 15-25.

83 Ivi, pp. 17-21. L'ipotesi dell'attribuzione a un maestro diverso rispetto allo Pseudo-Jacopino e al presunto Dalmasio era già stata avanzata come alternativa possibile da Laclotte (in *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle*, catalogo della mostra [Parigi, Musée du Louvre, 14 ottobre 1977-15 gennaio 1978], Paris 1978, pp. 14-17, n. 7) prima di affermarsi pienamente grazie alla lettura di Volpe. Il riferimento del dipinto al supposto Dalmasio, suggerito da Arcangeli, è stato invece ancora accolto da Carl Brandon Strehlke (*Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia 2004, p. 107), Ferretti (*Funzione ed espressione*, cit. [vedi nota 71], Boggi e Gibbs (*Lippo di Dalmasio*, cit. [vedi nota 77], p. 33) e, più di recente, Tartuferi (*"Dalmasio"*, cit. [vedi nota 77], pp. 39, 42). Sul Maestro del 1333 rimando anche a: Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico*, cit. (vedi nota 6), p. 58; Medica, *Les arts à Bologne*, cit. (vedi nota 6), p. 43.

REENACTMENT. SCAMBI TRA NUOVE TECNOLOGIE E TRADIZIONE PITTORICA: IL CASO DI BILL VIOLA E SAM TAYLOR-WOOD

Monica Paggetta

Nell'ambito dell'arte figurativa contemporanea è ormai appurato quanto, soprattutto a partire dalla fine del XX secolo, si possa rintracciare una crescita esponenziale della questione sulla memoria intesa sia come archivio d'immagini da cui poter liberamente attingere, sia come contenitore di esperienze emotive e cognitive utili a produrre nuove forme espressive. Negli ultimi decenni all'interno di questo contesto sono maturate diverse forme di "ripetizione" ascrivibili sotto la definizione di *reenactment*¹ da intendersi in ambito artistico² come pratica riferita alla performance dove si ripropongono lavori del passato attraverso una specifica strategia di appropriazione che implica nuove interpretazioni e ricontestualizzazioni. Non si tratta di citazioni, ma di veri e propri rifacimenti in cui il corpo svolge la fondamentale funzione di memoria concepita come contenitore di dati in grado di attivare ricordi corrispondenti a immagini mentali³ dove la riattualizzazione dona un nuovo interprete, un nuovo contesto e soprattutto un nuovo pubblico alle opere. Come scrive in un suo saggio Domenico Quaranta: «l'idea della ripetizione implicita nel prefisso 're' tende a farci dimenticare che il cuore di ogni *reenactment* non è nella sua fedeltà al modello

1 André Lepecki, che ha introdotto in ambito performativo il concetto di *reenactment* con la pubblicazione del saggio *The Body as Archive* nel 2010, ha definito le basi teoriche su cui si costruisce il modello di ripetizione insito nella sua stessa etimologia mutuata da *to enact* (mettere in scena) e *to reenact/reenacting* (rimettere in scena). Cfr. A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, "Dance Research Journal", 42, novembre 2010, pp. 28-48. Il saggio di Lepecki, anche se si riferisce al mondo della danza contemporanea e all'importante ruolo assunto dal passato e dalla memoria, delinea il *reenactment* come un fenomeno estendibile alla performance e al complesso delle arti visive in cui, soprattutto a partire dai tardi anni Novanta, si rintracciano numerosi artisti che ne hanno fatto uno strumento di recupero e appropriazione. Il termine *reenactment*, pertanto, si riferisce a una "rimessa in scena" di un'azione passata che viene presa in prestito ed è utilizzato come sinonimo di *reperformance* per indicare una strategia specifica di appropriazione che implica a sua volta un'interpretazione e una ricontestualizzazione di quell'azione in un altro spazio e in un altro tempo.

2 Il fenomeno del *reenactment* nasce in prima battuta nel contesto delle rievocazioni storiche intese come *revival* o ricostruzioni di eventi passati fedelmente riproposti, per poi passare all'ambito della pratica artistica con particolare riferimento alle performance che ripropongono momenti e frammenti del passato con un'evidente fedeltà al modello originale riformulato in senso programmatico. Sull'argomento cfr. G. Horn, A. Inke, *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, Berlin 2007.

3 A questo proposito cfr. H. Belting, *Antropologia delle immagini*, trad. it. S. Incardona, Roma 2011 (ed. orig., *Bild Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 2001) e Id., *Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano 2009, pp. 73-98.

originale, ma nelle differenze tra l'originale e il remake»⁴, senza tralasciare il fatto che in ogni opera rimane in potenza qualcosa d'inespresso che la rimessa in azione (quale significato letterale di *reenactment*) riesce ad attivare dando sfogo a questa potenzialità. In tal senso le iconografie del passato diventano allora un campo creativo non ancora esaurito dove proprio la differenza nella sua ri(creazione) può essere considerata come la base e l'elemento da cui trae forza lo stesso *reenactment*. Oltre a ciò, è importante considerare che la performance e l'attenzione per queste pratiche si ricollegano all'impulso archivistico che contraddistingue l'epoca presente caratterizzata dalla "malattia" della memoria e dal continuo guardare all'indietro che si espleta attraverso diverse modalità come la ricostruzione, l'adattamento, la reinvenzione e la citazione dove il rifare non corrisponde a copiare o produrre un identico, ma piuttosto a riattivare il ricordo del passato nel presente⁵. A dimostrazione del fatto che nel *reenactment* sopravviva un principio d'invenzione pur stando nella ripetizione, bisogna considerare che l'incontro tra il passato e la sua riproposizione nel tempo attuale crea un momento unico e irripetibile perché la rimessa in azione attraverso la performance avviene in virtù dell'*hic et nunc* e non può essere replicata altre volte in maniera uguale. Il *reenactment*, inoltre, può avvenire sia come rilettura del passato e nuova espletazione, sia come forma di memoria e conservazione o come opera che crea nuove temporalità, tutte esperienze che comunque evidenziano le caratteristiche tipiche dell'attualità dove:

[...] mano a mano che davanti a noi si assottigliano le risorse di novità (tecnica, formale, d'immagine) da sfruttare, si irrobustiscono i depositi del "già fatto", "già visto", "già dipinto", e questo per effetto stesso dei progressi tecnologici che pure sembrerebbero i migliori garanti della possibilità di trovare il nuovo. [...] La nostra cultura [...] ha in realtà dato vita alla più vasta impresa di memorizzazione del passato che si sia mai avuta⁶.

Le iconografie sacre come modello nelle opere di Bill Viola

Tra i vari protagonisti che segnano un momento importante dal punto di vista metodologico nell'ambito del *reenactment* riveste un ruolo centrale la figura di Bill Viola la cui poliedricità espressiva è dominata da profondi significati spirituali con

4 D. Quaranta, *RE:akt! Things that Happen Twice*, in *Re:akt! Reconstruction, re-enactment, re-reporting*, a cura di A. Caronia, J. Jansa, D. Quaranta, Brescia 2014, pp. 53-63.

5 Cfr. H. Foster, *An Archival Impulse Author(s)*, "The MIT Press", X, ottobre 2004, pp. 3-6 ed E. Anzelotti, *Reenactment. Una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza*, "Unclosed", VI, 24, ottobre 2019, pp. n.n.

6 R. Barilli, *Difficoltà nella ricerca del nuovo*, in *La ripetizione differente 1974-2014*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Marconi, 11 giugno-18 luglio 2014), a cura di R. Barilli, Milano 2014, p. 1.

forti assonanze al misticismo cristiano a cui si mescolano anche specifiche connessioni con diverse tradizioni religiose che vanno dal Buddismo zen al Sufismo islamico. Le sue indagini, a metà tra videoarte e cinema sperimentale, sono interamente incentrate sui temi universali della nascita, della morte e della trascendenza che l'artista affronta mediante il *reenactment* di capolavori della tradizione figurativa soprattutto rinascimentale. Secondo Viola l'artista possiede le giuste capacità per superare il disuso dei sensi e il suo ruolo è quello di condurre lo spettatore a un ascolto interiore per vedere con nuovi occhi il mondo visibile e liberare così l'immagine intrappolata nella materia⁷. Convinto che la pratica artistica possa creare una nuova soggettività attraverso il laboratorio sperimentale delle tecnologie, Viola mette in atto un'archeologia visiva dove le opere del passato riproposte in chiave contemporanea si trasformano in «dispositivi per scandagliare il sotterraneo, varcare la soglia tra il terrestre e il celeste»⁸, instaurando così un intimo dialogo con l'arte antica che va ben oltre il mero approccio citazionista per rispondere piuttosto all'esigenza di dare corpo a quei contenuti che attraversano da sempre le grandi narrazioni sull'uomo utilizzando il sincretismo religioso, culturale e filosofico come fonte per un'indagine esistenziale⁹. Del resto è lo stesso artista a dichiarare il suo profondo legame con la pittura italiana sottolineando come, in relazione al periodo in cui a Firenze aveva potuto ammirare le opere dei maestri del Rinascimento, non fosse interessato: «a copiare o a parodiare, non volevo semplicemente riprodurre o citare la storia dell'arte. Ho guardato a loro come modelli per la mia concezione dell'immagine, costruendola grazie a questa esperienza lunga settecento anni»¹⁰.

Tale approccio si materializza in uno dei suoi video più noti, *The Greeting* (1995), dove il confronto con la *Visitazione* dipinta da Pontormo nel 1528 diventa un'occasione per enfatizzare alcuni aspetti dell'opera manierista e dare massimo risalto al carattere senza tempo delle emozioni raccontate nel dipinto¹¹ (fig. 1). Come descrive Lucilla Meloni: «l'incontro delle tre donne moderne, abbigliate con colori che rimandano a quelli usati dal pittore manierista, la loro gestualità e i loro sentimenti,

7 Il pensiero di Viola è fortemente influenzato dal mistico cristiano Meister Eckhart secondo cui l'opera nasce da un ascolto interiore, attenzione, quiete e l'immagine coincide con l'immagine di Dio, così come il lavoro dell'artista con quello del demiurgo e l'arte con la teologia.

8 Bill Viola, *Visioni interiori*, a cura di K. Perov, Milano 2008, p. 126.

9 Cfr. il saggio di C. Freeland, *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili. Il sublime nell'opera di Bill Viola*, in *L'arte di Bill Viola*, a cura di C. Townsend, Milano 2005, pp. 25-45.

10 B. Di Marino, *Bill Viola, hardware tecnologico e software del corpo*, "Il Manifesto", 30 agosto 2014 (<https://ilmanifesto.it/bill-viola-hardware-tecnologico-e-software-del-corpo>).

11 *The Greeting* fa parte della nota serie *The Passions* che Viola ha realizzato quando Salvatore Settis (allora dirigente del Getty Research Institute) lo coinvolse in una ricerca volta a indagare il tema della rappresentazione delle passioni nelle loro punte estreme. Aby Warburg ai primi del Novecento aveva studiato le tipologie delle *pathosformel* intendendo rintracciare ciò che sopravviveva della lingua gestuale delle passioni. È proprio a partire da questo tema che il progetto di Bill Viola prende avvio configurandosi come laboratorio sperimentale in cui ricreare e ricercare le *pathosformel* attraverso puntuali fonti d'ispirazione riconducibili alle immagini del passato provenienti dalla pittura sacra del Quattrocento e Cinquecento, soprattutto italiana.

l'ambientazione scenica percorsa dal vento e da suoni più o meno percepibili, sono colti in una temporalità dilatata»¹² e sono calati in una moderna quotidianità che fa rivivere lo spirito del Pontormo nel tempo presente spogliando i personaggi della loro simbologia religiosa per ricontestualizzarli in una nuova dimensione. Le stesse dinamiche accompagnano anche altri lavori in cui la citazione si manifesta altrettanto palesemente: le immagini di *The Quintet of Astonished* (2000) che mostrano chiari rimandi alla *Salita al Calvario* di Hieronymus Bosch (fig. 2), il video *Dolorosa* (2000) in cui si riconoscono le relazioni con il dittico raffigurante *il Cristo coronato di spine* e la *Mater dolorosa* di Dieric Bouts e bottega (fig. 3), i lavori intitolati *Observance*¹³ (2002) e *Acceptance* (2008) che dialogano rispettivamente con la pala d'altare *Die vier Apostel* di Albrecht Dürer e la *Maddalena penitente* di Donatello (figg. 4-5), nonché il video-dittico *Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity* (2013) in risposta agli *Adamo ed Eva* di Lucas Cranach il Vecchio¹⁴ (fig. 6), sono tutti esempi di un'arte che fa leva sulle opere dei maestri antichi per raccontare attraverso "inquadrature" la personale visione dell'artista e mettere gli uomini di fronte agli aspetti della vita invitandoli a meditare sulla propria esistenza. Per Viola guardare all'antico significa scavare nell'archetipo e accedere al significato atavico dei valori simbolici di cui sono portatori mostrando la capacità catartica e salvifica di ognuno di essi: in particolare le scene che s'ispirano all'iconografia cristiana si basano su una concezione puntuale, ovvero quella di una caduta del divino «nella dimensione temporale del nostro mondo»¹⁵ dove i personaggi sacri sono mostrati come figure terrene che «muoiono come noi» pur mantenendo una forte carica allusiva ai dipinti religiosi di riferimento¹⁶. Una dimensione percettiva che si può facilmente cogliere di fronte al video *The Deluge*¹⁷ (2002) che Viola mette in collegamento visivo e concettuale con l'affresco di Paolo Uccello raffigurante *Il Diluvio Universale* e

12 L. Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milano 2013, p. 104.

13 In *Observance* viene descritto il dolore di donne e di uomini uniti dal comune legame con l'evento luttuoso. Tutti guardano fuori dalla dimensione del video ma mai verso lo spettatore andando a rafforzare l'impressione di un profondo dramma intimo che trova un ideale dialogo con gli apostoli di Dürer immersi nel dolore per la morte di Cristo. In *Acceptance*, invece, l'immagine in bianco e nero di una donna nuda dall'espressione straziata dal dolore è sommersa da un getto d'acqua fino a scomparire alla vista dello spettatore. Il dramma della protagonista, Weba Garretson, è lo stesso vissuto dalla Maddalena di Donatello: un inizio sfocato dal peccato, la meditazione e l'ascesa al cielo in una rinnovata condizione spirituale.

14 L'inevitabilità della morte è al centro di questo lavoro in cui due figure nude proiettate su lastre di granito scuro sondano con una torcia ogni traccia del loro corpo ormai invecchiato ponendosi in forte contrasto con quella dei giovani Adamo ed Eva rappresentati da Cranach su un abbagliante sfondo nero.

15 Bill Viola. *Going Forth By Day*, catalogo della mostra (Berlino, Deutsche Guggenheim, 9 febbraio-5 maggio 2002), a cura di J.G. Hanhardt e M.C. Villaseñor, New York 2002, p. 101.

16 Su "Artribune" a proposito di Bill Viola e l'opera *Mary* che riproduce una Pietà, si è ribadito che «forse è l'unico artista contemporaneo a riuscire a rappresentare soggetti religiosi con rigore e sensibilità»: V. Tanni, *Una nuova videoinstallazione di Bill Viola nella Cattedrale di Saint Paul a Londra. Una Pietà contemporanea che affiancherà i Martyr*, 6 agosto 2016, <https://www.artribune.com/tribnews/2016/08/nuova-video-installazione-bill-viola-cattedrale-st-paul-londra-pieta-contemporanea-affianchera-martyr/>.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=t3VoMuwBP AE>.

Recessione delle acque (1440 circa) conservato nei Musei Civici di Firenze (fig. 7): la camera riprende una strada su cui incombe un diluvio d'acqua che investe città e persone mostrando l'aspetto catastrofico ma anche liberatorio dell'evento. Il dialogo con l'opera del maestro rinascimentale è esplicito e fa emergere quelle reazioni emotive che Viola trae dall'affresco quattrocentesco non dichiarandole ma rendendole manifeste nella visione: la volubilità dell'animo umano e la fatalità del suo destino governato da forze più grandi «profetizza l'Apocalisse attraverso immagini che rappresentano la fine del mondo e il viaggio dell'anima nell'altro mondo»¹⁸. Lo schermo si trasforma così in una forma di accesso alla conoscenza che mira a stabilire un rapporto autentico tra invisibile e visibile dove la natura ideale delle immagini si fonde con quella reale nell'intento di destare quello spirito "nuovo"¹⁹ che è in grado di riportare gli individui di fronte alle domande fondamentali sulla nascita, la morte e su quel senso dell'esistenza che in fondo è dominato dallo stesso aspetto transitorio delle immagini video «che nascono, vengono create e, spingendo un tasto, appunto muoiono»²⁰. Il saldo rapporto che Bill Viola intrattiene con la tradizione occidentale delle immagini religiose²¹ non implica, tuttavia, un'adesione o appartenenza a un credo religioso²²: i suoi lavori, infatti, non hanno alcuna intenzionalità confessionale perché di fatto sono pensati in modo da suscitare in chi osserva una sorta di "conversione" a una nuova impostazione dello sguardo con l'intento di scoprire cosa si nasconde sotto la superficie, andando a

18 V. Valentini, *L'imgo: luce mescolata a tenebre*, in *Bill Viola. Visioni*, cit. (vedi nota 8), p. 153. Nel pervenire a una visione così fortemente interiorizzata e misticizzata della natura, Viola si riavvicina, dal lato estetico, anche alla temperie spirituale del sublime romantico tant'è che Freeland lo esplicita nel titolo di un suo saggio, cfr. Freeland, *Penetrando nei nostri anfratti*, cit. (vedi nota 9), pp. 25-45.

19 Come annota Valentini la questione più importante posta dall'arte di Bill Viola riguarda il rapporto con la realtà, nel senso che le sue opere mostrano come il compito dell'artista sia quello di trasformare il mondo, non di duplicarlo. Cfr. V. Valentini, *Il video in Italia: una storia di eccezioni*, in *Bill Viola*, cit. (vedi nota 8), pp. 228-231.

20 *L'arte di Bill Viola*, cit. (vedi nota 9), p. 70.

21 Fatto che tra l'altro è probabilmente alla base, oltre che dei vari consensi da una parte della committenza ecclesiastica che in qualche maniera ha di volta in volta apprezzato il suo costante riferimento a modelli iconografici del passato, anche della frequente collocazione delle sue opere in spazi liturgici. Fra i primi casi di videoinstallazione commissionata da un ente ecclesiastico all'artista vi è quello dell'istituzione religiosa Chaplaincy to the Arts and Recreation in North East England che nel 1996 commissionò a Bill Viola *The Messenger* per la cattedrale di Durham. Cfr. D. Jasper, *Angeli dietro a uno schermo*, in *L'arte di Bill Viola*, cit. (vedi nota 9), pp. 181-195.

22 In una recente conferenza stampa tenutasi nella sede di Palazzo Strozzi nel 2017, la moglie dell'artista, Kira Petrov, ha risposto chiaramente in proposito dicendo: «noi non facciamo opere religiose» (<https://www.youtube.com/watch?v=o0gYTTse6hc>). Il pensiero e le sperimentazioni di Bill Viola sono quelle proprie di un'intera generazione, la Beat Generation, che spesso ha utilizzato tematiche afferenti al sacro senza essere talvolta sostanziate da una ricerca filologica ben precisa. Il caso di Bill Viola, tuttavia, è singolare perché lui stesso definisce il suo lavoro come riflesso di una "teologia negativa" fondata sul principio che Dio è inconoscibile e non può dunque essere descritto in modo diretto. L'artista dichiara infatti di sentirsi «legato al ruolo del mistico nel senso che seguo una via negativa, sento che alla base del mio lavoro c'è la non conoscenza, il dubbio, lo smarrimento»; B. Viola, *In risposta alle domande di Jörg Zutter*, in *Bill Viola. Visioni interiori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008-6 gennaio 2009), a cura di K. Perov, Firenze 2008, pp. 189-190.

indagare le potenzialità insite nell'opera in relazione alla comunicazione e alla capacità di produrre un cambiamento nel fruitore che – come acutamente registra Valentina Valentini – è invitato a «purificarsi lo sguardo, come gli antichi costruttori di icone che praticavano il “digiuno degli occhi” per prepararsi all'incontro con il divino»²³.

Emergence: un dialogo inscindibile tra antico e contemporaneo

Tra i vari esempi che dimostrano la costanza con cui Bill Viola si appropria di una specifica tradizione che ha precedenti iconografici importanti nelle immagini sacre del Rinascimento, ne esiste uno in particolare che risulta esplicativo di questa tendenza: si tratta della videoinstallazione *Emergence* realizzata nel 2002 dove è possibile cogliere la citazione del *Cristo in Pietà* di Masolino da Panicale (fig. 8) e la meditazione dell'artista sul passaggio dalla morte alla vita secondo una successione degli eventi che, pur non rispettando la tradizione religiosa morte-resurrezione, si pone comunque come un invito a riflettere sul potere dell'arte in termini di capacità di guarigione e rinascita al di là di ogni qualificazione estetica. In *Emergence*, che notoriamente appartiene alla serie *The Passions*²⁴, l'artista rimaneggia uno dei grandi temi dell'arte cristiana, il Cristo al sepolcro²⁵, dando avvio a una narrazione dove compaiono due donne mentre assistono all'evento miracoloso del giovane uomo che all'improvviso si erge dalla base del pozzo:

il debordare dell'acqua desta l'attenzione della donna più anziana [...]. Si alza, attratta dalla progressiva comparsa del giovane. L'altra gli afferra il braccio e lo accarezza come per salutare un amante perduto. Quando il suo corpo pallido emerge per intero, il giovane barcolla e cade. La donna più anziana lo prende tra le braccia e con uno sforzo, aiutata da quella più giovane, lo depone delicatamente a terra. L'uomo, prono ed esanime, viene coperto con un telo. Infine, mentre gli culla la testa sulle ginocchia, la donna più anziana scoppia in lacrime mentre la più giovane, sopraffatta dall'emozione, abbraccia teneramente il corpo²⁶.

23 Valentini, *L'Imago*, cit. (vedi nota 18), p. 131.

24 Cfr. Bill Viola. *The Passions*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 24 gennaio-27 aprile 2003; Londra, The National Gallery, 22 ottobre 2003-4 gennaio 2004), a cura di J. Walsh, Los Angeles 2003.

25 Bill Viola racconta che la sua iniziale intenzione era quella di rappresentare un uomo sorretto da una donna e che quando vide per la prima volta *Il Cristo in Pietà* di Masolino gli rimase talmente impresso che ne fece uno schizzo su un libro. Qualche tempo dopo s'imbatté in una foto di cronaca dove due donne tiravano fuori da un pozzo il cadavere di un uomo che gli riportò alla mente l'opera del maestro. Cfr. intervista a Bill Viola di R. Polese, *Il colore Viola del Manierismo*, "La Lettura", supplemento al "Corriere della Sera", 23 febbraio 2014, p. 16.

26 Bill Viola. *Visioni*, cit. (vedi nota 22), p. 101 e Bill Viola: *Rinascimento elettronico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo-23 luglio 2017), a cura di A. Galansino e K. Perov, Firenze 2017, p. 64.

Centrale è il ruolo dato alla figura umana che nell'intensità dei gesti e delle espressioni diventa veicolo di sentimento rendendo lo spettatore intimamente partecipe all'evento. Il corpo dell'uomo emerge con forza al centro dell'immagine ed è concepito con la stessa potenza espressiva di un'icona, ovvero come materia di luce che si pone con estrema evidenza allo sguardo dell'osservatore il quale riconosce subito la morte del Cristo nella visione del braccio destro pendente, perché così informa la sua memoria che si ricollega alla lunghissima tradizione del "braccio della morte" che va dalla plastica di età romana (sarcofago con *La Morte di Meleagro*, I-II secolo d. C), a Raffaello (*Trasporto di Cristo al sepolcro*, 1507), a Michelangelo (*Pietà*, 1497-1499), fino a David (*Marat assassinato*, 1793). Il video *Emergence*, del resto, mostra un diretto riferimento al *Trasporto*²⁷ realizzato dal Sanzio per la chiesa perugina di San Francesco al Prato (fig. 9), un dipinto che influenzò non poco gli artisti attivi in ambito umbro²⁸, come testimonia la copia eseguita nel 1609 da Giovanni Lanfranco conservata presso la Galleria Nazionale dell'Umbria²⁹. Bill Viola instaura dunque un preciso dialogo con la grande tradizione storico-artistica che riguarda tanto il recupero della più insigne cultura archeologica, quanto gli esempi più illustri della pittura che diventano per l'artista modelli di riferimento attraverso cui ribadire alcune sue scelte stilistiche e riproporre nelle espressioni e negli atteggiamenti quella mimica che rinvia direttamente all'emotività e alla spiritualità propria delle opere antiche. Viola dichiara infatti che:

i quadri antichi sono stati per me solo il punto di partenza; naturalmente non ero interessato ad appropriarmi o a parodiare, non volevo semplicemente riprodurre o citare la storia dell'arte. Ho guardato a loro come modelli per la mia concezione dell'immagine [...] – il mio intento era quello di aggredire, penetrare nel corpo di queste immagini, incorporarle, abitarle, sentirle respirare. Mi interessava la loro dimensione spirituale, non l'aspetto visivo. L'idea generale da cui partivo era di andare alla radice della fonte

27 Conosciuta come *Deposizione Borghese* (perché a seguito di un furto ne divenne proprietario Scipione Borghese), l'opera in realtà rappresenta il *Trasporto di Cristo al sepolcro*. I disegni preparatori documentano che il dipinto di Raffaello nacque nella mente dell'autore inizialmente come *Deposizione* ispirata ai modelli del maestro Pietro Vannucci, ma che poi, in un processo creativo ricostruibile attraverso numerosi disegni e bozze, si trasformò nell'attuale scena del *Trasporto di Cristo*.

28 Nella sola città di Perugia si trovano diverse copie dell'opera raffaellesca: una delle più antiche è quella eseguita alla metà del Cinquecento da Orazio Alfani per la chiesa di Sant'Agostino (Cfr. U. Gnoli, *Pittori e miniatori dell'Umbria*, Spoleto 1923, p. 59), a cui fanno seguito una copia perduta di Lanfranco e un'altra tela eseguita dal Sassoferrato con il *Trasporto di Cristo*, oggi conservata nella chiesa di San Pietro (cfr. *Perugino e Raffello. Modelli nobili per il Sassoferrato*, catalogo della mostra [Perugia, Nobile Collegio del Cambio, 22 giugno-20 ottobre 2013], a cura di F.F. Mancini e A. Natali, Passignano sul Trasimeno 2013, p. 184, n. 5).

29 La copia eseguita da Lanfranco è legata alla vicenda dell'estorsione forzata della *Pala Baglioni* da parte del cardinale Scipione Borghese che nel 1609 riuscì a sottrarre ai frati di San Francesco al Prato l'opera di Raffaello dietro la concessione di alcuni lampadari d'argento e appunto la copia pressoché esatta del dipinto.

delle mie emozioni e delle espressioni emozionali. Per la mia educazione artistica, negli anni Settanta, queste erano zone proibite, e anche oggi è così. Dalla mia esperienza di vita, invece, mi trovo completamente in balia di queste potenti forze emozionali, molto più profonde del sentimentalismo che mi avevano insegnato a evitare³⁰.

Anche se in *Emergence* il rapporto con il repertorio figurativo è ben messo in evidenza, Bill Viola ne capovolge la valenza narrativa, sia perché il corpo nudo del giovane non è Cristo ma un uomo, sia perché la scena segue una sequenza diversa rispetto a quella raccontata nei Vangeli: qui infatti si narra della fuoriuscita del corpo di Cristo dal sepolcro come avvenimento successivo alla Deposizione, mentre nella visione contemporanea è rappresentato il momento della morte, e dunque il suo trasporto, insieme a quello in cui il corpo dell'uomo è già fuoriuscito dal pozzo³¹. Il carattere intensamente spirituale della scena e il fatto che l'uomo sembri Cristo anche se in realtà non lo è, contribuisce a esaltare la potenzialità narrativa del racconto e a far percepire la visione con uno spessore rituale inquadabile nell'esperienza e nel culto cristiano ben radicate nella memoria dell'osservatore. Lo schermo diventa così il punto di accesso per una conoscenza più profonda che apre a nuove implicazioni e interrogativi dove fondamentali sono le percezioni personali di chi osserva. La tecnologia digitale – che Viola stesso definisce come “intangibile”³² – diventa infatti lo strumento d'elezione per consentire allo spettatore un avvicinamento ulteriore agli spazi più intimi e a quelle «realità concettuali, non fisiche, che soggiacciono le cose del mondo»³³, producendo un'attrazione verso l'immateriale dove è esaltata al massimo l'immersione intellettuale dell'osservatore attraverso proiezioni in *slow motion*³⁴ che, come in questo caso, restituiscono una visione dove il tempo appare sospeso e rallentato. «Le immagini – afferma l'artista – hanno una vita, hanno un comportamento, hanno un'esistenza che va di pari passo con il tempo in cui scorrono i nostri stessi pensieri e le nostre

30 H. Belting, *A conversation. Interview with Bill Viola*, in *Bill Viola. The Passions*, cit. (vedi nota 24), p. 199.

31 Su quest'interpretazione cfr. il saggio di S. Settis, *Bill Viola: i conti con l'arte*, in *Bill Viola. Visioni*, cit. (vedi nota 22), pp. 23-25. Quanto viene mostrato da Viola può assumere diversi significati: il Cristo-uomo sembra risorgere, ma alla fine lo vediamo morire. Inoltre il sepolcro-pozzo da cui rinasce potrebbe ricordare anche una fonte battesimale, così come l'acqua che sgorga è simbolo di morte ma è anche ricollegabile alla fuoriuscita dei liquidi amniotici durante il parto, dunque simbolo di nascita, creando così una narrazione circolare tra l'inizio e la fine della vita.

32 A. Mazzanti, *Vedere con la mente e con il cuore: i percorsi di Bill Viola*, 12 luglio 2017 (<http://www.museonovecento.it/programmazione/vedere-con-la-mente-e-con-il-cuore-i-percorsi-di-bill-viola/>).

33 S. Koop, C. Day, *Video essenza e tempo. Intervista a Bill Viola*, in *Il video a venire*, a cura di V. Valentini, Catanzaro 1999, p. 141.

34 La riproduzione rallentata del video riguarda, oltre che *Emergence*, anche tutte le immagini di *The Passions* concepite come se fossero «incorniciate, oggetti preziosi che sono contemporaneamente finestre su un'altra realtà [...]. Proprio come dei quadri perché gli schermi piatti offrono un'immagine ad alta risoluzione, senza le caratteristiche linee prodotte dal tubo catodico, quindi più vicina alla qualità pittorica»; Belting, *A conversation*, cit. (vedi nota 24), p. 203.

immaginazioni. Nascono, crescono, cambiano, muoiono»³⁵ e si basano sull'idea di «un'essenza sotterranea o un'energia vitale che scorre in tutte le cose naturali, le anima e le illumina con la Mente»³⁶, così anche racconti come quello della morte diventano esperienze straordinarie dove si svela oltre la superficie visibile il reale valore metaforico e spirituale, insufflando l'idea che quello che ci circonda è un mondo di percezioni da penetrare in profondità dove, prima di porgere gli occhi a quanto si vede, è necessario sprofondare nella contemplazione interiore che permette di liberare l'immagine ostacolata dalla materia in cui essa è nascosta. L'interrogazione sulla natura della rappresentazione attribuisce una dimensione spirituale alla scena di Viola il cui lavoro, come una specie di pratica religiosa, è in grado di trasformare una comune figura umana in icona fornendo una chiave di lettura contemporanea personalissima attraverso cui è possibile dare corpo a quei contenuti che attraversano da sempre le grandi narrazioni dell'esistenza umana. Per Viola è centrale il compito dell'artista nel trasformare il mondo, nell'imprimere un valore pragmatico e ascetico alla pratica artistica che è in grado di connettere l'individuale in un tutto che lo comprende, arrivando anche a capovolgere di segno polarità oppostive come la vita e la morte o a pensare il ciclo vitale come qualcosa che si trasforma incessantemente. Il tutto all'interno di un contesto, quello della tradizione della storia dell'arte, che è inusuale per le nuove tecnologie, ma che è testimonianza di quanto le iconografie del passato non abbiano mai smesso di rappresentare un territorio di confronto e di riflessione ancora in grado di offrire anche a distanza di molto tempo un immaginario culturalmente radicato e un simbolismo dalla facile risonanza sia estetica che mediatica.

Tradizione pittorica e cultura mediale nelle opere di Sam Taylor-Wood

Nel percorso che vede mettere in relazione l'estetica contemporanea con il repertorio della tradizione storico-artistica, Sam Taylor-Wood costituisce un'altra figura di punta per la frequenza con cui la celebre fotografa e regista britannica si appropria delle grandi iconografie dell'arte (pietà, ascensioni, nature morte) e per il particolare processo con cui le rimette in scena attraverso un essenziale *rendering* cinematografico volto a esaltare i significati dell'esistenza umana in un labile confine tra realtà e recitazione. Sam Taylor-Wood sperimenta nei suoi lavori condizioni fisiche e psicologiche estreme mettendo in campo complessi giochi di ruoli e proiezioni dell'Io dove spesso lei stessa è protagonista nell'affannoso e inquietante tentativo d'inquadrare e osservare la propria esistenza dall'esterno. Gioia, disperazione, amore terreno, vita e morte si combinano

³⁵ Valentini, *L'imago*, cit. (vedi nota 18), p. 131.

³⁶ R. Violette, *Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House: writings 1973-1994*, London 1995, p. 258.

all'interno della sua ricerca espressiva basata su citazioni più o meno esplicite che mediano il repertorio iconografico della tradizione per mezzo della fotografia e del video. «La storia dell'arte per me è un linguaggio stabilito. Partendo da questo assunto io posso aggiungere la mia personale dimensione e a partire da questa posso chiedermi chi sono»³⁷, così Sam Taylor-Wood descrive il suo lavoro caratterizzato da costanti allusioni alle opere d'arte del passato che l'artista riprende sia a livello iconografico che linguistico appropriandosi in alcune circostanze anche dei titoli appartenenti al modello di riferimento coinvolgendo sia lavori a soggetto sacro (*Self-Pietà* 2001; fig. 10)³⁸ che profano (*Still Life* 2001; fig. 11)³⁹. Del resto è Sam Taylor-Wood in persona a dichiarare in un'intervista con Germano Celant che la tradizione e la cultura visiva fanno parte integrante del suo immaginario: «i rimandi e le citazioni sono una sorta di autodisciplina che impongo alla mia stessa storia vissuta in base alla mia esperienza e alla mia mentalità»⁴⁰. L'artista si appropria dunque di modelli e motivi appartenenti alla storia dell'arte, li trasporta nel tempo presente mettendo in atto una forma di “dislocazione” che ricodifica nell'estetica dei media contemporanei le iconografie del passato per mezzo delle tecnologie della visione. L'attenzione è in questo modo veicolata sulla forma svuotata del suo senso originario con il quale tuttavia è mantenuta una relazione di memoria, un residuo. La dominante iconografica costituisce in altre parole il *link* mnestico tra l'immagine filmica o fotografica e la tradizione pittorica che in termini di memoria culturale rappresenta un ricordo mediale. Così accade in *Wrecked* (1996), dove al posto degli apostoli dell'*Ultima cena* di Leonardo, compaiono gli amici dell'artista vestiti in abiti contemporanei andando a ribaltare completamente il messaggio religioso dell'iconografia sacra, anche perché – come informa lo stesso titolo – protagonisti di un momento conviviale all'insegna del vino (fig. 12). Così avviene pure in *Soliloquy I* (1998) dove nell'impianto generale e nell'iconografia si ravvisa un chiaro rimando all'antico⁴¹, mostrando una diretta correlazione con la tradizione del braccio della morte pendente che arriva fino al contemporaneo trovando, in questo

37 G. Verago, *Divagazioni sul tema: Memorabilia, ciclo di approfondimenti tematici sottesi ai progetti espositivi di Viafarini*, 16 aprile 2009, p. 19 (https://media.odcdn.ch/viafarini/media/uploads/ArtworkPdf/5DVGZTM_xZcTHQ.pdf).

38 L'opera *Self-Pietà* mostra un chiaro rimando alla *Pietà* Vaticana di Michelangelo (fig. 10).

39 *Still Life* ricorda infatti il soggetto delle nature morte trovando nella *Canestra di frutta* di Caravaggio la fonte visiva più simile (fig. 11). Cfr. *Seduced by Art. Photography Past and Present*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 31 ottobre 2012-20 gennaio 2013), a cura di H. Kingsley, London 2012, pp. 144-146.

40 G. Celant, *Sam Taylor-Wood Soliloquy. Saggio/Intervista*, in *Sam Taylor-Wood*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 19 novembre 1998-6 gennaio 1999), a cura di G. Celant, Milano 1998, pp. 48-135.

41 Il formato della serie *Soliloquy I* riecheggia quello delle pale d'altare antiche dove le figure sono tradizionalmente rappresentate secondo l'idea di separazione tra cielo e terra: in alto, le divinità e i santi, in basso le loro vicende terrene. Nel suo lavoro Sam Taylor-Wood ha voluto rappresentare la stessa separazione dove sopra si trova l'individuo (aspetto materiale) e sotto il riflesso della condizione mentale del soggetto (aspetto onirico e immateriale).

caso specifico, una corrispondenza con il *Chatterton* di Henry Wallis (fig. 13). La stessa dinamica, che vede decontestualizzare il repertorio iconografico del passato per poi ricodificarlo in un contesto contemporaneo, accompagna anche *Soliloquy VII* (2000) che nella parte superiore presenta la fotografia di un *tableau vivant*, ovvero la messa in scena del *Cristo morto* di Andrea Mantegna che Taylor-Wood rilegge e reinterpreta deformando i valori religiosi dell'opera-fonte (fig. 14). Nei lavori dell'artista il prototipo di riferimento risulta sempre fortemente destabilizzato perché viene ricodificato attraverso una trasformazione mediale che s'impone sull'immagine generando un artificiale fenomeno di straniamento dove è necessario attivare uno sguardo che va oltre l'apparenza e la superficie visibile per cogliere il vero significato dell'opera. In tutto questo gioca un ruolo non secondario la prossimità ai codici archetipi del cinema che esercitano sullo spettatore una fascinazione estetica a metà fra allettante e alienante, producendo una costante tensione nelle possibilità di lettura delle opere che riescono a esprimere efficacemente l'isolamento interiore e le più intime fragilità dell'uomo contemporaneo. In sostanza siamo di fronte a una ricerca espressiva trasformata in un mezzo caratterizzato da un'autorevolezza straordinaria per trasmettere messaggi che non riguardano più il contenuto teologico a cui le iconografie rimandano, ma piuttosto il presente sentito e vissuto dagli artisti. Esemplare in questo senso è la celebre *Self-Pietà* (2001) che rilegge in chiave contemporanea l'opera scolpita da Michelangelo alla fine del XV secolo (fig. 10): un film di quasi due minuti che, nel riprendere Sam Taylor-Wood mentre tiene sulle sue ginocchia l'amico Robert Downey Jr., mostra l'abbandono fisico di un uomo morente e l'angoscia emotiva di una donna trasponendo sul piano esistenziale il *pathos* e il sentimento religioso provato dalla Vergine Maria di fronte al corpo esanime del Figlio.

Self-Pietà: un esempio di declinazione laica del “sacro” nella visual culture

Nell'ambito della produzione incentrata su videoinstallazioni che indagano le percezioni emotive di donne e uomini colti nella loro sfera più intima e privata, *Self-Pietà* (2001) costituisce un caso esemplare: in questo film di 1 minuto e 57 secondi l'artista riprende sé stessa mentre sostiene il corpo di Robert Downey Jr. come se fosse un Cristo deposto. La scena, che trova un puntuale riferimento nella *Pietà* vaticana di Michelangelo, si ricollega in generale al tema iconografico del *Vesperbild* e alle sue interpretazioni che nel Rinascimento furono tradotte senza quell'enfasi drammatica tipica delle sculture tedesche declinandosi in una forma più misurata e serena. Se l'impostazione piramidale della scena, l'atmosfera pacata e distesa, insieme al risalto dato ai giochi di luce e ombra – come a voler simboleggiare l'alternanza tra la vita e la morte – accomunano l'opera contemporanea al modello antico, numerose sono tuttavia

le varianti: mancano infatti le riflessioni intorno al valore universale del sacrificio di Cristo perché protagonisti della storia sono Sam Taylor-Wood che prende il posto della Vergine e l'attore hollywoodiano Robert Downey Jr., due personaggi noti dunque che l'artista sceglie volutamente sia perché conoscere l'identità dei protagonisti è un fattore essenziale ai fini della piena comprensione della visione, sia perché l'intento è primariamente quello di essere identificati come esseri umani viventi e non come figure bibliche di cui si sono assunte le posizioni. Nel magazine online "Cultweek" Sofia Silva scrive che: «il corpus di opere di Taylor-Wood è dominato dalla *naïveté*; mentre altri artisti, reinterpretando la Pietà, ne hanno spesso sfidato il simbolo con afflatti provocatori, se non blasfemi, Taylor-Wood si ferma un chilometro prima e offre la scena armata solo della propria ingenuità»⁴². I personaggi, vestiti con abiti comuni, si mostrano infatti per quello che sono, ovvero come uomini fragili e vulnerabili che di fronte alla consapevolezza del proprio destino teatralizzano il dolore e usano loro stessi come simboli di sofferenza universale. L'attenzione veicolata sulla forma svuotata del suo senso originario mantiene una relazione di memoria e un residuo con l'iconografia presa a riferimento innescando un suggestivo *link* tra l'immagine filmica e la tradizione pittorica, dove però il tutto è calato in una dimensione prettamente umana che trascende le implicazioni religiose convenzionalmente connesse al tema biblico. L'iconografia cristiana è infatti impiegata dall'artista in forme espressive che non comportano necessariamente l'adesione a un sistema di credenze, ma secondo modalità che fanno leva su sentimenti quali la sofferenza e le debolezze dell'essere umano. Nello specifico il significato di *Self-Pietà* può essere compreso nella sua interezza solo facendo riferimento al particolare momento in cui il film è stato creato, ovvero quello della battaglia contro il cancro di Sam Taylor-Wood e i problemi di dipendenza dalla droga di Robert Downey Jr. Non si tratta semplicemente di una rivisitazione in termini moderni della storia sacra, ma di una reinterpretazione del soggetto con accenti volti a sottolineare aspetti di carattere biografico che indagano l'essere umano nelle sue più intime percezioni, le sue fragilità e i limiti della sua resistenza, sia fisica che mentale, nell'affrontare la dura realtà della vita. Tali elementi sono messi in risalto sia dallo stato di salute dei due protagonisti, ma anche dal fatto che Sam Taylor-Wood riesce a tenere quella posizione per poco meno di due minuti disponendo le gambe su gradini di livello diverso per cercare di sostenere al meglio il peso del corpo di Robert Downey Jr. «Sto cercando di realizzare una scena calma, ma le mie braccia sono tremolanti come si vede anche dal mio respiro. È stato estenuante»⁴³, così afferma l'artista dichiarando apertamente la fatica e la tensione

42 S. Silva, *Sam Taylor-Wood: la cinquantesima sfumatura*, "Cultweek", 25 febbraio 2015 (<https://www.cultweek.com/sam-taylor-wood/>).

43 Traduzione libera dal testo in lingua originale: «I'm trying to look calmed scene, but my arms are trembling and you can see my breath. It was exhausting»; R. Dorment, *Spirit of the Age*, "The Daily Telegraph", 22 dicembre 2001, pp. n.n.

psicologica, componenti che possono essere interpretate anche come un sentimento di benevolenza fra i due protagonisti ravvisabile sia nel senso di protezione dimostrato da Taylor- Wood, che con forza cerca di sostenere fisicamente e moralmente il vulnerabile Robert Downey Jr., sia nella fiducia manifestata da quest'ultimo che senza remore si abbandona sulle ginocchia dell'amica⁴⁴. Consolazione e dedizione, dolore e sacrificio si mescolano così in un connubio inscindibile che trasforma la narrazione sacra in un invito alla contemplazione e alla riflessione sul tema della finitudine e della caducità della vita, cosa che spiega anche il motivo per cui l'artista rispetto a un dipinto o una fotografia ha preferito eseguire un film: questo infatti ha un inizio, una metà e una fine, proprio come una vita umana dove ognuno può identificarsi. I movimenti sono quasi impercettibili e, fatta eccezione per il respiro affannoso di Robert Downey Jr., non ci sono suoni ad accompagnare la visione dello spettatore che viene così guidato in un'attenta e prolungata ispezione dove l'immersione è totale

perché la performance è qualcosa che avviene, qualcosa che implica la partecipazione e il coinvolgimento in prima persona sia di chi compie l'azione sia di chi la guarda, [...] tecnicamente, costringe a mettersi in gioco completamente: l'artista non teorizza ma realizza, è coinvolto, è partecipe, è dentro l'opera, vive l'opera e lo spettatore la vive con lei⁴⁵.

La tradizione, dunque, non è solo ripercorsa attraverso una manifesta assonanza formale, ma anche attraverso l'espressione di un sentimento di sofferenza che, tanto nell'opera rinascimentale quanto in quella contemporanea, diventa simbolo del dolore universale condiviso che, allora come oggi, continua a interrogare gli uomini sulla propria esistenza e sul senso della vita.

A questo proposito Sam Taylor-Wood ha infatti dichiarato in un'intervista che:

è interessante guardare [...] un altro dipinto di uno, due o addirittura trecento anni fa e vedere che gli artisti stanno ancora affrontando esattamente lo stesso processo di pensiero e lo stesso tipo di domande. Domande che generalmente nascono intorno al tema della morte e su cosa significa essere umani, o temi più piccoli come il passare del tempo, o semplici momenti catturati per l'eternità. Questi temi che si snodano intorno alla vita, all'amore e alla morte hanno ossessionato gli artisti dal primo giorno e ugualmente anche io ne sono ossessionata. Per me, fare riferimento all'arte è un modo

44 Nello stesso anno in cui è stato realizzato questo lavoro, Sam Taylor-Wood ha diretto Robert Downey Jr. nel video per la canzone di Elton John *I want love*. Il testo della canzone sembra rinforzare l'enfasi emozionale della sua *Self- Pietà*: «I want love, but it's impossible / A man like me, so irresponsible / A man like me is dead in places / Other man feel liberated».

45 A. Zimarino, *La Spiritualità nell'arte. Guida alla lettura dell'arte contemporanea*, Bologna 2015, p. 111.

di dimostrare che nel corso dei secoli le cose non sono cambiate affatto. Siamo ancora guardando e cercando di capire le stesse grandiose domande sulla nostra esistenza⁴⁶.

È dunque in questo eterno interrogarsi che Sam Taylor-Wood imposta il suo lavoro rendendo lo spettatore partecipe nel flusso degli eventi che sono sempre il racconto di una sua personale visione sulla decadenza morale, materiale ed esistenziale, di un'umanità sofferente accomunata da un profondo senso d'isolamento interiore.

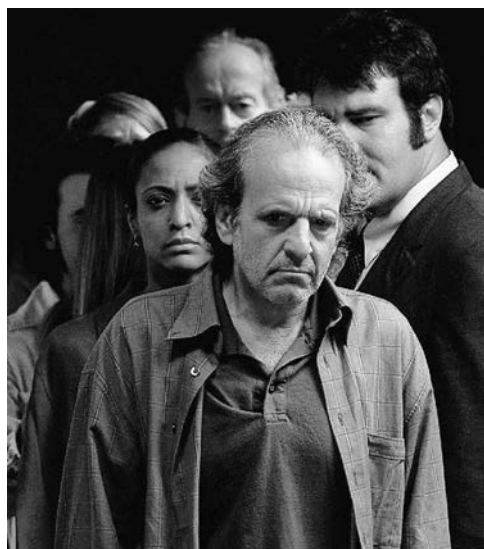
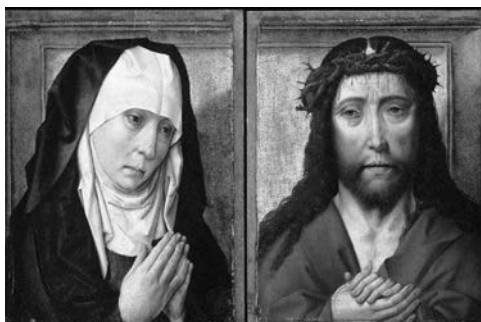
46 Ibidem.



1. Jacopo Pontormo, *Visitazione*, 1528-1530 circa, Carmignano, propositura dei Santi Michele e Francesco; Bill Viola, *The Greeting*, 1995, Fort Worth, Modern Art Museum



2. Bill Viola, *The Quintet of Astonished*, 2000, New York, Everson Museum Plaza; Hieronymus Bosch, *Salita al Calvario*, 1510-1516 circa, Gand, Museum Voor Schone Kunsten

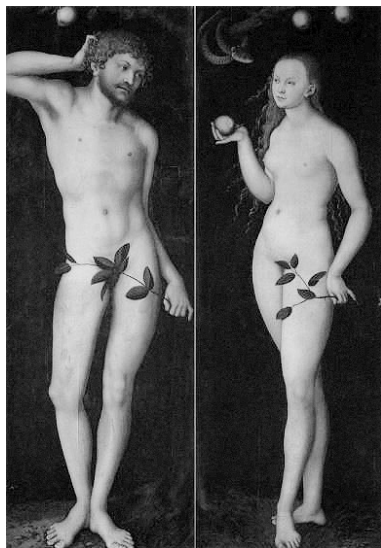
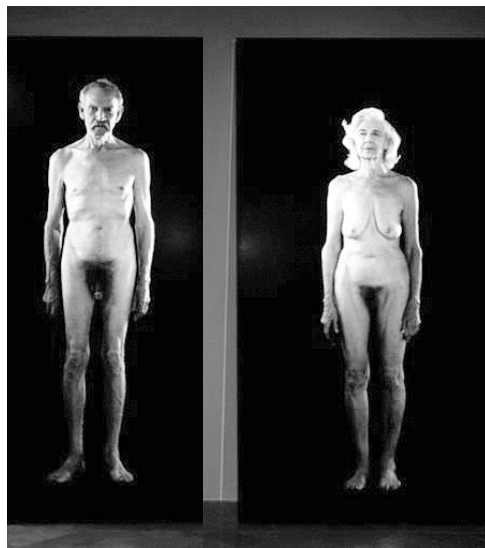
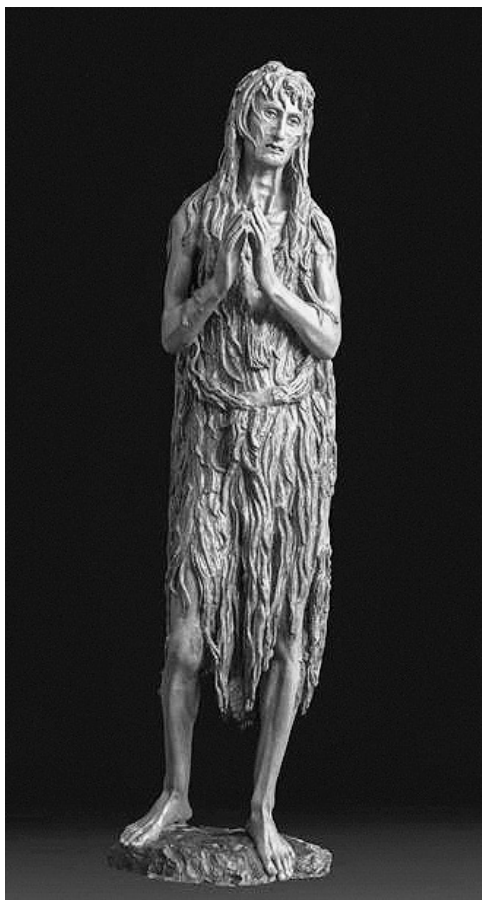


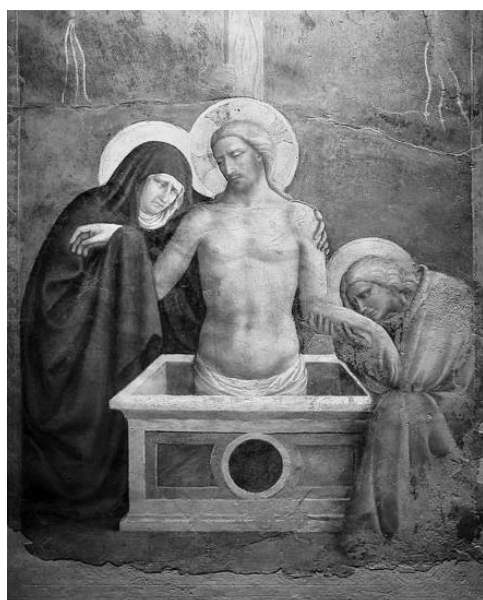
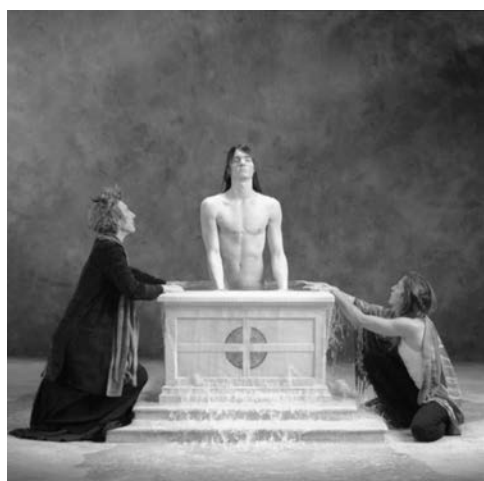
3. Bill Viola, *Dolorosa*, 2000, collezione privata; Dieric Bouts e bottega, *Mater Dolorosa e Cristo coronato di spine*, 1475 circa, Chicago, Art Institute

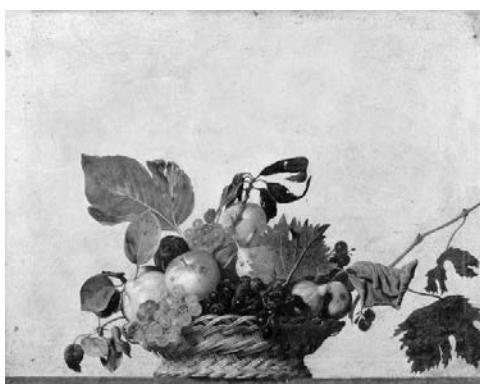
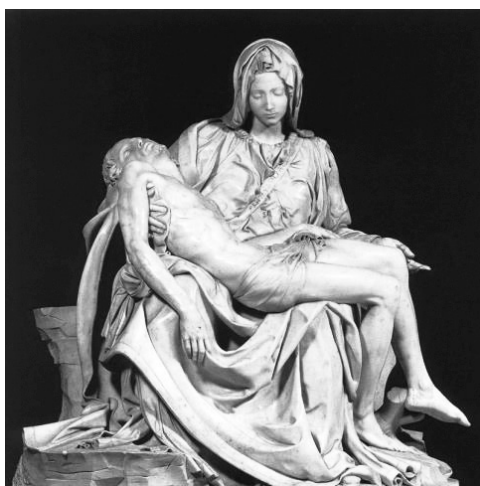
4. Bill Viola, *Observance*, 2002, California, Bill Viola Studio; Albrecht Dürer, *I quattro apostoli*, 1526, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek

5. Bill Viola, *Acceptance*, 2008, California, Bill Viola Studio; Donatello, *Maddalena*, 1453-1455, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

6. Bill Viola, *Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity*, 2013, California, Bill Viola Studio; Lucas Cranach il Vecchio, *Adamo ed Eva*, 1528, Firenze, Galleria degli Uffizi







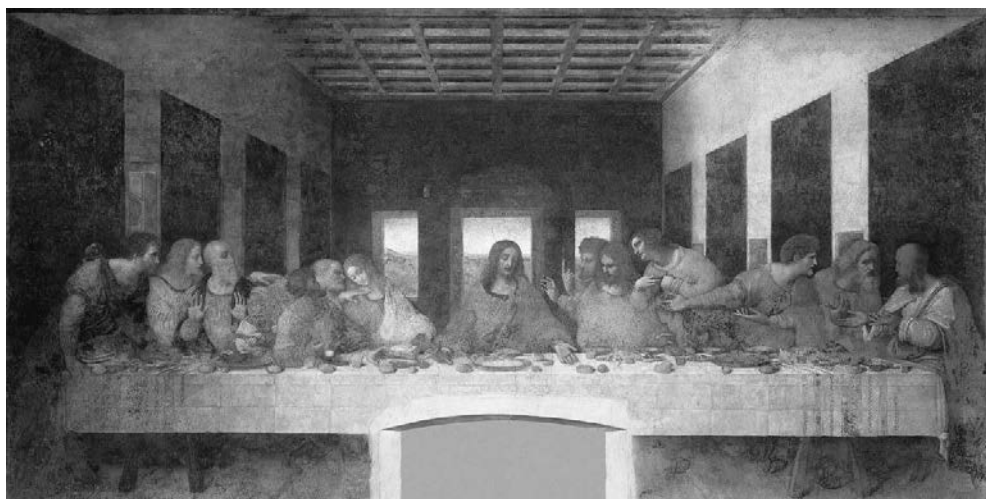
7. Bill Viola, *The Deluge*, 2002, California, Bill Viola Studio; Paolo Uccello, *Il Diluvio Universale e Recessione delle acque*, 1436-1440, Firenze, Chiostro Verde di Santa Maria Novella

8. Bill Viola, *Emergence*, 2002, California, collezione privata dell'artista; Masolino da Panicale, *Cristo in Pietà*, 1424, Empoli, Museo della collegiata di Sant'Andrea

9. Bill Viola, *Emergence*, 2002, California, collezione privata dell'artista; Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo al Sepolcro*, 1507, Roma, Galleria Borghese

10. Sam Taylor-Wood, *Self-Pietà*, 2001, Londra, White Cube Gallery; Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1497-1499, Città del Vaticano, basilica di San Pietro

11. Sam Taylor-Wood, *Still Life*, 2001, collezione privata; Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Canestra di frutta*, 1597-1600, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



12. Sam Taylor-Wood, *Wrecked*, 1996, New York, Christie's; Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*, 1494-1498, Milano, refettorio di Santa Maria delle Grazie



13. Sam Taylor-Wood, *Soliloquy I*, 1998, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Henry Wallis, *The Death of Chatterton*, 1856, London, Tate Britain



14. Sam Taylor-Wood, *Soliloquy VII*, 2000, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1470-1474 circa, Milano, Pinacoteca di Brera



«AS IF THEY WERE LIVING IN PALAEOOLITHIC EUROPE»: NOTES ON THE RECEPTION OF PREHISTORY BETWEEN NORTH AMERICA AND EUROPE STARTING FROM MINIATURISED SCULPTURE

Valentina Bartalesi

Introduction and premises

The reception of European prehistoric art in North American modernist art historiography has yet to be the subject of a monographic investigation¹. The subsequent argumentation is based on a series of essays primarily related to European prehistoric art developed from the late 1940s to the early 1960s, that can be directly or indirectly connected to the Andrew W. Mellon Lectures in Fine Arts (Washington D.C.). It should be noted that the authors discussed in this study are not limited to those who are active at the aforementioned institution. The decision to focus on the Mellon Lectures is based on their considerable and distinctive editorial influence on art-historical reflections, which makes them a pivotal element of this study. The magnitude of this impact can be understood by philologically reconstructing an intense editorial dialogue, composed of quotations, mentions, accusations and revisitations, which took

1 Over the last twenty years, prehistoric material cultures and so-called prehistoric art have been the subject of a significant process of rediscovery and questioning in image theory, the history of aesthetics, art history and historiography. These investigations trace an interdisciplinary panorama, thus not limited to the sphere of prehistoric archaeology and its variously related disciplines, which have largely emerged arisen in a European context with particular emphasis on the Francophone area. In this respect, the present study is closely aligned with the seminal work of Maria Stavrinaki. In particular, in her pioneering volume *Transfixed by Prehistory: an Inquiry into Modern Art and Time* (published in French in 2019 and translated into English in 2022), Stavrinaki offers a plethora of perceptive insights into the historiography of the English-speaking area, in the present paper further investigated. While such discourses have been the subject of a particularly articulate analysis in Western Europe, where it is now possible to speak of a nascent tradition of Prehistoric Studies that has emerged on the ridge between the humanities and the hard sciences, the situation is different when one looks overseas. Indeed, the studies of the reception of prehistory, whether European, non-European or Indigenous, within the fabric of American culture are recent and still a minority, albeit excellent – notable, on the other hand, however, are those studies there that focused specifically on prehistoric art (E. Dissanayake, *Arts and Intimacy: How Arts Began*, Washington 2000; D. Bailey, *Prehistoric Figurines: Representation and Corporeality in the Neolithic*, New York-London 2005). Outstanding in terms of importance and imperative are the studies on the urgency of decolonising Indigenous prehistoric evidence in North and South America, initiating a radical revision of the Western canons imposed on such sources (G. Mackenthun, C. Mucher (eds.), *Decolonizing “prehistory”: deep time and indigenous knowledges in North America*, Tucson 2021). More generally, regarding the relationship between art history and anthropology, the fundamental anthology *Art History and Anthropology: Modern Encounters – 1870-1970*, curated by Peter Probst and Joseph Imorde, is a fundamental starting point for illuminating a panorama that has not yet been largely explored. The present study therefore aims to make a first contribution to filling this gap in the critical literature. For a broader and excellent examination of the historical Eurocentric process, see S. Geroulanos, *The Invention of Prehistory: Empire, Violence, and Our Obsession with Human Origins*, New York 2024.

place between the North American and European *côté*. The survey collection includes a selection of writings by, among others, Clement Greenberg, Herbert Read, Carola Giedion-Welcker, Sigfried Giedion and Carlo Ludovico Ragghianti, which illustrate how the modern study of prehistoric art became enmeshed in a series of methodological debates, some of which were initiated for contingent rather than theoretical reasons.

In a more general sense, the encounter with material culture from the prehistoric era had to bring to the fore two crucial macro-themes. The initial point of focus is the intricate interconnection between modernity and its multifaceted historical legacy², even that which is situated at considerable distances in time. The second theme pertains to the intrinsic link between the living body and the artefact. This is contingent upon how humanity has grappled with tools, objects and works of art since the earliest periods. In examining the diverse range of material cultures from prehistory, this study focuses on a distinctive artefact: namely, the tiny sculptural specimens from the Upper Palaeolithic. As a fundamental bibliography has already extensively demonstrated, these minutely detailed artefacts, crafted from natural materials such as stone, wood, or bone, have been a pervasive phenomenon since the Upper Palaeolithic era³. This paper seeks to provide a critical analysis of the way selected examples of Western modernist theory have engaged with, or eschewed engagement with, such figurines. To ensure a comprehensive understanding of the topic, the investigation considers how the same authors broadly related to prehistoric artefacts and civilisations. The aim of this research is to demonstrate how this connection with prehistoric sources reveals a subjective, national, and even transnational approach to the conceptualisation of modernism through prehistoric art, which is informed by the adoption of selected theoretical sources.

This proposal does not purport to be a definitive conclusion but rather a preliminary, partial starting point that may assist in consolidating a perspective of deconstruction of the Western historiographical framework within a now indispensable global horizon of «multiple modernisms»⁴.

2 Furthermore, the relationship between history and prehistory, with a particular emphasis on US artistic experimentation, was subjected to rigorous analysis in a seminal study R. Labrusse, *Préhistoire: l'envers du temps*, Paris 2019.

3 The bibliography on the subject appears endless. The following are indicated below: P. Rice, *Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood?*, "Journal of Anthropological Research", 37, 4, 1981, pp. 402-414; M. Ehrenberg, *The Women of Prehistory*, London 1989; F. Martini, *Non solo Venere, non solo madre. L'uomo metaforico paleolitico e la donna ovvero alle origini dell'eterno femminile*, in F. Martini, L. Sarpi, P. Visentini (eds.), *Donne, Madre, Dee. Linguaggi e metafore universali nell'arte preistorica*, exhibition catalogue (Udine, Civici Musei di Udine, November 12, 2017-February 11, 2018), Udine 2017; M. Cometa, *Bodies That Matter: Miniaturisation and the Origin(s) of Art*, in A. Violi, B. Grespi, A. Pinotti, P. Conte (eds.), *Bodies of Stone in the Media, Visual Culture and the Arts*, Amsterdam 2020. The subject of miniaturisation has also been the subject of careful and detailed examination in the recent study M. Cometa, *Paleoestetica. Alle origini della cultura visuale*, Milano 2024.

4 F. Frigeri, K. Handberg (eds.), *New Histories of Art in the Global Postwar Era: Multiple Modernisms*, London 2021.

Firstly, it is essential to ascertain whether the interest in prehistoric material culture that emerged within the North American cultural landscape could have been shaped by specific historical circumstances. Affirmative responses provide geographical and temporal coordinates that serve as an invaluable foundation for the present research. Indeed, since the late 1930s, there has been a growing interest in the creativity of our earliest ancestors, particularly within the museum community. A pivotal figure in this process was Alfred J. Barr, who ordered the influential exhibition *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa* at the Museum of Modern Art in New York in April 1937, curated by Leo Frobenius and Douglas C. Fox⁵. This event can be related to a series of exhibitions held in Western Europe that aimed to introduce prehistoric art to the public, focusing this presentation on crucial and certainly not neutral aspect: the connections between what was then defined as ‘prehistoric art’ and contemporary artistic languages⁶. Furthermore, the travelling exhibition of the magnificent copies (European and non-European) created by the Frobenius Institute in Frankfurt and displayed in over thirty North American cities⁷ provided a distinctive opportunity for the public and experts to become aware of this exceptional repertoire. In the aftermath of World War II, between the two sides of the Atlantic, late modernism, perhaps partly because of the tragic nature of the events that had transpired, was compelled to systematise its history, or, more precisely, to rediscover its profound histories. Two years later, however, the opening of the exhibition *Timeless Aspects of Modern Art* at the Museum of Modern Art in New York, curated by René D’Harnoncourt in the winter of 1948, marked the beginning of the museum’s 20th anniversary initiatives⁸.

5 A.J. Barr, *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*, exhibition catalogue (New York, The Museum of Modern Art, April 28-May 30, 1937), New York 1937. See in this respect: E. Seibert, “First Surrealists Were Cavemen”, “Getty Research Journal”, 11, 2019, pp. 17-38.

6 I refer, first and foremost, to the opening of the *Salle de Préhistoire exotique* at the Musée d’ethnographie du Trocadéro (Paris) in November 1933. Please refer to A. Chevalier, *Définir la préhistoire exotique par ses objets muséaux: le cas du Musée D’ethnographie Du Trocadéro au début des années 1930*, “Organon”, 54, 2022, pp. 53-78. In the years following the New York exhibition should be noted, on European soil: J. Mauduit, *40.000 ans d’Art Moderne. 40 000 ans d’art moderne. La naissance de l’art dans les grands centres préhistoriques*, exhibition catalogue (Paris, Musée d’art moderne de la Ville de Paris, February 12-March 15, 1953), Paris 1954; Institute of Contemporary art, London, *40,000 Years of Modern Art: A comparison of primitive and modern, exhibition catalogue* (Oxford, Academy Hall, December 20, 1948-January 1949), London 1949; C. L. Ragghianti, *Mostra d’arte preistorica*, exhibition catalogue (Florence, La Strozziina, Mostra d’Arte Antica e Moderna di Palazzo Strozzi, 8-30 June 1957), Florence 1957.

7 The topic was explored by Elke Seibert in the project *Leo Frobenius’s Prehistoric Rock-Paintings Exhibition in the USA (1937-39) and the Dialogue Initiated among Contemporary American Artists at the Smithsonian Institute of American art in the years 2021-2022*.

8 For an introduction to the exhibition see: M. Elligott, *René D’Harnoncourt and the Art of Installation*, New York 2018.

In 1949, Paul Mellon, son of Andrew W. Mellon, the founder of the National Gallery in Washington D.C., and Mary Conover Mellon established the *A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts*⁹. This institution, which was officially inaugurated in 1952, has had a profound impact on North American culture. As is widely acknowledged, the esteemed *Lectures* provided a platform for a diverse array of intellectuals, many of whom hailed from Europe, to present their research in seminar cycles held at the National Gallery in Washington D.C.. The proceedings were subsequently published by the New York-based Pantheon Books with the support of the Bollingen Foundation (which ceased operations in 1968) and later by the Princeton University Press¹⁰.

In accordance with the intentions of its founders, this event was designed to achieve the ambitious objective of «bringing to the people of the United States the results of the best contemporary thought and study on the subject of the fine arts»¹¹. It is regrettable that there is insufficient space here to discuss in detail the merits and critical issues of this complex cultural initiative, the full implications of which would warrant a thorough documentary investigation. It is my intention to highlight the potential value of the *A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts* as a means of gauging the significant influences that have shaped the development of art history and material culture in North America in the Second post-war. To illustrate this point, one need only cite a few titles.

The inaugural volume of the series, *Creative Intuition in Art and Poetry* by the French philosopher Jacques Maritain (published in 1953), was a notable success, marking the beginning of a cycle of lectures and related publications. Two years later, in 1954, Herbert Read delivered a series of lectures on the history of sculpture, which subsequently formed the basis for his seminal work, *The Art of Sculpture*, published in 1956. In a similar period, Ernst Gombrich held two seminars, *The Visible World and the Language of Art*, which were subsequently published as the celebrated volume *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. In 1956, Sigfried Giedion presented in a series of seminars the conceptual framework for his *opus magnum*, *The Eternal Present. A Contribution to the Study of Constancy and Change*, published in 1962 and 1964, respectively¹². This concise selection illustrates how the Washington, D.C. seminars had become a forum for radical interrogation of Western art-historical discourses by thinkers of European and American origin.

9 J. Metro, C. Eron, E. Cropper (eds.), *The A.W. Mellon lectures in the fine arts: fifty years*, Washington D.C. 2002, p. 6.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 J. Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry by the French*, New York 1953; H. Read, *The Art of Sculpture*, New York 1956; H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960; S. Giedion, *The Eternal Present: the Beginnings of Art: a Contribution to Constancy and Change*, New York 1962; Id., *The Eternal present: the Beginnings of Architecture: a Contribution to Constancy and Change*, New York 1964.

These thinkers challenged the established status of the discipline by examining two interrelated trajectories.

The first, methodological, documented a crucial theme: namely, the necessity to enhance the methodologies of art history, which had been largely shaped by the traditions of connoisseurship and formalist perspectives during the early decades of the 20th century. This endeavour sought to integrate the insights and categories derived from diverse fields, including cultural studies, anthropology, semiology, and structuralism, into the domain of art history¹³. An expansion in practices that would have favoured impulses but also more cautious positions, as the argumentation tries to demonstrate.

The second, which is now properly theoretical, concerned the awareness of the profound, quivering, and certainly problematic narratives on the history of Western modernism. In this case, the expansion was not merely a broadening of scope; it was also a rigorous challenge to the self-referential conception of the late narrative on Modernism, where «the suffix “ism”», paradoxically, «detach culture from history, so that modernism becomes a critical stance for works of art from all periods»¹⁴. This is the most sensitive aspect of the issue. From one perspective, the complex confrontation with the roots of human creativity in a transcultural perspective has effectively dismantled the pretextual belief of a break with the past. Conversely, this confrontation assumed an ambiguous relation to history and temporality, situating prehistoric artefacts within a seamless, oriented and contextually fascinating horizon alongside modernist works. Although the East Coast was the site of significant developments, it would be remiss to overlook the parallel efforts on the West Coast, pursued by prominent figures such as George Kubler¹⁵, who studied under Focillon, played a pivotal role in consolidating similar interests in the North American context.

The following argument aims to demonstrate the significant relevance of prehistoric sources in shaping late modernism art-historical narratives. In reconstructing a broader media framework, the aim is to illustrate how an extensively debated and even peripheral theme, namely the one surrounding miniaturised sculpture, could offer a valuable paradigm for understanding how prehistoric objects were selected, perceived,

13 These tendencies have been summarized and critical situated in H. Belting, *Art History After Modernism*, Chicago-London 2003.

14 In 1971, at a juncture resulting from the decisive questioning of a common framework for Western modernisms, Lillian S. Robinson and Lise Vogel noted: «Whether it is invoked evangelically or pejoratively, ‘modernism’ suggests an overriding emphasis on the autonomy of the work of art and its formal characteristics, on the permanence of modal change, and on the independence of critical judgement» L.S. Robinson, L. Vogel, *Modernism and History*, “New Literary History”, 3, 1, Autumn 1971, *Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations* (Autumn, 1971), pp. 177-199, 177.

15 Unlike the thinkers working on North American soil who will be considered in this discussion, Kubler’s investigations of the prehistoric apply a strictly formalist view to material culture, with a marked interest in notions of temporality, seriality and persistence. For a recent and excellent study on Kubler see: T.F. Reese, *George A. Kubler and the shape of art history*, Los Angeles 2023.

analysed and conveyed, often encountering a theoretical counter-indication. Indeed, this approach entails the observation of such artefacts in a retroactive manner, if not in an instrumental one. It invests them with the role of precursor elements invoked in defence of authorial conceptions that are meticulously established on the corresponding modernist artists. Furthermore, on rare occasions, it involves understanding artefacts as the main subjects of discourse. This study hypothesises how these perspectives, which may be considered twins or opposites, have intertwined on several occasions.

The amulet and the origin of sculpture: Herbert Read

The initial episode of this editorial itinerary commenced in 1954. In the spring of that year, Herbert Read¹⁶, eclectic poet, literary critic, and art theorist, delivered a series of lectures sponsored by the *A.W. Mellon Lectures in Fine Arts*. These lectures formed the basis of his 1956 volume, *The Art of Sculpture*, which resulted from research he had initiated in the early 1950s at the University of Hull and continued at a prestigious U.S. institution through six lectures.¹⁷ In his comprehensive work, Read presents a meticulous account of the evolutionary trajectory of sculpture, from its nascent stages up to the present. By situating the development of British modernist sculpture, exemplified by Henry Moore and Barbara Hepworth, within this historical context, he offers insights into the nature of prehistoric material cultures that are not merely incidental but form an integral, specifically authorial, part of his analysis.

From one perspective, European miniaturised prehistoric sculptures constituted a crucial instrument for Read, enabling him to devise and substantiate an aesthetic theory of sculpture that was not merely a historical account, but rather a cross-cultural schema hinged on the agency of the living body. This approach allowed him to construct a sort of personal and national narrative on modernism. Conversely, Read's analysis of these millennial findings was profoundly shaped by his cultural framework and the works of the artists he ardently supported during the Second Postwar period. In order to contextualize and fully comprehend the various themes and assumptions inherent to this fundamental study, it seems pertinent to recall the extent and longevity of Read's interest in the field of prehistory.

Traces of this emerge as early as the anthropological essay *Art and Society* printed in England in 1937¹⁸, in the heart of the interwar period, in which Read operated a fruitful comparison of modernist art with the 'art of the origins', though without

16 The relationship between Herbert Read and prehistory has not so far been the subject of monographic investigations. A few brief psychoanalytic mentions on the subject appear in M. Paraskos, *Rereading Read: new views on Herbert Read*, London 2008; D. Goodway (eds.), *Herbert Read reassessed*, Liverpool 1998.

17 H. Read, *The Art of Sculpture*, New York 1956, *passim*, p. XI.

18 H. Read, *Art and Society*, New York 1937.

avoiding the misunderstanding, after the avant-garde phenomenon shared by the author's sources, of leading it back into the «primitive» hive¹⁹. In this sense, the volume *Art and Society* already records a theoretical posture common to many thinkers examined in the present research. This position adopts the prehistoric element as a catalyst, rather than a principal subject of investigation, thereby providing a rationale for a comprehensive examination of the methodologies, techniques, and objectives of the art historical discipline within the context of late modernism.

If, with the publication of *The Meaning of Art* in 1951, Read provided a succinct overview of the seminal works from the Palaeolithic Era to the present²⁰, a subsequent, more definitive reflection was forthcoming in 1954, concurrently with the inauguration of the Washington D.C. *Lectures*. In this context, I would like to cite the article entitled *Art and Evolution of Consciousness* (it should be noted that this is a variation on the title of a later study by Carlo Ludovico Ragghianti), published in December in the prestigious “Journal of Aesthetics and Art Criticism” (fig. 1). The insights developed here would form the basis of the 1956 study, claiming a willingness to disavow a teleologically evolutionary interpretation of artistic behaviour, the identification of a «constant factor», perhaps indebted to the notion of *Kunstwollen*²¹, which Read summarises in the expression «maximum aesthetic sensibility»²² and whose phenomenology he attempts to penetrate.

In order to finally introduce the role of prehistoric miniaturised sculpture within *The Art of Sculpture*, it is of the utmost importance to elucidate the manner by which Herbert Read, a prominent British intellectual based in North America during that period, formulated his argument. Indeed, Read's conceptual framework was not solely influenced by European sources he may have encountered during the interwar period. Additionally, his ideas were shaped by the psychophysiological theories that were disseminated in North America, where they were particularly prominent in the domain of sculpture.

To achieve this objective, it would be beneficial to determine the manner in which Herbert Read incorporated prehistoric sources into his sculptural schema. It is important to acknowledge the manner in which the initial references to those remarkable artifacts were formulated with regard to what is arguably one of the most debated subjects in the field of sculpture since Hildebrand's *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*²³: in other words, the elusive quality of sculpture that

19 Ivi, p. 3.

20 H. Read, *The Meaning of Art*, London 1951.

21 Riegl's theories were indeed known to Read since the early 1950s. See: Read, *The Meaning of Art*, cit. (see note 20), p. 109.

22 Ivi, p. 134.

23 A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa* (1893), edited by A. Pinotti and S. Tedesco, Palermo 2001. For a comprehensive introduction to the above topics, see M. Paterson, *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford 2007.

makes it a tangible entity, a visual representation, and a subject of perception and even imagination for the living body. Stressing this unique quality of the medium in the second chapter of the study, expressively entitled *The Image of Man*, the theoretical assumption that Read is determined to counter – in a sort of anglophone editorial *querelle* with Clement Greenberg, as we will see shortly – is a persistent modern interpretation that erroneously labelled sculpture as the oldest and «much simpler process of reproduction»²⁴ developed in *sapiens*²⁵. Meditating on plastic evidences from the earliest times of mankind and emphasising the phylogenetic link between the body and sculpture, a connection already extensively demonstrated by German sources which Read had meticulously researched²⁶, the British thinker will argue that the sculptural imagination, far from depending on visual perception alone, requires a much more articulated «imaginative or at least mental effort» to concretise the «memory image» in three-dimensional space, made possible by the crucial experience of «touching our bodies and [must] take into account all our internal sensations, especially those of muscular tension, of movement and fatigue, of gravity and weight»²⁷. It is important to note how, from the very first pages of the volume, Read's argumentation can be understood as an attempt to trace the history of sculpture using perceptual categories that reveal (or establish) recurring cognitive procedures, schemata, evolutions or regressions. To gain further insight into this topic, it is essential to examine the artifacts that the British thinker had in mind as a means of organizing this proposal.

As is well known, Herbert Read conceptualised the historical development of sculpture as a dynamic intertwining of two different genealogies, one related to the object-phenomenon of the «amulet», the other to sculpture in the round or «monument», caught up in a dialectic of integration and independence from

24 Read, *The Art of Sculpture*, cit. (see note 17), p. 26.

25 Indeed, it is now well established, even in the neuroscientific field, that the ability to «make sign», regardless of medial specificity, was the cognitive ability underlying the creative evolution of the sapiens species. See: F. Martini, *Archeologia del Paleolitico. Storia e culture dei popoli cacciatori-raccoglitori* (2008), Roma 2019, *passim*.

26 It is in these heights that a second shift in the choice of sources takes place, coinciding with a distancing from the art theory of the German-speaking world, here identified with the remarkable success of Adolf von Hildebrand's *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Indeed, Read proves to be as attentive a reader as he is critical of the axioms postulated by his neoclassical predecessor, whose conception of a predominantly optical relief sculpture, both at the time of its invention and at that of its fruition (recall how the sculptor from Marburg discouraged the kinetic exploration of the specimen in the round). On this point, the British theorist comes right to the point: «It is true that Hildebrand is willing to free relief from its dependence on architecture, but his real aim is to eliminate all sensory impressions except those given by visual contemplation from a fixed point of view. Such a result can only be achieved by ignoring the palpability of the sculptural object and by confining the senses within a pictorial framework» (Ivi, p. 56).

27 Ivi, p. 27. Foreshadowing a direction later extensively pioneered by the exponents of *Kunstwissenschaft* in the German-speaking area, Herder conceives of the investigation of sculpture by hinging the analysis on the interaction between the sentient body of the subject, captured by Herder in its constituting a «dark sensorium», and the inorganic and would-be living body (here the reference to the myth of Pygmalion) of the sculpture (J.G. v. Herder, *Plastica*, edited by D. di Maio and S. Tedesco, Palermo 2010, p. 7).

architecture. Nevertheless, somewhat surprisingly, in the introductory chapters of the 1956 study, he eschewed any reference to the magnificent megalithic sites that were a prominent feature of the British landscape. Instead, it was the theoretical encounter with miniaturised Palaeolithic and Neolithic sculptures, mainly of European provenance, that suggested to him an aesthesiological key capable of grasping the specificity of sculpture, tracing a solid connection between the sculpture itself, the bodily image from which it derives, and the bodily experience of the perceiving subject²⁸. And it is precisely the physical awareness of sculpture, regardless of scale and chronology, that interests Read:

It is possible that this ability arose through a self-awareness of the tridimensionality of the human body and that the first sculptures were representations of the body image present in the individual mind. The earliest of these figures – they are usually between four and eight inches long – are attributed by archaeologists to the Aurignacian period, the earliest period in which works of art have been found. Presumably they were used as portable fertility charms – amulets as we have called them in the first chapter – and the earliest types are realistic. The small limestone statuette found at Willendorf, in Austria, shows a female figure that, by our standard of beauty, may seem grotesque. Still, as human figures of similar proportions occur among the pygmies and other African tribes today, we may assume that this representation of the human body was as realistic as the contemporary drawings and sculptures that represent animals²⁹.

Falling to entirely improper comparisons on racial grounds and referring to notable examples of Palaeolithic miniaturised sculpture – namely the Gravettian Lespugue Venus and other examples from Western and Eastern Europe – Read emphasised their nature as tiny, perishable «cult objects», tangible symbols of the great themes of fertility and femininity³⁰. Although he recognised a hedonistic and even erotic pleasure at the basis of their realisation³¹, Read's argumentation examines miniaturised prehistoric sculpture primarily from a formalist point of view, fully aware, in the wake of the early Wölfflin magisterium³², of the psycho-physiological repercussions implied. This

28 Ivi, pp. 3-24.

29 Ivi, pp. 27-28.

30 Ivi, pp. 34-35.

31 In this respect, Read has indeed explained how, in prehistoric miniaturised sculpture, «this is an aesthetic function. The form is made to please: there is a free play with form that is independent of function. This simultaneous symbolisation of two different mental processes represents an extraordinary development of human consciousness». Ivi, p. 35.

32 On the complex issue of empathy, Read explicitly referred to Wölfflin's reading of Michelangelo's *Slaves* in *Classical Art*, stating how «The whole question of *Einfühlung* body just beginning a movement; the (empathy), which I have so often dis sleeping man stretches himself, his head cussed before, is involved at this point, still lolling back and his hand mechanically Describing Michelangelo's *Slaves*»; Ivi, p. 43, note 15.

approach reveals two vividly intertwined perspectives. The first, once again, is linked to the complex issue of body image. It is important to note that for Read, the exaggerated representation of certain anatomic features parts, especially those associated with pregnancy, not only reflects a symbolic interpretation, but also underscores the central theme of body consciousness. A contextual analysis of the strategic role played by historiographical sources and the contemporary art scene in shaping Read's perspective on these small sculptures is therefore indispensable.

Although Read was a scholar receptive to the formalist theories elaborated by Germanophone *Kunstwissenschaft*, his reading of prehistoric figurines emerged from the intersection, adaptation and reinterpretation of heterogeneous, and sometimes particularly problematic, sources, that would forge the theoretical core of his conception of modernism. These include the art of the blind, children and so-called «primitive peoples», through which Read was able to explain the extraordinary phenomena of anatomical «exaggeration» and «overemphasis» so characteristic of prehistoric miniatures, borrowing these categories from the clinical evidence postulated by the Austrian psychologists Viktor Lowenfeld and Ludwig Münz³³. Referring to the processes by which blind children plastically shape the sculptural picture of the human body, Read noted how:

They can mold the human figure with a high degree of realism but with certain exaggerations or emphases that are of the greatest significance for our inquiry. The general form of the sculpture is built up from a multitude of tactile impressions the features that seem to our normal vision to be exaggerated or distorted proceed from inner bodily sensations, an awareness of muscular tensions and reflexive movements. This kind of sensibility has been called haptic a relatively new but necessary word derived from the Greek *haptikos* meaning “able to lay hold of.” [...] The sculpture of primitive races evinces exactly the same kind of exaggeration³⁴.

³³ Herbert Read clearly states his sources, namely: the volume by L. Münz, V. Lowenfeld, *Plastische Arbeiten Blinden*, Brünn 1934, the result of research carried out at the Israelischen Blinde-Institutes in Vienna, aimed at investigating the construction of spatiality in blind and visually impaired children (but also applicable from a theoretical point of view to some normally sighted subjects) through the creation of drawings and plastic artefacts in clay (Ivi, p. 62). A substantial reflection on haptic perception and, more specifically, on the «haptic type», an individual characterised by the ‘introspective’ perception of the surrounding reality, mediated by proprioceptive and visceral sensations Lowenfeld would devote at least two texts, known and attentively frequented by Read: L. Lowenfeld, *The Nature of Human Creativity*, New York 1939. The Herbert Read Archives also holds a copy of V. Lowenfeld, *Tests for Visual and Haptical Aptitudes*, New York 1945. The late translation of Riegl's *Kunstindustrie* into English, which did not occur until 1985, must have weakened its reception in the English-speaking world, considering that Lowenfeld would move to US soil in 1937. On the aforementioned topics, I would like to refer to: V. Bartalesi, *Inside Haptic Modernism: Alois Riegl and Anglo-American art criticism and theory*, in T. Hlobil, T. Murár (eds.), *International Conference the Vienna School of Art History: Origins, Modifications and Influences of its Theoretical Concepts*, “Journal of Art Historiography”, 29, December 2023, pp. 1-17.

³⁴ Read, *The Art of Sculpture*, cit. (see note 17), p. 30.

Questioning the proprioceptive and exteroceptive construction of the «body image», it was precisely at this point that Read recognised in «haptic sensibility»³⁵ a paradigm capable of grasping the quintessence of sculpture, enabling him to contextualise modernist artefacts within a millennial horizon of material culture by means of a retrospective, transcultural and even affected gaze.

The manual dimensions of Palaeolithic miniaturised sculpture must have inspired the second perspective I would like to explore, which is strategic to Read's construction of a haptic modernist attitude that finds its core in the cyclicity of human creativity. Placing himself within a «sensorialistic» tradition³⁶, Herbert Read had glimpsed in these exceptional finds the global bodily essence of a sculpture observed in its historical becoming, of which he emphasised the proprioceptive invention of form through volume and mass, its technical-manual execution, and its fruition, which *should be* tactile³⁷. Moreover, perhaps the most original insight in Read's discourse is the connection he seems to imply between the prehistoric «amulet – the small, portable amulet»³⁸, and modernist sculptural experiments (fig. 2).

Recognising in the «manageable size and direct tactility of the amulet», a factor capable of significantly stimulating human sensibility, Herbert Read was able to suggest that «the art of sculpture in its complete aesthetic integrity is due to growing out of the miniature sculpture»³⁹, which foreshadows the sculptural gesture through an imaginative process of miniaturisation. On the one hand, as I tried to argue in the introduction to this essay, the reference to rock art must be contextualised within a broader movement of the re-emergence of the deep histories underlying Anglophone modernism, with an urgency to some extent institutionalised in the Washington *Lectures*. Conversely, a significant stimulus had to come from Read's specific activity as an art critic and influential voice of the contemporary art system, especially in Europe. Indeed, one is led to conclude that Read had sought to establish a systematic framework for understanding sculpture, particularly in light of the «monolithic» works of his *protégée's* artists, most notably exemplified by Henry Moore. He also perceived the amulet, a category encompassing miniaturized statuary that has been

35 Ivi, p. 30.

36 F. Scrivano, *La scultura dopo la scultura*, in L. Russo (eds.) *La Nuova Estetica Italiana*, Palermo 2001, pp. 23-30, 29.

37 The present juncture has raised numerous perplexities in the subsequent critical literature. While it is true that Read repeatedly asserts the necessity of touching sculpture – famous and extensively quoted is his statement under which «Sculpture is an art of *palpation* – an art that gives satisfaction in the touching and handling of objects», Read, *The Art of Sculpture*, cit. (see note 17), p. 49 – the argument seems more deeply to refer to a virtual tactility grounded in the assonance above between the living and sculptural body. On this uncertainty see: Scrivano, *La scultura dopo la scultura*, cit. (see note 36), pp. 28-29; A. Pinotti, *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'estetico», 2, 1, 2012, pp. 177-191, 189.

38 Ivi, *passim*.

39 Ivi, pp. 24, 64.

widely disseminated since the Upper Palaeolithic, as a phenomenon inextricably linked to its opposite, the monument⁴⁰.

As Read will argue with reference to Moore's work, the movements mentally designed by the sculptor in the invention of the plastic specimen, almost «as if he were holding it completely enclosed in the hollow of his hand»⁴¹, and implicated in those «sensations of palpability» so characteristic of small idols⁴², transcended the limits imposed by scale⁴³ and, even at the monumental stage, echoed a manual proportionality. The rhythm of fingertips grazing, weighing and exploring miniaturised artefacts, a lemma that punctuates Read's thesis, was thus applied to the body that shares the virtual and physical space of the monument – the prehistoric figurines on the one hand, and Moore's huge sculpture on the other.

Challenging a perceptual approach of medium specificity⁴⁴ that associated vision with painting and touch with sculpture, and which Read himself had shared throughout the first part of the study, he concludes the volume by asserting that:

I have not assumed that sculpture is an art of tactile sensations only; I have pointed out that within the concept of "tactile sensation" we must include that somatic and haptic that are place inwardly. What I have asserted – and nothing in my aesthetic experience has never weakened my conviction on this point — is that the art of sculpture achieves its maximum and most distinctive effect when the sculptor proceeds almost blindly to the statement of tactile values, values of the palpable, the ponderable, the assessable mass, integral volume, not apparent to the eye alone, but given by every direct or imaginable sensation of touch and pressure – such is the unique sculptural emotion⁴⁵.

40 Quoting Read: « We may decide, after reviewing all the evidence, that there is still a case for keeping the monument and the amulet in separate aesthetic categories, but that the specific art of sculpture, an art with its distinct aesthetics, comes into existence somewhere between these two extremes – as a method of creating an object with the independence of the amulet and the effect of the monument»; Read, *The Art of Sculpture*, cit. (see note 17), p. 5.

41 Read noted, quoting a famous statement by Moore: «The sculptor "takes the solid form, as it were, inside his head – he thinks of it, whatever its size, as if he had it completely enclosed in the hollow of his hand. He mentally visualises a complex form from all sides; he knows, as he looks at one side, what the other side is like; he identifies with its centre of gravity, its mass, its weight; he realises its volume, like the space the form displaces in the air"»; Ivi, p. 108.

42 *Ibidem*.

43 «This sensation of palpability – stated Read – so evident in the small object, is felt by the sculptor toward his carving, *whatever its size*. It is one of the essential faculties engaged in the appreciation of sculpture»; *Ibidem*.

44 For an excellent historiographical survey of the use of categories such as haptic visuality, touch and tactility see: C. Occhipinti, *Tattilità, visione aptica, critica d'arte e storia. Riflessioni sul nostro tempo*, Roma 2019.

45 Ivi, pp. 116-117.

One gets the impression that it was precisely the confrontation with the prehistoric substratum and the miniaturised artefacts of the Upper Palaeolithic, the analysis of which had been forged through the frequentation of primarily historiographical sources – above all Lowenfeld magisterium – that suggested to Read the establishment of a strong association between plastic art and haptic sensibility, aimed at the configuration of a modernist narrative that was personal and even national, since it aimed to support, in filigree, British «monolithic sculptors»⁴⁶.

The seminars celebrated since 1954 at the *Mellon Lectures* and the volume published in 1956, accompanied by an extraordinary apparatus of plates that presented such a transcultural summa of the history (but it would be more appropriate to say the histories) of sculpture in images, had to provoke consensus and contestation on several fronts. Clement Greenberg's fierce criticism represents the second episode of the current reconstruction, as we will see shortly.

«Like the Impressionist painters of France...»: Clement Greenberg

On 25 November 1956, Clement Greenberg published a scathing review in the pages of "The New York Times" entitled *Roundness Isn't All: A Review of The Art of Sculpture by Herbert Read*⁴⁷. The writing was not the first confrontation between Clement Greenberg and Herbert Read. Commenting Wyndham Lewis's essay, *The Demon of Progress in the Arts* published on "The New Leader" in December 1955, Greenberg had no hesitation in branding his European rival as an «incompetent art critic»⁴⁸, as well as uninformed, adding how «the reviewer is [was] not the only one perplexed about Sir Herbert Read's prestige as a critic and philosopher of art»⁴⁹. In a foundational essay published in 2014, David J. Getsy reassembled an excellent reconstruction of

46 Read would go to great lengths to support both the Geometry of Fear artists, presented by Read at the 1952 Biennial and referable to a linear-constructivist style of curiously Greenbergian descent, and the mass sculptors, such as Moore and Hepworth, crucial to the 1956 study. See in this regard: J. Hyman, *Henry Moore and the geometry of fear: Robert Adams, Kenneth Armitage, Reg Butler, Lynn Chadwick, Geoffrey Clarke, Bernard Meadows, Henry Moore, Eduardo Paolozzi and William Turnbull*, London 2002; H.M. Hughes, *The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948-1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the "Young British Sculptors"*, in P. Curtis, M. Droth (eds.), *British sculpture Abroad, 1945-2000*, 3, July 4, 2016, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/hmhughes>. The subject is also carefully addressed in the study: D.J. Getsy, *Tactility or Opticality, Henry Moore or David Smith: Herbert Read and Clement Greenberg on The Art of Sculpture*, 1956, in R. Peabody (eds.), *Anglo-American Exchange in Postwar Sculpture, 1945-1975*, Los Angeles 2011, *passim*.

47 C. Greenberg, *Roundness Isn't All: Review of The Art of Sculpture by Herbert Read*, "The New York Times Book Review", November 26, 1956, reprint in J. O'Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Affirmations and Refusals, 1950-1956*, Chicago 1986, pp. 270-273.

48 C. Greenberg, *Polemic Against Modern Art: Review of The Demon of Progress in the Arts by Wyndham Lewis*, "The New Leader", December 22, 1955, reprint in *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. 1950-1956*, cit. (see note 47), pp. 253-255, 254-255, translated by the author.

49 Greenberg, *Roundness Isn't All*, cit. (see note 47), p. 270, translated by the author.

the *querelle*⁵⁰. In this respect, it is enough to recall how the debate between Greenberg and Read offers a valuable insight into two alternative ways of conceiving art history and its purposes, through the elaboration of two conceptions of modernity based on a perceptual, medial and therefore ideological opposition: the haptic and the optical, the sculptural and the pictorial, «Henry Moore or David Smith»⁵¹.

In the Anglo-American landscape of the second quarter of the 20th century, Read's knowledge of haptic perception, the category that most deeply signifies the originality of his proposal, had matured first on the basis of careful consultation of theories developed on the psychophysiological side⁵² and only secondly, though with equal awareness, on the front line of properly formalist art historical research⁵³. The main consequence of this tendency was far-reaching, as I suggested in the previous paragraph. Wanting to expand the methodological boundaries of the art-historical discipline, Read placed modern and prehistoric artefacts within the horizon of a material culture whose driving force was human creativity, a central theme in Read's thought since the interwar years.

Greenberg's proposal, on the other hand, was based on different demands. It was inscribed in a formalist and purely visible tradition, derived from the frequent reading of texts by Adolf von Hildebrand⁵⁴, Benedetto Croce and Lionello Venturi⁵⁵, through which Greenberg could oppose the psychophysiological, psychoanalytical and pedagogical trends mentioned above. In order to gain a deeper understanding of the observations on prehistory developed by Clement Greenberg, it is essential to identify

50 It is to David J. Getsy's credit that he masterfully showed how the clash between Read and Greenberg, a clash based on a different sensory primacy (visual in Greenberg, haptic-tactile in Read), had seen in the counter position between Henry Moore and David Smith one of its leading causes. Getsy effectively highlights how such theoretical disputes also originated from convenient and contingent reasons, such as the crucial international commission for the new Paris headquarters of UNESCO, which was convened in 1955 and must have been of particular interest to Greenberg as much as Read. See in this regard: Getsy, *Tactility or Opticality*, cit. (see note 46), pp. 105-121, 105, 118.

51 Ivi, *passim*.

52 Since the late 1950s, Read's work punctually references the thoughts of Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, and, in parallel, Bernard Berenson.

53 Suffice it to say that, although Read had been consulting Riegl's work since the early 1950s, the first connection he proposed between the Viennese author and the notion of haptic, moreover in relation to prehistoric art, dates to 1965: «Since the main concern of the artist was obviously to indicate movement, the Franco-Cantabrian style might perhaps be called "kinetic". Better still, I think, would be the word "haptic", which was invented by the Austrian art historian, Alois Riegl, to describe types of art in which the forms are dictated by inward sensations rather than by outward observation. The running limbs are lengthened because in the act of running they feel long. In fact, the two main prehistoric styles are determined on the one hand by the outwardly realized image, on the other hand by the inwardly felt sensation, and "imagist" and "sensational" would do very well as descriptive labels». In this reading, too, the influence of Lowenfeld's theories appears strong, which Read had to intertwine here with the preceding Rieglian. H. Read, *Icon and Idea; the Function of Art in the Development of Human Consciousness*, New York 1965, p. 25.

54 Suffice it to recall how in the review on Read's study, Greenberg questions Read's tactile reading from Hildebrand. See in this regard: Greenberg, *Roundness Isn't All*, cit. (see note 47), p. 272.

55 Cfr. C. Greenberg, *Recensione di Four Steps Toward Modern Art di Lionello Venturi*, "Arts Magazine", September 1956, in G. Di Salvatore, L. Fassi (eds.), *Clement Greenberg. L'avventura del Modernismo*, Monza 2011, pp. 217-219.

and examine the underlying themes that emerge from this framework. This analysis should be guided by two fundamental premises.

The initial point to be made is that Greenberg never mentions prehistoric miniature sculpture. This refusal, in my estimation, speaks volumes about how he conceived of the modernist narrative. Secondly, in contrast to Read, references to prehistoric people and their iconic evidences occupy a secondary position⁵⁶ in the extensive bibliography of Clement Greenberg, arguably the most influential North American critic of the 20th century⁵⁷. Indeed, Greenberg had only spoken on this subject on a few select occasions and had made more sophisticated observations since the late 1950s. This was concurrent with the meticulous process systematising the epistemic framework that structured what came to be known as Greenbergian modernism. The ‘prehistoric’ reflections formulated by the North American art critic serve to provide a valuable counterpoint to those proposed by his rival Read. In light of these considerations, it is relevant to ascertain precisely which period and geographical area of prehistory was the focal point of Clement Greenberg’s examination. The question thus arises as to whether the perspective was European, extra-European, or American. Furthermore, and more profoundly, what was the configuration of this interest, even when considering his positioning in the North American artistic panorama of the same period?

Some assumptions can be made from Greenberg’s papers and writings. Like Read, a direct acquaintance with prehistoric artefacts seems doubtful, as was the case from the late 1930s with many artists and intellectuals in continental Europe who, precisely because of their first-hand experience of prehistoric sites or artefacts, had formulated reflections of a heterogeneous order⁵⁸. It seems more plausible that Greenberg’s familiarity with prehistoric art was configured indirectly and, more precisely, historiographically. To gain insight into the rationale behind Greenberg’s accusations against Read in 1956, it is essential to undertake a comprehensive examination of his evolving perspectives on prehistoric art, particularly in the period following the late 1940s.

The earliest reference to the field of prehistory in Greenberg’s writings appears in a text published in “Horizon” in October ‘47 and expressively entitled *The Present Prospects of American Painting and Sculpture*⁵⁹. Greenberg’s remark is both intriguing

56 Greenberg, indeed, is never mentioned within the recent and fundamental study P. Probst, J. Imorde (eds.), *Art History and Anthropology: Modern Encounters, 1870-1970*, Los Angeles 2023.

57 For an introduction to Greenberg’s thought see: T. De Duve, *Clement Greenberg Between the Lines: Including a Debate with Clement Greenberg*, Chicago 1994; C.A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg’s Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago-London 2005.

58 The topic has been extensively addressed in numerous European essays among which should at least be noted: E. Seibert (eds.), *Discovery Uncovering The Modernity of Prehistory*, Paris 2020; M. Stavrinaki, *Saisis par la préhistoire: enquête sur l’art et le temps des modernes*, Paris 2019; R. Labrusse, M. Stavrinaki (eds.), *Préhistoire, une énigme moderne*, exhibition catalogue (Paris, Centre Georges Pompidou, May 8-September 16, 2019), Paris 2019.

59 C. Greenberg, *The Present Prospects of American Painting and Sculpture*, in J. O’Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Arrogant Purpose. 1945-1949*, New York 1986, pp. 160-170.

and, in a sense, elucidating. Having become disillusioned with the prevailing trends in American art, he turned his attention to a select group of artists, including Jackson Pollock, who «now all paint abstractly, rarely show on 57th Street, and have no reputation that extends beyond a small circle of fanatics, art-obsessed misfits, isolated in the United States as if they were living in Palaeolithic Europe»⁶⁰. While Greenberg employs this reference to the prehistoric hive to accentuate the desolate (in his estimation) condition of American painting, equating the solitude of contemporary American connoisseurs with that of their European ancestors, the December 1951 review of Arnold Hauser's *The Social History of Art* for "The New York Times Book" proffers a markedly more systematic perspective⁶¹. For Greenberg, this presented an opportunity to engage with the application of a specific methodological approach – namely, Marxist, as Hauser had argued, and not strictly formalist⁶² – to a comprehensive historical investigation.

This research, which positioned what Hauser termed «prehistoric naturalism» as the genesis of artistic language, gave rise to a prolonged discourse, particularly within the German-speaking field of *Kunstwissenschaft*. This dialectic was shaped, on the one hand, by Semper's technical-materialist perspective and, on the other, by Riegl's principles, which were set forth as precedents in a footnote, questioning whether a primacy in the history of form belonged to geometric ornament or to naturalism⁶³. The consultation of Hauser's essay, accompanied by a splendid selection of reproductions of cave paintings and bas-reliefs by Paul Fauconnet and Abbé Breuil, would not have prompted Greenberg to elaborate further on his observations of prehistoric specimens, at least not in this review. Nevertheless, indications of a informed reflection on Hauser's concepts can be discerned in a brief article published three years later and exclusively dedicated to the subject of Palaeolithic art.

The article entitled *The Very Old Masters*, published in "The New York Times" on 16 May 1954⁶⁴, is arguably Greenberg's most substantial intervention on the subject (fig. 3). It manifested at a similar juncture in the United States, concurrent with the

⁶⁰ Ivi, p. 169.

⁶¹ C. Greenberg, *Review of The Social History of Art by Arnold Hauser*, "The New York Times Book Review", December 23, 1951, in *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. 1950-1956*, cit. (see note 47), pp. 94-98.

⁶² On this topic, please refer to A. Hemingway, *Arnold Hauser: between Marxism and Romantic Anti-Capitalism*, "Kunst und Politik", 20, 2013, pp. 95-109.

⁶³ A. Hauser, *The Social History of Art*, London 1951, p. 23. Referring to *Stilfragen*, Hauser stated how «in opposition to this view, Riegl emphasizes that all art, even ornamental art, has a naturalistic imitative origin, and the geometrically stylized forms in no way stand at the beginning of the history of art, but are a comparatively late phenomenon, the creation of an already highly cultivated artistic feeling» (Hauser, *The Social History of Art*, cit. [see above], p. 475, note 1). The reference is obviously A. Riegl, *Stilfragen: Grundleitungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

⁶⁴ C. Greenberg, *The Very Old Masters*, "The New York Times Magazine", May 16, 1954, reprinted in *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. 1950-1956*, cit. (see note 47), pp. 178-180.

commencement of Read's seminars as part of the Mellon Lecture series. The article is not a prominent item in Greenberg's published bibliography, as the absence of typescripts, substantial revisions, and any updated reprints testifies. Such elements are characteristic of the text's journalistic matrix, a concept which has been previously identified as a defining element of Greenberg's intellectual approach, as Donald Kuspit has already noted.⁶⁵ Nevertheless, the principal points of argumentation are clearly discernible, particularly when they pertain to Greenberg's thought or are situated within the context of that movement of reorganization of the late modernist narratives, which, at that time, invested the historical-critical discourses between Europe and the United States, configuring a series of highly polarized situations.

From the outset, rather than the text itself, the reader's attention may be drawn to the greyscale reproductions that frame the paragraphs and form a parallel and evocative pictorial narrative. This presents an array of exemplary artefacts from the domain of so-called Prehistoric Art, drawn exclusively from European contexts. In contrast with the prevailing assumption, Greenberg's objective was not to expunge these artefacts from the historical and artistic record. Despite employing inappropriate and stereotypical terminology, such as characterising the prehistoric maker as a «savage»⁶⁶, Greenberg demonstrated a comprehensive understanding of the problematic nature of the «primitivism» category⁶⁷. He underscored the increasing acceptance of the exclusion of most of such prehistoric specimens from this category, whose highly problematic nature was beginning to be questioned.

The Very Old Masters presents two interrelated and suggestive themes in relation to miniaturised prehistoric sculpture. While there is one example of sculpture, specifically a bas-relief – namely the Gravettian Venus of Laussel, which is referenced already by Read⁶⁸ – the majority of the illustrations selected by Greenberg serve to immortalise pictorial or engraved artefacts belonging to *the art parietal*. To elucidate further, no sculptural specimens were taken into consideration, either pictorially or textually, in a critical choice whose significance should not be overlooked. The preference, which represents the second point I would like to illustrate, was undoubtedly shaped by the pictorial-centred conception that has underpinned Greenberghian thought since the late 1940s. This is as true of the choice of sources he consulted to approach this distant universe as it is of the preference itself. Notwithstanding the absence of a note

65 D. Kuspit, *Arms Against a Sea of Kitsch*, "The New York Times", May 16, 1993, p. 14.

66 Greenberg, *The Very Old Masters*, cit. (see note 64), p. 178.

67 *Ibidem*.

68 Read stated in this regard: «We observed in the first chapter that, in the early stages of the evolution of the art of sculpture, sculptural objects were small and palpable, or if they were on a scale too large to be handled, they were not to be detached from a background, a matrix. Prehistoric sculpture takes the form either of small amulets or of relief sculpture such as the Venus of Laussel»; Read, *The Art of Sculpture*, cit. (see note 17), p. 50.

apparatus and any reference to the authors from whom Greenberg may have derived inspiration, an analysis of his assumptions indicates a significant influence from a very specific source: the already mentioned Arnold Hauser.

Three years after the review, Greenberg had effectively internalised Hauser's lesson. On the one hand, he aligned himself with the functionalist perspective on sympathetic magic, as espoused by Hauser, which sought to justify the extraordinary degree of realism observed in prehistoric representations⁶⁹. Conversely, Greenberg has once again put forth a perspicacious genealogical connection – both retrospective and inherently implied by the coeval artistic and cultural panorama – between Impressionism and the 'pictorial' manifestations of the Palaeolithic. A comparative analysis of the texts reveals that a link has once again been established on a perceptive component, albeit distinct from the haptic: namely, the Palaeolithic artist's eye and vision. It is sufficient to present the respective arguments formulated by Hauser and Greenberg to demonstrate the remarkable parallels between them. In 1951, Hauser posited that:

The peculiar thing about the naturalistic drawings of the Old Stone Age is, on the other hand, that they give the visual impression in such a direct, unmixed form, free from all intellectual trimmings or restrictions, that we have to wait until modern impressionism to find any parallels in later art. [...] The painters of the Palaeolithic age were still able to see delicate shades with the naked eye which modern man is able to discover only with the help of complicated scientific instruments. [...] But the Palaeolithic artist still paints what he actually sees, and nothing more than he can take in in one definite moment and in one definite sight of the object⁷⁰.

In May 1954, for his own part, Greenberg would make statements that were not dissimilar:

Like the Impressionist painters of France in their first phase, the prehistoric artists of Altamira, Lascaux, and Font de Gaume concentrated on the salient features of their subject as their eye, not the mind knew them [...]. And, as with Degas and even more with Cézanne, their contour lines serve to delimit planes rather than carve out shapes or suggest surfaces curving away from the eye. This the critic marvels at, aware of how much truer to the facts of vision the first procedure is – and how much more sophisticated⁷¹.

69 Cfr. *Ibidem*.

70 Hauser, *The Social History of Art*, cit. (see note 63), p. 25.

71 Greenberg, *The Very Old Masters*, cit. (see note 64), p. 179.

In the wake of Arnold Hauser's contributions to the field, Greenberg posited a precise correlation between the manner through which the Palaeolithic creator apprehended reality and the manner in which they translated it into visual representation. He further proposed a parallel between this perception and the modes of perception employed by modern artists in the execution of the most sophisticated pictorial experiments that had emerged in Central Europe towards the end of the 19th century, perceiving them to be the precursors of modernist painting⁷². While Greenberg recognised the constitutive function of the support – the recesses, roughness and protrusions of the stone wall, capable of evoking forms to come in the darkness of the cave⁷³ – and an embodied, one might say Berensonian, concept of movement⁷⁴, for him it was still the eye, and therefore vision, that was the real creator of the Palaeolithic individual's *Weltanschauung*. Furthermore, it should be noted that, in contrast with numerous other thinkers, Greenberg did not include Palaeolithic representations in his modernist genealogy. Instead, he emphasised their status as unframed images, thereby underscoring their lack of an explicit understanding of the ideal spatiality of painting. Contextually, it becomes evident that European prehistoric art, particularly that of the Palaeolithic period, represented for Greenberg a fundamental source for understanding contemporary art when one considers the writings that established the fundamental tenets of Greenbergian theoretical frameworks.

72 Since the capital essay *Towards a Newer Laocoon*, composed twenty years previously the equally discussed *Modernist Painting*, Greenberg stated: « Impressionism, reasoning beyond Courbet in its pursuit of materialist objectivity, abandoned common sense experience and sought to emulate the detachment of science, imagining that thereby it would get at the very essence of painting as well as of visual experience. It was becoming important to determine the essential elements of each of the arts. Impressionist painting becomes more an exercise in color vibrations than representation of nature. Manet, meanwhile, closer to Courbet, was attacking subject matter on its own terrain by including it in his pictures and exterminating it then and there. His insolent indifference to his subject, which in itself was often striking, and his flat color- modeling were as revolutionary as Impressionist technique proper. Like the Impressionists he saw the problems of painting as first and foremost problems of the medium, and he called the spectator's attention to this» C. Greenberg, *Towards a newer Laocoon*, in J. O'Brian (ed.). *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago 1986 pp. 2-37, 29. In relation to the historical connection that Greenberg posed between Impressionism and pure-visibility see: I. Heywood, *From Impressionism to Opticality: An Episode in the Sensory History of Art*, in *Sensory Arts and Design*, London 2017, pp. 225-238.

73 As Greenberg affirmed: «But the prehistoric painter would, for the sake of three-dimensional effect, also exploit the unevenness of the surface on which he worked, making the trunk or head of an animal coincide with a swell or a boss of the rock»; Greenberg, *The Very Old Masters*, cit. (see note 64), p. 179.

74 Referring to the specific form of realism configured by the Palaeolithic maker, Greenberg stated that «yes, as we see, he stopped of a realism of literal and complete to be satisfactory as mural art, and aimed at something more vivid than mere precision, more instantaneous and lifelike than any painstaking cataloguing of visual facts. And he captured the characteristic movements, the intense mass and the springiness of living muscle, fat and hide as well as any artist has since»; Ivi, p. 179. Although similar considerations are affected by Hauser's theses, those more directly referring to the muscular and vital component might relate to an acquaintance of Berenson, about whom Greenberg had composed a review in 1948; C. Greenberg, *Review of Aesthetics and History in the visual Arts by Bernard Berenson* (1948), in *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. 1945-1949*, cit. (see note 59), pp. 263-264.

In consideration of these facts, it is unsurprising that a brief mention of European Palaeolithic art appears in what is arguably his most well-known and widely discussed work. In the celebrated *Modernist Painting*, a programmatic manifesto disseminated in “The Voice of America” magazine in 1960⁷⁵, Greenberg returned, now with decidedly greater breadth, to the themes hinted at since the 1954 article. There, he claimed that the plastic materiality inherently determines Palaeolithic representations, whether dashed, insufflated, or etched into the rock face. Furthermore, he asserted that this materiality was resistant to the modern (and indeed modernist) notion of the frame. This prevents Greenberg from incorporating such manifestations into modernist discourse, as he conceives them as «images» rather than «pictures»⁷⁶:

And I cannot insist enough that Modernism has never meant, and does not mean now, anything like a break with the past. It may mean a devolution, an unraveling, of tradition, but it also means its further evolution. [...] The Paleolithic painter or engraver could disregard the norm of the frame and treat the surface in a literally sculptural way only because he made images rather than pictures, and worked on a support – a rock wall, a bone, a horn, or a stone – whose limits and surface were arbitrarily given by nature. But the making of pictures means, among other things, the deliberate creating or choosing of a flat surface, and the deliberate circumscribing and limiting of it. This deliberateness is precisely what Modernist painting harps on: the fact, that is, that the limiting conditions of art are altogether human conditions⁷⁷.

With the article appeared in “The New York Times” and the review of *The Art of Sculpture* by Herbert Read, Greenberg enucleated some of the cornerstones of his thought to intercept the prehistoric instances. By referring to the beginning of human creativity, he legitimised an eye-centric interpretation⁷⁸ of artistic language, an interpretation notoriously associated with North American modernist painting. In this way, he was able to historicise a kind of pictorial unconsciousness of the arts, which had perpetrated by the theoretical exclusion of the numerous plastic research of prehistoric studies in a fully modernist style.

Read saw the prehistoric miniature figures as the genesis of a concept of modern sculpture worthy of his artists. Greenberg, on the other hand, made a clear distinction

75 C. Greenberg, *Modernist Painting* (1960), in J. O'Brian (ed.), *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago 1993, pp. 85-94.

76 Ivi, p. 92.

77 *Ibidem*.

78 The evidence that Greenbergian thought appears to be oriented by a substantial oculo-centrism has been posited at different times by Martin Jay and Caroline Jones. See: M. Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993; C. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago-London 2005.

between prehistoric material culture and what is commonly called modernist painting. He identified prehistoric masterpieces as concrete evidence of the primacy of vision. The individual who advanced Read's proposal during the Mellon Lecture was, in fact, directly involved in the operations of the aforementioned institution, as will be demonstrated subsequently.

An editorial connection: prehistoric Giedion

Another recipient of the Andrew W. Mellon Fellowship in Washington was the first to identify the underlying triangulation between prehistoric miniaturised sculpture, haptic sensibility and sculptural gesture, and to present a more convincing synthesis than that proposed by Read. As is not coincidental, he also stands as the sole author among those previously mentioned who has produced not one but two comprehensive, monographic studies on prehistoric artefacts. It is widely acknowledged that in 1957, three years apart and at the same American institution, Sigfried Giedion delivered a series of lectures entitled *Constant and Change in Early Art and Architecture*. This constituted the foundational framework for the investigations that subsequently coalesced into the celebrated diptych *The Eternal Present: The Beginnings of Art* (1962) and *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture* (1964)⁷⁹ (fig. 4).

In comparison to Read's monograph, which was an encyclopaedic undertaking that encompassed the history of sculpture from prehistory to the contemporary European scenario, Giedion's interest in early art and architecture had to be more clearly biographical in nature. Spyros Papapetros, to whom we are indebted for an exhaustive reconstruction of Giedion's "prehistoric" background, has traced the details, pointing out how, from the very beginning of the 1950s. Indeed, Giedion was involved both in organising and participating in conferences on Prehistory and Proto-history, as well as the exploration of the historic caves in the Franco-Cantabrian area⁸⁰, whose expeditions (four in all) were financed by the same organisation and carried out together with the Swiss photographer Hugo Paul Herdeg and, later, his compatriot Achille Weider⁸¹. Consequently, whereas Read had contemplated the prehistoric element within a subtly

79 S. Giedion, *The Eternal Present: the Beginnings of Art: a Contribution to Constancy and Change*, New York 1962; Id., *The Eternal present: the Beginnings of Architecture: a Contribution to Constancy and Change*, New York 1964. For an excellent introduction to Giedion's volumes that pays particular attention to their theoretical and editorial design see: S. Papapetros, *Modern Architecture and Prehistory: Retracing "The Eternal Present"* (Siegfried Giedion and André Leroi-Gourhan), "RES: Anthropology and Aesthetics", 63-64, spring-autumn 2013, pp. 173-189, 177. See also the important essay, S. Papapetros, *Beginnings or Origins – Beginnings and Endings: Sigfried Giedion's (Pre)Historiography*, "Journal of Architectural Education", LXV, 2, March 2012, pp. 9-12.

80 Ivi, p. 178.

81 *Ibidem*.

chronological, if not evolutionary, progression, inextricably linked to modern art, Giedion's prehistoric research entailed a typological investigation conducted on a more heterogeneous corpus of documents – it bears noting that the publication in question comprises a substantial corpus of textual content, encompassing over 1,000 pages.

Furthermore, Giedion's approach to the study of prehistoric art was more definitively anti-materialist than that of his predecessor, placing an emphasis on formalist matrix categories⁸². To substantiate his argument, Giedion identified numerous representational processes that are evident in both extremely remote artefacts and in contemporary works of art, in an approach that ultimately leads him to face harsh criticism from archaeologists, particularly from Leroi-Gourhan⁸³.

In the context of the intriguing topic of miniaturised prehistoric sculpture, Giedion had deliberately positioned himself in alignment with Read's 1956 study. In addition to adopting an approach based on pairs of opposites, which constituted the foundation of Read's theoretical framework (and also of Giedion's own master, notably Heinrich Wölfflin), Giedion aligned his study with the two categories of amulet and monument, as defined by the British art critic. Furthermore, he articulated this approach in sculptures that primarily presented a lateral perspective («profile type») and in artefacts that constructed figures with a predominantly frontal emphasis («frontal type»)⁸⁴. In a similar vein, Giedion regarded the figurines as «fertility charms»⁸⁵, devoting particular emphasis on the distinctive tactile and manual aspects intrinsic to these sculptures, admiring the remarkable dexterity exhibited by the unidentified Palaeolithic maker in the creation of their anatomical components.

In this regard, it is worth noting that, within this articulated panorama of sources other than those of Greenberg and Read, Giedion himself provides an effective explanation of the Readian point of view and situates it, by triggering a substantial editorial migration, in Central Europe. This is evident in his assertion that:

In reference to the Aurignacian-Perigordian figurines, Herbert Read, in the Mellon Lectures for 1954, suggested that sculpture found its starting point in the amulet. Sculpture is tactile, and it is fulfilled to a high degree in the Venus figurines. Their

82 Although Giedion had already distanced himself from the more rigorous formalism defended by his former mentor, the late Wölfflin, the matrix of thought underlying Giedion's prehistoric framework is configured in essentially formal terms. In the words of Spiro Kostos: «and, finally, Wölfflin hovers over everything Giedion wrote, as is evident not least of all in the general use of critically juxtaposed visual images» S. Kostos, *Architecture, You and Him: The Mark of Sigfried Giedion*, «Daedalus», Winter 1976, 105, 1, pp. 189-204, here 193. For a brief analysis of the relationship between Giedion and the Zurich School of Art History, see J. Rykwert, *Siegfried Giedion and the Notion of Style*, «The Burlington Magazine», 96, 613, April 1954, pp. 123-124.

83 Ivi, pp. 181-183.

84 Ivi, pp. 438-451.

85 Ivi, p. 445.

qualities could be intimately felt by the hands, far better than in a large, free-standing sculptured figure. He speaks in this connection of “the manageable dimensions and direct tactility of the amulet” (1956, p. 24)⁸⁶.

Giedion’s comprehensive descriptions of a diverse array of figurines, predominantly of European origin, appear to be precise and grounded in an extensive specialist bibliography. Nevertheless, he refrains from formulating sweeping theoretical hypotheses. In the case of the Venus of Lespugue, he commended the «ballonlike» conformation of the lower body and «pelvic area»⁸⁷, whereas in the case of the Venus of Savignano, he discerned how «it can immediately be felt how the figurine fits perfectly the clasping hand»⁸⁸. Apart from the distinction between profile and frontal figures – a subdivision whose limitations Giedion himself was aware of – there appear to be no significant deviations from Read’s hypotheses⁸⁹. Nevertheless, insights pertaining to miniaturized Palaeolithic sculpture were posited by other intellectuals, whether directly or indirectly in conversation with Giedion.

To illustrate, it is beyond doubt that Carola Giedion-Welcker was the principal catalyst behind some of the most exquisite and pioneering consonances between the prehistoric repertoire and modern works. She had already conceptualised this in German in 1937 and subsequently translated it into English in the seminal volume, *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space* was subsequently published in 1955 by the New York publisher George Wittenborn⁹⁰. In this context, I am referring to the anticipatory and powerful allusion to the spheres of the tactile and the corporeal that Giedion-Welcker was able to visualise at the editorial level, by composing a sort of a proto-cinematographic narrative in which the spherical fronts of Lespugue’s magnificent Venus were juxtaposed with the curvilinear contours of Hans Arp’s sculpture and the cartographies of the soft clumps that characterise a snowy landscape⁹¹ (fig. 5). In this manner, the dynamic interplay between prehistoric miniature sculpture and modernist sculpture was re-established and reflected upon at the editorial level from a perspective of extended contact that encompasses both human and natural elements.

86 Giedion, *The Eternal Present: the Beginnings of Art*, cit. (see note 12), p. 436.

87 Ivi, p. 448.

88 Ivi, p. 437.

89 Indeed, it must be remembered that although Giedion does not recognise prehistoric sculpture as ‘all round’, he cannot fail to acknowledge, on the basis of Read, how «although the rise of large-scale sculpture in the round, which responds to the eye rather than the hand, was due to a quite different aesthetic approach and indeed had a quite different artistic significance, a notion of sculpture in the round first appeared in the small figurines of Venus» (Ivi, p. 436).

90 C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume And Space*, New York 1955.

91 Ivi, pp. 98-99. An analysis of this sequence has been already formulated by Werner Schnell in: W. Schnell, *Similar, Although Obviously Dissimilar Paul Richer and Hans Arp Evoke Prehistory as the Present*, in E. Tamaschke, J. Teuscher, L. Wünterberger (eds.), *Hans Arp & Other Masters of 20th Century Sculpture*, “Stiftung Arp & V Papers”, 3, 2020, pp. 26-53, 38.

In a more systematic manner, the individual responsible for analysing the works of Read and Giedion within the context of the *Mellon Lectures* (either explicitly or implicitly) would be a scholar, despite not being based in Washington, who has once again demonstrated an exemplary attention to these ideas through an outstanding editorial approach, as will be demonstrated in the following, final analysis.

«Impulse of the fingers» and «swirling dances»: Carlo Ludovico Ragghianti

While the memory of Read's reference to haptic sensibility was fading, at least in part due to Giedion's synthesis⁹², there remains a notable level of attention to the tactility of prehistoric Venus, particularly within the context of prehistoric art studies.

The publication in question is noteworthy for its originality, offering a perspective that is both contemporary and theoretically insightful. However, it has not been sufficiently acknowledged within the Italian panorama and has received no recognition on the international stage⁹³. Composed mainly between 1960 and 1970, *L'Uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria* by Carlo Ludovico Ragghianti, was published in 1981 after a gestation period of almost twenty years⁹⁴ (fig. 6). Despite his familiarity with Giedion's texts, as Annamaria Ducci has already observed, Ragghianti did not offer particularly positive comments about his predecessor⁹⁵.

⁹² It is surprising to find that Giedion, who indeed boasted an accomplished understanding of the term haptic, punctually mentioned when reflecting on Read's conception of Egyptian space in the second volume of *The Eternal Present* and recurring in Read's argument, makes no mention of it, preferring the adjective tactile. Giedion, *The Eternal Present: the Beginnings of Architecture*, cit. (see note 12), p. 500.

⁹³ The volume in question had been recently the subject of an international conference and a monographic publication aimed at drawing attention to it by contextualising it in a broader cultural scenario. See in this regard: T. Casini, A. Ducci, F. Martini, *Art Before Art. L'uomo cosciente e l'arte delle origini con e dopo Carlo Ludovico Ragghianti*, Proceedings of the conference (Florence, Museo e Istituto Fiorentino di Preistoria, 30 September 2021; Lucca, Fondazione Ragghianti, 1-2 October 2021), Lucca 2022. The few, fundamental studies on the volume include: V. Stella, *L'estetica di Ragghianti da 'L'uomo cosciente' a 'La critica della forma'*, "Critica d'Arte", 17, 10-12, 2011; A. Ducci, *La magnitudine degli uomini primi*, in *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, "Predella", 28, 2009; R. Varese, *Carlo Ludovico Ragghianti. 'Un uomo cosciente'*, "Critica d'Arte", 41-42, 6-7, 2011; T. Casini, *Ragghianti e la paleostoria: intuizione e attualità di pensiero*, in C. Galassi (eds.), *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel Secondo Dopoguerra*, Proceedings of the 10th Anniversary Conference of the Italian Society of Art Criticism History (SISCA), Perugia, 17-19 November 2015, Perugia 2017, pp. 235-248.

⁹⁴ C.L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente, Arte e conoscenza nella paleostoria*, Bologna 1981. Cfr. Ducci, *La magnitudine degli uomini primi*, cit. (see note 93), s.n.

⁹⁵ Defined as «more merciless and incomprehensible than Vasari», Ducci correctly traces the reasons for the hostility between Ragghianti and Giedion to the fact that the former considered Giedion «guilty of perpetuating the evolutionary schematism of the master Wölfflin»; Ducci, *La magnitudine degli uomini primi*, cit. (see note 93), footnote 33. Ragghianti's severe criticism ranges from the accusation of not having perceived, despite Giedion's area of expertise, the existence of an Aurignacian architecture, to the denial of the all-round dimension of Palaeolithic anthropomorphic small sculpture and, more generally, of the highly modern qualities that characterise the iconic activity of early men. Ragghianti, *L'Uomo cosciente*, cit. (see note 94), pp. 65, 129.

In a markedly more rigorous manner than that employed by Greenberg and Read, Ragghianti's study nevertheless adheres to the structure of Giedion's investigations, having the ambitious aim of rescuing prehistory from the prejudiced vulgarisation that limited it to a relegated infancy of human consciousness or to a primitive period in the most frightening sense of the adjective⁹⁶. Exemplified by over seven hundred illustrations, prehistoric artefacts were studied using formalist categories. Ragghianti's preference for the noun «palaeohistory»⁹⁷ is to be understood as a way of claiming, also on a lexical level, the entire belonging of ancient art to the course of history as its substratum, a concept he had borrowed from Giambattista Vico, who is discussed in detail in the volume's concluding appendix⁹⁸. In the context of Leroi-Gourhan's second-generation cognitivism, which Ragghianti would have been aware of⁹⁹, he advanced the view that the cognitive procedures of *Homo sapiens* were strikingly modern. This involved the construction of a network of connections between works of diverse provenance and date, which sometimes drew on the ideas of other authors, including Giedion.

The distinction between Ragghianti's approach and that of Greenberg and Read appears to reside in the way he engages with prehistoric material culture. This movement presents a challenge to the tendency to view prehistoric artefacts through the lens of modernist art. Conversely, Ragghianti's perspective posits that these artefacts occupy a unique and pivotal position in the evolution of artistic languages, even as they foreshadow subsequent developments in the historical trajectory of these languages. In this regard, the history of (mainly Western) art was called upon to validate the extraordinary modernity of this repertoire, although this approach was not without its critics. Indeed, according to Ragghianti, the «sculptural architect of the Palaeolithic» was thus able to create advanced optical-kinetic devices that place him in direct line with the «Roman Hellenic culture» and with some of the solutions prepared, in modern times, by Leonardo and Dürer¹⁰⁰. Or, once again, the tangled «digital layout» of the so-called hieroglyphic ceiling of the Pech-Merle cave in the

96 According to a Ragghianti's memorable passage: «the extension of man's conscious life up to the threshold of the passage from animality to reason, the conquest of history as awareness and as knowledge of the prehistory of the living and operating species met with the new thought on man or a new philosophy of man that began with Vico and continued with Kant's self-analysis of consciousness, and was affirmed by Goethe, Hegel, historicism and the science of language as the identity of thinking man»; Ragghianti, *L'Uomo cosciente*, cit. (see note 94), p. 16, translated by the author.

97 Ivi, *passim*.

98 In the appendix entitled *La mitica età del Vico*, Ragghianti insists on the urgency of questioning a progressive and deterministic view of the course of history, «rejecting the Hegelian interpretation, or rather deformation, which in its irrevocable substitution returns the internal movement to that which erases the previous one, dissipating, among other things, the Vichian “memory either dilated or compounded”, essential in the conscious process». Ivi, p. 261, translated by the author. For a further lunge on the notion of deep history see: D. Lord Smail, *On deep history and the brain*, Berkeley 2008.

99 Ivi, p. 78.

100 Ragghianti, *L'Uomo cosciente* cit. (see note 94), p. 77.

Célée valley (25,000-20,000 years ago) seems to echo the fibrous material of an oil painting by Titian or Rembrandt¹⁰¹.

Regarding the historiographical tradition that has established a connection between haptic and tactile-manual sensation and the anthropomorphic figurines of the Upper Palaeolithic, Ragghianti's argument shares certain tenets that have already been explored by Read-Giedion within the seminars and publications of the Mellon Lectures. However, Ragghianti diverges from Read-Giedion in a radical manner. As Annamaria Ducci has observed, the oscillation between the perceptual spheres of the visual and the manual¹⁰², as presented in Ragghianti's theoretical framework, is fundamental and outlines another element of the dialogue with the North American side. A close reading of the text would appear to indicate that the visual was the predominant element. In this regard, it is sufficient to recall how Ragghianti alternates between the terms «eye-facts» (occhiofatti) and «artefacts» (*manufatti*)¹⁰³, offering numerous instances of indirect references to a synthesis of the visual faculty, encompassing references to Brunelleschi's «camera ottica» and the motif of «kinetic vision» (*visione cinetica*) or «kinegetic» (*cinegetica*)¹⁰⁴.

Ragghianti sought to disassociate himself from this viewpoint by refuting the proposition that sculpture evolved from the amulet, a lineage he traced to Giedion¹⁰⁵ without citing Read, whose 1956 study he owned a copy of. Despite rejecting this genealogy, Ragghianti nevertheless considered the hand and manual skill to be pivotal elements in the creation, execution, experience and even study of prehistoric figures. It is precisely on this edge that another narrative of modernity was defined, this time by a European thinker of Italian provenance who not only borrowed from Vico the notion of a circular history «made up of courses and recurrences»¹⁰⁶, but also acted with a methodological radicality that his predecessors, except for Giedion, lacked. In other words, he adopted a formalist methodology, the efficacy of which was rigorously evaluated through the lens of material artefacts, employing a typological and intermedial approach.

101 Ivi, p. 142.

102 Ducci, *La magnitudine degli uomini primi* cit. (see note 93), s.n.

103 Ragghianti, *L'Uomo cosciente* cit. (see note 94), *passim*. Cfr. Ducci, *La magnitudine degli uomini primi*, cit. (see note 93), s.n.

104 Ragghianti refers on several occasions to what he calls «the arts of vision» (Ivi, p. 63), discussing a «kinetic» or «kinetic vision» which, however, turns out to be inseparable from «synaesthetic movement», as will be seen shortly (Ivi, pp. 67-68).

105 Ragghianti sharply questioned Giedion's point of view, stating how he had considered the Venuses of Tursac and Sireuil «in the category of the "profile type", insofar as he wants to deny, against all evidence and all documents, the "conquest" of the whole of prehistory», a position that Ragghianti seems to link to the fact that the sculpture itself «must be an amulet». Ivi, p. 65, translated by the author.

106 Ivi, p. 261.

A perusal of the theoretical and historiographical sources consulted by Ragghianti substantiates the ambiguity – or perhaps it would be more accurate to describe it as a dynamic interplay – between touch and vision. Together with Graziosi's teaching, which was consolidated after the Second World War with the first contacts for an exhibition on prehistoric art that opened in 1957¹⁰⁷, Ragghianti testified to his adherence to Croce's idealism, his appreciation of Riegl's formalist teaching – considering that Lidia Collobi translated Ragghianti's *Kunstindustrie* in 1959¹⁰⁸ – and his interest in Hildebrand's and Conrad Vischer's theories on pure visibility¹⁰⁹. In this context, it seems reasonable to posit that Ragghianti had a general knowledge of the psychophysiological theories of touch that had been developed in Germany and later in the United States since the last decade of the 19th century. This would have included those of Wilhelm Wundt¹¹⁰ and Max Dessoir. He also commissioned her young student and pupil, Lucia Tongiorgi Tomasi, to translate into Italian some of Lowenfeld's writings, an author mentioned by Ragghianti¹¹¹. It can thus be seen that this complex and formalist 20th century *forma mentis* shaped the modernist paleo-historical narrative compiled by Ragghianti. It represents an interdisciplinary thought process in which different media facilitate the illumination of the functioning of others and artistic experiments of the present, including those in the fields of performance and Optical art¹¹², which were disseminated between continental Europe and the Americas during that period, demonstrate a profound indebtedness to the past.

The starting point of Ragghianti's theoretical counterattack coincides with the paradigm of the amulet that I mentioned above¹¹³. I am not referring to the now well-known¹¹⁴ and splendid exegesis elaborated by Ragghianti on Lespugue's «manualist»

107 Letter from Carlo Ludovico Ragghianti to Paolo Graziosi, 14 March 1949 (Fondazione Centro Studi sull'arte Carlo Ludovico e Licia Ragghianti, Lucca), La Strozziina 1948-1953, fasc. 1: *Corrispondenza inerente a mostre non realizzate, non attestate o realizzate successivamente. 1948-1953*. For an introduction to the exhibition see: V. Volpe, *Mostra di Arte Preistorica. Firenze, La Strozziina. 8-30 giugno 1957*, in S. Massa, E. Pontelli (eds.), *Mostre Permanenti. Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Lucca 2018, pp. 214-215.

108 Cfr. A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, translated by L. Collobi Ragghianti, Turin 1959.

109 See in this regard: C.L. Ragghianti, *Un precursore dell'estetica di Croce. Parola e arte*, in K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, Venice 1963.

110 In the appendix entitled *Il primitivo, l'evoluzione e la psicologia*, Ragghianti admires the multifaceted German. Specifically, he praises his cognitivist psychological approach whereby the object – in Ragghianti's case, the work of art – acts on the percipient subject (Ragghianti, *L'Uomo cosciente*, cit. [see note 94], p. 265).

111 L. Tongiorgi Tomasi, *Riflessioni e ricordi sparsi in margine all'Uomo cosciente di Carlo Ludovico Ragghianti*, in Casini, Ducci, Martini, *Art before Art*, cit. (see note 93), pp. 153-158, 156.

112 See in this regard the excellent essay by A. Ducci, «Vecchia Tendenza» Ragghianti e l'arte cinetica, «LUK», 22, January-December 2016, pp. 21-26.

113 Ragghianti, *L'Uomo cosciente*, cit. (see note 94), p. 122.

114 A fundamental analysis of such insightful pages was compiled by A. Ducci, *Il mondo in una mano. Il senso di Ragghianti per le Veneri paleolitiche*, in S. Bruni, A. Ducci, E. Pellegrini, *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, Pisa 2022, pp. 291-295.

(*manualistica*) Venus¹¹⁵, in which he praised the globular outline «constructed by the hand in the hollow of the hand, commensurate with the hand», comparing the anonymous Gravettian craftsman as a new Michelangelo¹¹⁶. Instead, I refer to a second family of specimens that permitted Ragghianti to sanction an even more radical departure from the theses initially formulated by Read and subsequently adopted by Giedion.

Meditating on the recurring presence of a small hole drilled in these artefacts already reported by Read and Giedion, Ragghianti, while considering legitimate the hypothesis of their use as pendants, does not exclude a more dynamic and, as we shall see, playful function. The specimen on which he based his proposal was the Gravettian Venus of Sireuil (25,000 years old), previously referenced by Giedion – from whose volume Ragghianti took the line drawing – a small figure measuring nine centimetres in translucent amber calcite. This tiny and translucent artefact has been the subject of numerous interpretations, prompted by its distinctive posture¹¹⁷. The acephalous statuette, observed from the site, displays a strongly curved abdomen and back, the forearms bent upwards, and the lower limbs thrown back with great force. According to Ragghianti exegesis, such a posture would be understandable if, in such a sloppy composition, one could see the action of a figure caught «in the act of jumping», thus representing «one of the most characteristic ab antiquissimo figures of dance»¹¹⁸. In pursuing an iconographic parallelism with Tursac's Venus, Ragghianti sought to avoid the «prison of these [symbolic] preconceptions»¹¹⁹ assumed by his predecessors. To this end, he based his exegesis on the bodily and proprioceptive dynamics, which paradoxically crossed over with Read's instances. The puncture that traverses the vertical axis of Sireuil's idol may serve a functional purpose, potentially supporting the figure through the use of a wire or other means. This configuration allows the figurine to be suspended in a manner that allows it to swirl and be visible from all sides.

We may consider ourselves to be situated at the very heart of what Ragghianti defines as «kinetic vision» or «kinegetic», a mode of synaesthetic vision that was activated by the impression of optical-manual stimuli¹²⁰. Although he does not hesitate to specify how, in Aurignacian sculpture, «the plastic is complementary to the vision», Ragghianti cannot but refer to the existence of an «extended body», intended as «the first immediate agent of plastic-kinetic action»¹²¹ in space, in a sense that, if partly

115 Ivi, p. 114.

116 *Ibidem*.

117 See in this regard: J.-P. Duhard, *Étude comparative des statuettes féminines de Sireuil et Tursac (Dordogne)*, «Gallia Préhistoire», 35, 1993, pp. 283-291.

118 Ragghianti, *L'Uomo cosciente*, cit. (see note 94), p. 64.

119 Ivi, p. 65.

120 Ivi, p. 68.

121 Ivi, p. 63.

borrowed from Riegl¹²², could be influenced by the postulates on the bodily perception of architectural space formulated by August Schmarsow, a source not cited. These «internal processes» informed Ragghianti's impassioned efforts to rehabilitate palaeo-history. Indeed, these were processes in which «the bodily potentialities and virtualities of man are concretised as planimetric, tectonic and plastic-dynamic traces, insofar and only insofar as there is an author or creator of dance»¹²³. Starting from similar premises, Ragghianti, meditating on the Venus de Sireuil, stated how

figurines with a conical base were not fashioned in this way to be placed on soft ground or surface. Instead, they were created to spin on themselves, much like spindles and spinning tops, with the push of the fingers. This artificial reenactment of the body's coiling motion, a key element of the whirling dance, underscores the profound cultural significance of these figurines¹²⁴.

From the experience of such millenary artefacts, the modernist episteme could not but emerge disoriented and, above all, greatly re-dimensioned, as the editorial narratives devised by Greenberg, Read, Giedion and Ragghianti testify, crossing the European and North American coasts in the 1950s and 1960s.

In considering the risks and temptations of contextualising such wonderful, eccentric prehistoric figures within the framework of Western modernism, it is important to note that this would mean removing them from the horizon of material culture, which is made by anonymous creators and has a profoundly transcultural afflatus. In this regard, it is noteworthy that Ragghianti himself, with the appropriate omission of any reference to Read, embraced Moore's thought, as evidenced by his writing in the pages of "Critica d'Arte" in 1971, where the human hand and body once again become the first and most ancient agent of creativity:

These graphic works and many of Moore's drawings are invaluable in revealing the formation of his expression, not unlike the small plastics that he elaborates in the hollow of his hand, like the prehistoric artists who worked in the sphere of natural things in direct relationship and scale with the only available and educated tool¹²⁵.

122 Indeed, Ragghianti himself clearly acknowledges his «own fundamental reference to the Viennese master». Ivi, p. 230, translated by the author.

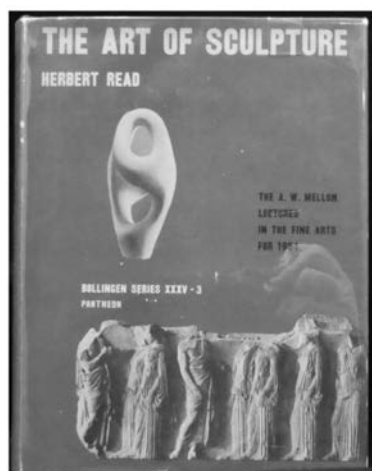
123 *Ibidem*.

124 Ivi, p. 66.

125 C.L. Ragghianti, *Elementa di Henry Moore*, "Critica d'Arte", 18, 115, 1971, pp. 31-38, here 36, translated by the author.

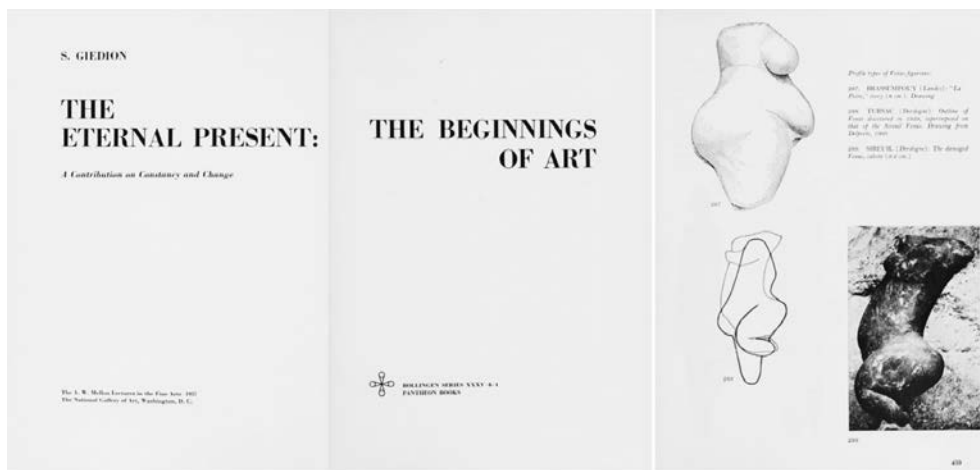


1. H. Read, *Art and the Evolution of Consciousness*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 13, December 2, 1954

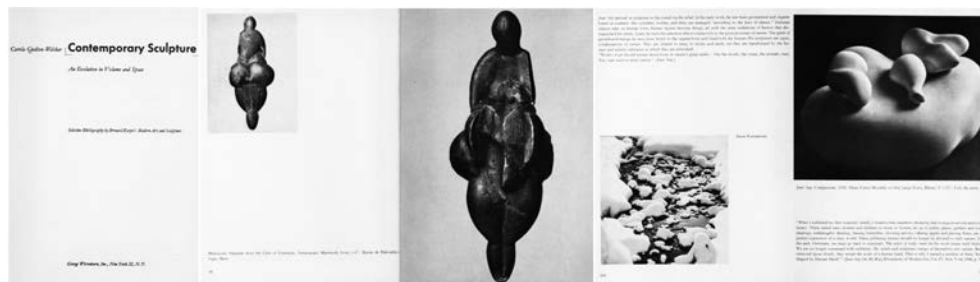


2. H. Read, *The Art of Sculpture*, New York 1956

3. C. Greenberg, *The Very Old Masters*, "The New York Times Magazine", May 16, 1954



4. S. Giedion, *The Eternal Present. The Beginnings of Art: a Contribution to Constancy and Change*, New York 1962



5. C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*, New York 1955



6. C.L. Ragghianti, *L'Uomo cosciente, Arte e conoscenza nella paleostoria*, Bologna 1981

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

«CON GRAVE PERICOLO DI VITA».

FRANCESCO VERLENGIA E LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO ARTISTICO DURANTE LA SECONDA GUERRA MONDIALE

Pietro Costantini

Nel febbraio del 1945 Umberto Chierici, all'epoca Soprintendente ai monumenti e alle gallerie di L'Aquila, pubblicò una relazione sull'opera di ricognizione compiuta dalla Soprintendenza tra l'estate e l'autunno del 1944¹, al fine di enumerare i danni della guerra al patrimonio artistico abruzzese. In tale occasione, tuttavia, poco spazio fu dedicato al patrimonio mobile che, fugacemente, fu liquidato con la dichiarazione «nessuna opera d'arte di pregio notevole e nessuna delle Raccolte Pubbliche dell'Abruzzo hanno sofferto menomazioni»², lasciando invece ampio spazio alla ricognizione degli edifici monumentali, sia civili che religiosi³.

Eppure, se da un lato non furono fornite informazioni dettagliate circa il reale stato delle opere d'arte al termine del conflitto mondiale, dall'altro è possibile estrapolare dalla relazione alcune parziali indicazioni, utili per cominciare a ricomporre quel complesso mosaico di luoghi, personaggi e vicende che consentirono di salvare dalla furia della guerra tele, pale d'altare, sculture, libri e altri oggetti d'arte. Si viene a conoscenza, ad esempio, che a Chieti, Sulmona e Vasto furono gli Ispettori Onorari ad essere in prima linea per l'occultamento e la protezione delle opere.

Il lavoro di ricerca, controllo e documentazione richiese molto tempo, anche dopo la succitata relazione, e fu necessario il coinvolgimento di Vescovi, Prefetti, Sindaci e Ispettori. Nel dicembre del medesimo anno, infatti, fu data alle stampe una seconda relazione⁴, questa volta dedicata all'attività della Soprintendenza dal 1942 al 1945, dalla quale è possibile ottenere qualche informazione più dettagliata.

Con l'invasione tedesca della Regione nel settembre del 1943, l'attività della Soprintendenza, ormai privata dei mezzi di trasporto e dei materiali di lavoro, si concentrò sulla tutela delle opere d'arte contro le offese aeree ed eventuali spoliazioni, periodo che lo stesso Chierici ricorda come «l'affannoso cercar di nascondere agli occhi degli invasori quelle opere su cui le loro mani rapaci si sarebbero potute posare»⁵.

1 Regia Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Abruzzo e Molise, *I danni della guerra al patrimonio artistico degli Abruzzi e del Molise*, Aquila, s.n.t., 1945.

2 Ivi, p. 8.

3 Per approfondimenti sull'argomento si rimanda a L. Serafini, *Danni di guerra e danni di pace. Ricostruzione e città storiche in Abruzzo nel secondo dopoguerra*, Villamagna 2008.

4 Regia Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Abruzzo e Molise, *Relazione sull'attività dell'ufficio nel quadriennio 1942-1945*, Aquila, s.n.t., 1945.

5 Ivi, p. 1.

Sul territorio regionale, la grande movimentazione per la salvaguardia del patrimonio fu resa possibile grazie ad una vasta e capillare azione di difesa, che coinvolse in prima linea Ispettori Onorari e Direttori dei Musei, ma vide anche la partecipazione di parroci e semplici cittadini⁶.

Emblematica, in tal senso, è l'opera di occultamento e protezione del patrimonio portata avanti nella Provincia di Chieti da Francesco Verlengia, ispettore onorario ai monumenti e alle belle arti dal 1930 e direttore della Biblioteca provinciale De Meis dal 1938 al 1962⁷.

Uomo dal multiforme ingegno, appassionato della sua terra e profondo conoscitore della storia, dell'arte, dell'architettura, delle tradizioni popolari e del folklore locali «col suo parlare pacato egli passava dai filosofi ai poeti, ai pittori, agli scultori, alle tradizioni abruzzesi senza indugiare un attimo»⁸. La sua operosità e l'amore per l'arte e la conoscenza lo spinsero sovente a percorrere strade spesso impraticabili della provincia teatina, talvolta in condizioni climatiche proibitive, alla ricerca di statue, dipinti e oggetti sacri con lo scopo di mappare e raccontare un panorama culturale spesso sconosciuto⁹. A lui, infatti, si devono la redazione dell'inventario delle opere d'arte della provincia di Chieti e un gran numero di scritti sul patrimonio locale¹⁰.

Una tale e profonda conoscenza storico-artistica del territorio divenne fondamentale allorché Carlo Travaglini, presidente della Provincia di Chieti, decise di allestire una Galleria di arte moderna «al fine di contribuire all'elevazione della cultura storica e artistica della città e della provincia di Chieti e di vivificare nelle nostre popolazioni l'amore e il senso del Bello»¹¹, un luogo destinato a «raccolgere un notevole gruppo di opere scultorie e pittoriche, per la gran parte abruzzesi, attualmente sparse in vari ambienti cittadini poco accessibili al pubblico, nonché quelle del Museo diocesano teatino, che attende ancora una sua sede definitiva»¹².

6 A titolo esplicativo: le opere del Museo Civico di Vasto furono murate nei sotterranei di un edificio scolastico; a Sulmona gli oggetti furono nascosti e protetti dal direttore della Raccolta Comunale d'Arte; a Guardiagrele i corali miniati e la croce di Nicola da Guardiagrele furono nascosti dal parroco di Santa Maria Maggiore.

7 Nel 1962 Verlengia dovette lasciare l'incarico di direttore per sopraggiunti limiti d'età, continuando però a dirigere la Biblioteca, in qualità di bibliotecario onorario, fino al 1964 quando, a causa del precario stato di salute, fu costretto ad abbandonare. Sull'argomento si veda U. De Luca, *Il bibliotecario*, in *Cultura e arte nell'opera di Francesco Verlengia*, atti del convegno (Chieti, 5 dicembre 1998), a cura di E. Circeo, Villamagna 2000, pp. 13-18.

8 P. Suriani, *Ricordo di Francesco Verlengia*, "Rivista abruzzese", XX, 4, 1967, p. 210.

9 Si veda C. Gasbarri, *Il precursore della didattica e della tutela del patrimonio artistico abruzzese*, in *Cultura e arte*, cit. (vedi nota 7), pp. 35-38.

10 Per approfondimenti sugli scritti di Francesco Verlengia si veda *Scritti (1910-1966). Arte tradizioni storia letteratura*, a cura di R. Caprara, Lanciano 2007.

11 Chieti, Archivio Generale della Provincia di Chieti (d'ora in poi AGPC), fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 20 novembre 1939.

12 *Ibidem*.

Per questa ragione, il 20 novembre 1939, Travaglini inviò a Giuseppe Bottai, ministro dell'Educazione Nazionale, una missiva nella quale chiedeva di poter avere «in custodia all'Istituto stesso, nella misura che sembrerà più opportuna, un quantitativo di opere d'arte di autori abruzzesi, che, pur essendo di proprietà statale, non siano esposte in pubbliche mostre»¹³. In tale occasione il ruolo di Francesco Verlengia fu fondamentale: a lui spettò il compito di scegliere le opere da esporre, attingendo a quelle presenti sul territorio provinciale e indicando quelle che sarebbero state inviate dal Ministero, tanto che una nota a matita rossa, apposta sulla copia della lettera inviata a Bottai e conservata nell'Archivio Generale della Provincia di Chieti, esorta: «Interessiamo [...] il prof. Verlengia ad elencare i quadri che si vogliono»¹⁴. La richiesta di Travaglini fu formalmente accolta il 26 settembre 1942, coinvolgendo la Galleria Nazionale d'Arte Moderna per il prestito desiderato:

Mi è grato inoltre informarVi che, con lettera a parte, ho dato disposizioni perché la Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma conceda in deposito alla nuova Galleria di Chieti alcune opere di artisti abruzzesi [...] Per quanto riguarda infine le opere del Palizzi, faccio presente che tutto il notevole gruppo che trovasi presso la Galleria d'Arte Moderna è un lascito condizionato alla inamovibilità delle opere¹⁵.

In realtà, prima della risposta affermativa di Bottai, intercorsero diversi colloqui informali anche con la direttrice Palma Bucarelli, tanto che già il 29 agosto e il 1° settembre del 1942 fu inviato l'elenco degli artisti abruzzesi¹⁶ di cui si desideravano le opere – verosimilmente redatto proprio da Verlengia – prima al Ministero dell'Educazione¹⁷ e poi alla Galleria nazionale¹⁸.

Tra le tele scelte vi furono anche alcune opere di Filippo Palizzi che, tuttavia, erano legate da una clausola di inamovibilità, imposta dagli eredi del pittore, che avrebbe reso impossibile il prestito. Per tentare di svincolare tali opere si dovette intervenire chiedendo l'assenso a don Romeo Rucci, nipote di Palizzi, che con lettera del 14 gennaio

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 26 settembre 1942.

16 Artisti di cui si chiesero le opere in prestito temporaneo: Manfredo Acerbo, Costanzo Angelini, Giuseppe Bonolis, Flaviano Bucci, Fedele Cappelletti, Basilio Cascella, Tommaso Cascella, Michele Cascella, Gioacchino Cascella, Andrea Cascella, Pietro Cascella, Pasquale Celommi, Luigi Cialente, Guido Costanzo, Venanzio Crocetti, Arcangelo Ciampoli, Nicola D'Antino, Giuseppe D'Albenzio, Nicola De Laurentiis, Gennaro Della Monica, Egidio De Maulo, Francesco D'Andrea, Francesco De Nicola, Italo De Santis, Giuseppe Di Prinzio, Vincenzo Gagliardi, Valerico Laccetti, Cesare Mariani, Francesco Paolo Michetti, Quintilio Michetti, Filippo Palizzi, Giuseppe Palizzi, Nicola Palizzi, Francesco Paolo Palizzi, Teofilo Patini, Raffaello Pagliaccetti, Floriano Pietrocchia, Fedele Recchione, Filippo Rega, Giovanni Antonio Santarelli, Marcello Scarano e Gabriele Smargiassi.

17 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 29 agosto 1942.

18 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 1° settembre 1942.

1943 espresse non solo il benessere, ma anche soddisfazione per la richiesta¹⁹. Saranno cinquanta le opere concesse e consegnate il 4 marzo 1943 dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma alla Provincia di Chieti²⁰.

L'idea di costituire una raccolta di opere d'arte nacque subito dopo le soppressioni del 1866 e fu poi ripresa nei primi anni del Novecento²¹, ma fu solo dal 1930 sino al conflitto mondiale, che si riuscì a lavorare compiutamente per la raccolta di opere d'arte moderna mediante acquisti, come nel caso dei taccuini di Francesco Palizzi o dei modelli in terracotta di Costantino Barbella, e prestiti temporanei, come il cospicuo nucleo di opere romane.

Gli eventi che seguirono lo scoppio della guerra e gli atti eroici compiuti per la salvaguardia del patrimonio artistico sono testimoniati proprio grazie alle opere della Galleria Nazionale e all'insistente caparbietà di Palma Bucarelli.

Il 26 giugno 1945, infatti, la Bucarelli inviò una lettera al Commissario Prefettizio dell'Amministrazione provinciale di Chieti chiedendo notizie riguardo i provvedimenti presi per la protezione delle opere, gli eventuali danni, la collocazione e il loro stato di conservazione²². Non avendo ricevuto alcuna risposta formale, il 5 luglio 1945 tornerà a scrivere²³, inviando una missiva al Soprintendente Chierici²⁴ per informarlo sulle richieste avanzate e chiedendo di intercedere affinché si possa celermente avere un riscontro. La risposta arriverà il 21 novembre 1945:

Le opere d'arte di codesta Galleria, inviate in temporaneo deposito per la costituenda Galleria d'arte della Provincia di Chieti, insieme con altre opere d'arte e col materiale più prezioso della detta Biblioteca, convenientemente sistemate in casse, al fine di salvarle dai pericoli delle incursioni aeree, nell'agosto del 1943 furono trasportate a Fara S. Martino ed ivi furono nascoste in alcuni ambienti terreni della villa De Cecco. Senonché nel novembre dello stesso anno, in seguito all'improvviso ordine di sfollamento di Fara, divenuta zona di operazioni, e all'occupazione tedesca del paese, le opere

19 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 14 gennaio 1943.

20 L'Aquila, Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia alle Belle Arti e Paesaggio (d'ora in poi ASSA), fasc. *Opere d'arte della Galleria d'Arte Moderna (Valle Giulia) Roma*, carte sciolte, Verbali di consegna 4 marzo 1943.

21 È lo stesso Verlengia a ricordare come l'idea di costituire una raccolta di opere d'arte a Chieti nacque dopo le soppressioni religiose del 1866 quando, con l'abbandono dei conventi, gran parte del patrimonio artistico in essi custodito fu lasciato in balia della popolazione. In tale occasione furono raccolte tavole quattrocentesche, quadri cinquecenteschi e diverse statue, ma l'iniziativa naufragò per essere poi riprese nei primi anni del Novecento dopo che lo scultore Modesto Parlatore donò alla Provincia di Chieti tutti i bozzetti e i modelli di sua proprietà con lo scopo di costituire una sala della futura Galleria d'Arte Moderna. Si veda F. Verlengia, *Introduzione*, in *Pinacoteca provinciale. Catalogo*, a cura dell'Amministrazione Provinciale di Chieti, Chieti 1956, pp. 5-9.

22 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 26 giugno 1945.

23 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 5 luglio 1945.

24 ASSA, fasc. *Opere d'arte della Galleria d'Arte Moderna (Valle Giulia) Roma*, carte sciolte, 5 luglio 1945.

stesse, rimaste incustodite, divennero preda delle truppe tedesche, che le dispersero in molti ambienti delle case circostanti alla villa De Cecco ridotte a uso di uffici.

Con grave pericolo di vita, sia per i mitragliamenti aerei numerosi e improvvisi, sia per la diffidenza dei tedeschi, che a Fara S. Martino, e particolarmente nella villa della Signora Concetta De Cecco, avevano stabilito il loro quartiere generale, con un camion fornito da questa Provincia, un incaricato di questa Amministrazione il 15 novembre 1943 si recò a Fara S. Martino e in quattro giorni, solo coi suoi scarsi mezzi e colla sua energia, riuscì a raccogliere la gran parte delle opere. Non gli fu possibile terminare l'impresa anzitutto per l'ostilità del comando e delle truppe germaniche e poi perché il fronte si avvicinava ogni giorno di più ed egli se si fosse ancora trattenuto, avrebbe rischiato di perdere anche il materiale salvato²⁵.

La relazione, seppur sintetica, illustra gli avvenimenti e le azioni compiute per mettere in sicurezza le opere, non solo romane, ma anche quelle che fino ad allora furono raccolte sul territorio, insieme al patrimonio librario della biblioteca provinciale. Nell'immediatezza delle prime incursioni aeree, infatti, si provvide dapprima a sistemare le opere in casse e, successivamente, a trasportarle a Fara San Martino per nasconderle nei sotterranei di una delle ville appartenenti alla famiglia De Cecco. Dal 15 al 19 novembre del 1943 le opere furono in gran parte recuperate a seguito dell'occupazione tedesca di Fara. In chiusura, vengono elencate le opere della Galleria Nazionale disperse e quelle recuperate, ma danneggiate; risultano dispersi otto quadretti giovanili di Filippo Palizzi (*Sorgente d'una vena d'acqua*, *Interno di una cucina in Abruzzo*, *Cane grifone*, *Un pastore con il cane*, *Una contadina che passa su un ponte di legno*, *Pianta di campo*, *Figura di donna seduta* e *Mariuccia*), e danneggiate tre opere dello stesso Palizzi (*Dopo il diluvio*, *Pastore moldavo* e *Due contadini in cammino*) insieme a un disegno su carta di Francesco Paolo Michetti (*Donna con Bambino in braccio*).

Nulla emerge in riferimento all'incaricato della Provincia che, rischiando la propria vita «solo coi suoi scarsi mezzi e colla sua energia»²⁶, fu inviato a recuperare le opere, tantomeno si menzionano le motivazioni che spinsero a scegliere Fara San Martino quale luogo idoneo al ricovero.

Alcune indicazioni in merito, però, è possibile rintracciarle nel documento originale dal quale la relazione del 21 novembre è tratta o, per meglio dire, parzialmente copiata. Infatti il 12 ottobre 1945 fu proprio Francesco Verlengia a relazionare sugli accadimenti, specificando dettagli che saranno poi omessi nella versione del 21 novembre. Dal documento emerge non solo che fu egli stesso, con atto eroico, a rischiare la propria vita per la salvaguardia del patrimonio artistico, ma addirittura

25 ASSA, fasc. *Opere d'arte della Galleria d'Arte Moderna (Valle Giulia) Roma*, carte sciolte, 21 novembre 1945.

26 *Ibidem*.

l'iniziativa fu personale e non supportata nemmeno da una lettera di accompagnamento della Prefettura:

con un camion fornitomi da codesta spett. Amm.ne e senza lettera di accompagnamento della R. Prefettura di Chieti, il 15 novembre mi recai a Fara S. Martino e in quattro giorni solo coi miei scarsi mezzi e colla mia energia, riuscii a raccogliere gran parte delle opere²⁷.

Nella sua relazione Verlengia puntualizza che le casse furono nascoste nei sotterranei della villa di Concetta De Cecco (fig. 1), chiarendo ogni dubbio su quale fosse l'abitazione, tra le tante in possesso della nota famiglia farese. La scelta operata, quindi, nell'urgenza dettata dalle incursioni aeree e nella conseguente necessità di trovare un posto sicuro e protetto da persone di fiducia, non poteva non ricadere su un luogo e su una donna a lui familiari. Concetta Verlengia De Cecco, infatti, era la sorella di Francesco e Fara S. Martino, così come la villa, erano a lui ben noti, visto che il padre, Giuseppe Verlengia, intervenne come architetto nella costruzione della medesima villa²⁸. Chiedere alla sorella di nascondere le opere nella propria casa, ben conoscendo anche la presenza di sotterranei adatti allo scopo, deve essergli sembrata la scelta migliore. Tuttavia non poteva prevedere che, solo tre mesi dopo aver nascosto le opere, i tedeschi sarebbero entrati in Fara occupandola e, addirittura, stabilendo il quartier generale proprio nella villa di Concetta e adibendo ad uffici le abitazioni circostanti. Era dunque necessario provvedere al recupero delle opere che, nel frattempo, erano state trovate e sparse negli stabili vicini. Fu sempre Verlengia che, il 15 novembre 1943, solo con le proprie energie e sfidando il pericolo dei mitragliamenti, tornò a recuperare quel patrimonio d'arte e cultura al quale aveva dedicato la propria vita. Per quattro giorni, finché poté, cercò di recuperare la maggior parte di opere possibili ma, vista l'ostilità delle truppe germaniche e il rapido avvicinamento del fronte, fu costretto ad abbandonare la missione, non per timore di perdere la vita, ma perché «se mi fossi ancora trattenuto avrei rischiato di perdere anche il materiale salvato»²⁹.

Grazie al verbale di consegna siglato il 4 marzo 1943 da Palma Bucarelli e Carlo Travaglini, è possibile avere indicazioni circa le opere che furono concesse in prestito temporaneo: disegni e tele di Francesco Paolo Michetti, una stampa e una pietra incisa di Basilio Cascella, un busto di Venanzo Crocetti, un bronzo di Nicola D'Antino, una tavola di Valerio Laccetti, una tela di Teofilo Patini e trenta dipinti di Filippo Palizzi³⁰.

27 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 12 ottobre 1945.

28 Si veda Gasbarri, *Il precursore della didattica*, cit. (vedi nota 9), p. 35.

29 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 12 ottobre 1945

30 Per l'elenco completo si rimanda all'*Appendice* di questo contributo.

Il 7 agosto 1946, mosso dalle reiterate richieste di Palma Bucarelli, Umberto Chierici pregherà di fornire «precise e dettagliate notizie relative alle opere depositate»³¹, ottenendo come risposta una copia della lettera del 21 novembre³²; tornerà a scrivere il 29 maggio 1947 chiedendo se «siano state effettuate ulteriori ricerche per il recupero delle opere»³³, facendo ovviamente riferimento alle otto tele disperse di Francesco Palizzi. Sarà sempre Verlengia, il 9 marzo 1948, a rispondere ai quesiti di Chierici e, per lui, di Palma Bucarelli:

Non ho mancato di far eseguire indagini da privati, mentre recentemente, a mie spese, mi sono recato allo stesso scopo in Fara San Martino. Nessun frutto è risultato dalle mie ricerche e, purtroppo, le opere stesse, finora, devono considerarsi come perdute³⁴.

Nello stesso periodo, la Galleria Nazionale inviò un funzionario a verificare la veridicità delle dichiarazioni e lo stato di conservazione delle opere in deposito, riscontrando la necessità di restauro immediato per quattro opere di Palizzi, specialmente per lo studio di *Dopo il diluvio* (fig. 2), sul quale venne posta maggiore enfasi³⁵. Il 29 aprile 1948 la Provincia deliberò la sistemazione delle opere presso il salone della Soprintendenza alle antichità di Chieti e l'avvio dei lavori di restauro³⁶, i cui oneri sarebbero poi ricaduti sulla Provincia e, per circa la metà, sulla Soprintendenza di L'Aquila³⁷. Fino a quel momento le tele furono custodite in parte presso i locali della Biblioteca e in parte presso quelli della Provincia. I lavori cominciarono il 25 ottobre e furono realizzati da Enrico Vivio³⁸, diretti dalla Soprintendenza aquilana, manlevando da ogni responsabilità l'Amministrazione provinciale.

L'attenzione di Palma Bucarelli per le opere concesse era tale da richiamare l'attenzione del Ministero della Pubblica Istruzione per sollecitare una degna collocazione delle opere e, nel caso questo non fosse possibile, la immediata restituzione³⁹. Anche in questo caso coinvolgere Francesco Verlengia sembrò la cosa più ovvia, tanto che egli stesso il 18 agosto comunicò di aver regolarmente consegnato le opere d'arte alla Soprintendenza alle antichità, come da accordi con la Provincia, eccezion fatta per *Pancia e cuore* di Teofilo Patini (fig. 3), che rimase nella stanza del Presidente provinciale⁴⁰.

31 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 7 agosto 1946

32 ASSA, fasc. *Opere d'arte della Galleria d'Arte Moderna (Valle Giulia) Roma*, carte sciolte, 3 settembre 1946.

33 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 29 maggio 1947.

34 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 9 marzo 1948.

35 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 22 aprile 1948.

36 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, Registro delle deliberazioni n. 338 del 29 aprile 1948.

37 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 26 maggio 1948.

38 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 15 ottobre 1948.

39 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 15 giugno 1948.

40 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 18 agosto 1948.

Il 30 giugno 1955, il medesimo funzionario della Galleria Nazionale che nel 1948 fu inviato a controllare le opere in deposito, tornò nuovamente a Chieti per verificare e valutare i restauri effettuati, l'eventuale sistemazione delle opere, come richiesto anche dal Ministero, e la situazione circa le otto tele disperse del Palizzi. Le conclusioni furono:

Per quanto riguarda la mancanza di opere, le ulteriori ricerche non hanno dato alcun risultato, per lo stato di conservazione invece il Soprintendente alle Antichità di Chieti, d'accordo con il Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie dell'Aquila, ha provveduto a far restaurare le opere che si presentano in ottime condizioni. L'Amministrazione provinciale, inoltre, cui a suo tempo si era richiesto un formale impegno a creare una sede per l'esposizione permanente delle opere, ha votato finalmente uno stanziamento per la creazione della Galleria d'Arte Moderna nel palazzo della stessa Amministrazione⁴¹.

Grazie alla caparbieta di Pompeo Suriani, Presidente del Consiglio Provinciale, il 15 ottobre 1955⁴² si poterono inaugurare nove grandi sale della nuova Pinacoteca, ubicate al secondo piano del Palazzo della Provincia, nelle quali fu esposta gran parte delle opere provenienti dalla Galleria Nazionale, comprese quelle restaurate, unitamente ad opere di nuova acquisizione⁴³. Tuttavia da un'ispezione effettuata da Dario Durbè su mandato di Palma Bucarelli il 4 dicembre 1964⁴⁴, risultano assenti due opere di Palizzi, ovvero *Cane mascherino* e *Aquila grande con preda*, presenti nell'ispezione del 1955, ma non nel catalogo pubblicato l'anno successivo⁴⁵. In aggiunta l'opera *Testa di cane setter* fu data in prestito dalla Provincia ad una associazione teatina, contravvenendo così alle norme che regolavano il prestito, e la *Testa di medusa* di Cascella, conservata malamente in un deposito, non solo non fu esposta⁴⁶, ma non venne nemmeno inserita nel catalogo delle opere. Altri due dipinti di Palizzi, *Ritratto del colonnello Enrico Strada* (fig. 4) e *Pastore moldavo* (fig. 5), invece, benché fossero presenti nel catalogo, durante l'ispezione risultarono anch'essi conservati nel deposito.

Fino al mese di marzo del 1966 le opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna rimasero in esposizione nelle sale provinciali per poi, su espressa richiesta di Palma Bucarelli, essere definitivamente restituite il 7 marzo⁴⁷. Dal verbale di riconsegna risultano mancanti, oltre alle otto opere disperse durante la guerra, le due già citate durante l'ispezione del 1964 e, in aggiunta, la *Testa di Medusa* di Cascella. Dopo numerose

41 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 30 giugno 1955.

42 *Ibidem*.

43 Si veda Verlengia, *Introduzione*, cit. (vedi nota 21), pp. 5-9.

44 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 17 dicembre 1964.

45 Si veda *Pinacoteca provinciale. Catalogo*, cit. (vedi nota 21).

46 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 17 dicembre 1964.

47 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, Verbale di consegna 7 marzo 1966.

sollecitazioni da parte della Soprintendenza alla Galleria Nazionale e del Ministero alla Pubblica Istruzione, la Provincia di Chieti risponderà il 5 maggio 1967 dichiarando che le tre opere «risultano per questa Amministrazione smarrite a causa dei noti eventi bellici unitamente agli otto dipinti del Palizzi»⁴⁸, sostenendo in aggiunta che

fanno fede le pagine del catalogo appositamente redatto nel 1956 in occasione dell'inaugurazione dell'Istituzione dal Prof. Francesco Verlengia, allora Direttore alla Biblioteca Provinciale, il quale pur essendo in età molto avanzata potrebbe in ogni caso riferire sulle vicende personalmente vissute per il recupero del complesso di opere durante i bombardamenti nel comune di Fara S. Martino, dove le opere tutte, avute in concessione, erano state dislocate per preservarle dagli eventi di guerra che sconvolgevano l'intero territorio di questa Provincia⁴⁹.

Tale risposta, alla luce delle ripetute relazioni inviate da Francesco Verlengia all'Amministrazione provinciale, non risponde al vero poiché, come precedentemente detto, egli denunciò la perdita dei soli otto dipinti del Palizzi. Inoltre, il catalogo del 1956 non può essere una testimonianza affidabile, poiché in esso non furono inserite tutte le opere esposte nelle sale della pinacoteca. Molte di quelle concesse in deposito, infatti, non compaiono nel catalogo ma, come testimonia lo stesso ispettore Durbè «tutte le opere [concesse in prestito] sono esposte nella sede della Galleria»⁵⁰, fatta eccezione per i dipinti sopra menzionati.

È interessante notare come, ancora una volta e benché in età molto avanzata⁵¹, la Provincia rimandi all'esperienza e alla testimonianza di Verlengia, ritenuto, a ragione, protagonista non solo degli eventi accaduti durante la Seconda guerra mondiale, ma anche di quelli che la precedettero e seguirono.

La consapevolezza del suo valore quale uomo di cultura, appassionato ricercatore e profondo conoscitore della sua terra, sotto molteplici punti di vista, era comune a tutti coloro che ebbero modo di conoscerlo. Numerose, infatti, sono le attestazioni di stima e i riconoscimenti per le importanti opere compiute: l'inventario delle opere d'arte della Provincia di Chieti, l'organizzazione del Museo Diocesano, la raccolta delle opere d'arte per la Pinacoteca, la fondazione e direzione della "Rivista abruzzese", la direzione innovativa della Biblioteca provinciale e, da quanto documentato nel presente contributo, l'eroicità dimostrata per la salvaguardia di quelle opere d'arte che lui stesso volle a testimonianza del grande genio artistico della sua terra.

48 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 5 maggio 1967.

49 *Ibidem*.

50 AGPC, fasc. *Prestiti opere d'arte*, carte sciolte, 16 giugno 1967.

51 Francesco Verlengia morirà sette mesi dopo la missiva, il 15 dicembre 1967.

Egli amò la sua Terra di un amore infinito e cercò con tutti i mezzi di valorizzarne la storia, le opere d'arte, gli uomini che si sono distinti in ogni settore. Come Balzano, come De Nino, come Mezzanotte, come Finamore, come Scenna, fu uno dei pilastri della cultura abruzzese del tempo. La scomparsa di Francesco Verlengia apre un vuoto incolmabile, nel campo della cultura, se si pensa che era forse il solo che potesse darci una compiuta storia dell'arte abruzzese⁵².

⁵² Suriani, *Ricordo di Francesco Verlengia*, cit. (vedi nota 8), p. 211.

1. Elenco delle opere concesse dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma in deposito temporaneo alla costituenda Galleria d'Arte Moderna di Chieti

n. inv. 2069/6	Francesco Paolo Michetti, <i>Testa di donna</i> , pastello, tela
n. inv. 488	Basilio Cascella, <i>Il trionfo della morte</i> , stampa, carta, cm 113x87
n. inv. 857	Basilio Cascella, <i>Testa di Medusa</i> , pietra incisa, pietra, cm 47x47
n. inv. 379	Venanzo Crocetti, <i>Busto di giovane</i> , bronzo, altezza cm. 48
n. inv. 2483	Nicola D'Antino, <i>Leviere (figura di donna)</i> , bronzo, cm 29x28
n. inv. 379	Valerio Laccetti, <i>Studio di bue</i> , dipinto a olio, tavola, cm 56x38
n. inv. 2498/2	Francesco Paolo Michetti, <i>Donna con Bambino in braccio</i> , disegno, carta, cm 73x54
n. inv. 2509/1	Francesco Paolo Michetti, <i>Studio di costumi</i> , disegno, carta, cm 54x40
n. inv. 2069/15	Francesco Paolo Michetti, <i>Cinque figure femminili</i> , disegno a penna, carta
n. inv. 2069/15	Francesco Paolo Michetti, <i>Due donne</i> , disegno a matita, carta, cm 50x46
n. inv. 2069/2	Francesco Paolo Michetti, <i>Pastore</i> , tempera, tela, cm 60x45
n. inv. 2069/4	Francesco Paolo Michetti, <i>Testa di giovane donna</i> , tempera, tela, cm 63x46
n. inv. 2069/11	Francesco Paolo Michetti, <i>Due buoi</i> , disegno a matita, carta, cm 45x34
n. inv. 2069/12	Francesco Paolo Michetti, <i>Processione di donne</i> , disegno a matita, carta, cm 50x37
n. inv. 2069/10	Francesco Paolo Michetti, <i>Donne che cantano</i> , disegno a penna, carta, cm 28x21
n. inv. 2079/3	Francesco Paolo Michetti, <i>Due figure di donne</i> , disegno a penna, carta, cm 70x15
n. inv. 2079/2	Francesco Paolo Michetti, <i>Testa di capretta</i> , disegno a matita, cm 30x20
n. inv. 2079/1	Francesco Paolo Michetti, <i>Due fanciulli</i> , disegno a matita, cm 33x27

- n. inv. 2069/21 Francesco Paolo Michetti, *Tre donne e un bambino*, disegno a matita, cm 61x51
- n. inv. 168 Teofilo Patini, *Pancia e cuore*, dipinto, tela, cm 120x80
- n. inv. 1716/3 Filippo Palizzi, *Un asino (Castellamare di Stabia)*, dipinto, tela, cm 30x23
- n. inv. 1721/8 Filippo Palizzi, *Interno di una cucina in Abruzzo*, dipinto, tela, cm 40x26
- n. inv. 1724/11 Filippo Palizzi, *Due pecore al sole*, dipinto, tela, cm 39x25
- n. inv. 1727/14 Filippo Palizzi, *Un pastore moldavo*, dipinto, tela, cm 48x35
- n. inv. 1730/17 Filippo Palizzi, *Due contadini in cammino*, dipinto, tela, cm 51x38
- n. inv. 1730/25 Filippo Palizzi, *Cagna che punta una quaglia*, dipinto, tela, cm 37x24
- n. inv. 1746/33 Filippo Palizzi, *Un pastore con il cane*, dipinto, tela, cm 34x26
- n. inv. 1748/35 Filippo Palizzi, *Pianta di campo (cardo)*, dipinto a olio, tela, cm 29x23
- n. inv. 1775/62 Filippo Palizzi, *Figura di pastore in cammino*, dipinto a olio, tela, cm 39x25
- n. inv. 1776/63 Filippo Palizzi, *Cane grifone*, dipinto a olio, tela, cm 35x30
- n. inv. 1777/64 Filippo Palizzi, *Contadina del Picerno (Basilicata)*, dipinto a olio, tela, cm 35x23
- n. inv. 1778/65 Filippo Palizzi, *Sorgente d'una vena d'acqua*, dipinto a olio, tela, cm 35x28
- n. inv. 1781/68 Filippo Palizzi, *Bove che mangia (interno)*, dipinto a olio, tela, cm 39x26
- n. inv. 1794/82 Filippo Palizzi, *Vacca che mangia (paesaggio)*, dipinto a olio, tela, cm 47x34
- n. inv. 1795/83 Filippo Palizzi, *Figura di donna seduta*, dipinto a olio, tela, cm 30x21
- n. inv. 1806/94 Filippo Palizzi, *Testa di cane setter*, dipinto a olio, tela, cm 49x43
- n. inv. 1830/118 Filippo Palizzi, *Una contadina che passa su un ponte di legno*, dipinto a olio, tela, cm 42x30
- n. inv. 1856/144 Filippo Palizzi, *Pecore e asino (interno)*, dipinto a olio, tela, cm 30x23
- n. inv. 1862/150 Filippo Palizzi, *Cavallo campagnolo*, dipinto a olio, tela, cm 32x23
- n. inv. 1875/163 Filippo Palizzi, *Rondini volanti*, dipinto a olio, tela, cm 47x34

n. inv. 1880/168	Filippo Palizzi, <i>Mariuccia (interno)</i> , dipinto a olio, tela, cm 31x31
n. inv. 1899/187	Filippo Palizzi, <i>Ritratto del Colonnello Enrico Strada</i> , dipinto a olio, tela, cm 55x43
n. inv. 1911/199	Filippo Palizzi, <i>Interno di una stalla con tre cavalli</i> , dipinto a olio, tela, cm 54x36
n. inv. 1951/239	Filippo Palizzi, <i>Un monaco – Cappuccino che dipinge</i> , dipinto a olio, tela, cm 55x42
n. inv. 1974/262	Filippo Palizzi, <i>Cane mascherino grande al naturale</i> , dipinto a olio, tela, cm 54x45
n. inv. 1977/265	Filippo Palizzi, <i>Aquila grande con preda</i> , acquerello, carta, cm 84x73
n. inv. 1986/274	Filippo Palizzi, <i>Cavallo da corsa insellato</i> , dipinto a olio, tela, cm 59x45
n. inv. 1994/282	Filippo Palizzi, <i>Dopo il diluvio (bozzetto)</i> , dipinto a olio, tela, cm 91x38
n. inv. 1997/28	Filippo Palizzi, <i>Contadina sdraiata sull'erba</i> , dipinto a olio, tela, cm 39x26
n. inv. 2001/289	Filippo Palizzi, <i>Presso la cascina Cavalchina (Custoza)</i> , dipinto a olio, tela, cm 47x34

2. Elenco delle opere disperse durante la Seconda guerra mondiale

n. inv. 1721/8	Filippo Palizzi, <i>Interno di una cucina in Abruzzo</i> , dipinto, tela, cm 40x26
n. inv. 1746/33	Filippo Palizzi, <i>Un pastore con il cane</i> , dipinto, tela, cm 34x26
n. inv. 1748/35	Filippo Palizzi, <i>Pianta di campo (cardo)</i> , dipinto a olio, tela, cm 29x23
n. inv. 1776/63	Filippo Palizzi, <i>Cane grifone</i> , dipinto a olio, tela, cm 35x30
n. inv. 1778/65	Filippo Palizzi, <i>Sorgente d'una vena d'acqua</i> , dipinto a olio, tela, cm 35x28
n. inv. 1795/83	Filippo Palizzi, <i>Figura di donna seduta</i> , dipinto a olio, tela, cm 30x21
n. inv. 1830/118	Filippo Palizzi, <i>Una contadina che passa su un ponte di legno</i> , dipinto a olio, tela, cm 42x30
n. inv. 1880/168	Filippo Palizzi, <i>Mariuccia (interno)</i> , dipinto a olio, tela, cm 31x31

3. *Elenco delle opere mancanti nella riconsegna del 7 marzo 1966*

n. inv. 1974/262	Filippo Palizzi, <i>Cane mascherino grande al naturale</i> , dipinto a olio, tela, cm 54x45
n. inv. 1977/265	Filippo Palizzi, <i>Aquila grande con preda</i> , acquerello, carta, cm 84x73
n. inv. 857	Basilio Cascella, <i>Testa di Medusa</i> , pietra incisa, pietra, cm 47x47

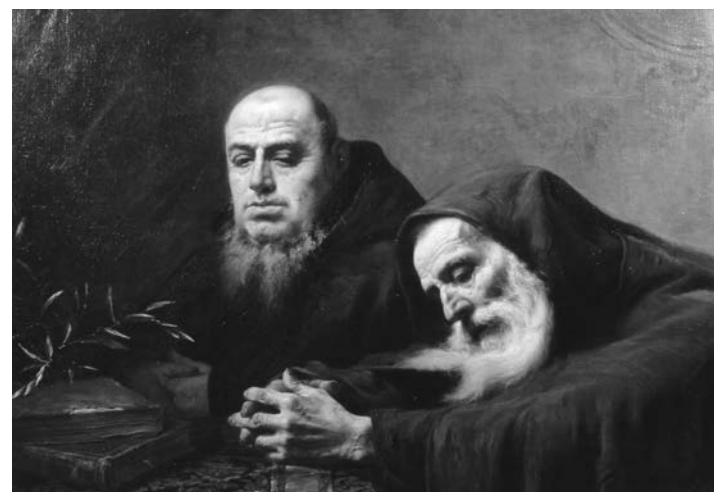
1. La villa di Concetta De Cecco in uno scatto antecedente la Seconda guerra mondiale



2. Filippo Palizzi, Studio per *Dopo il diluvio*, olio su tela, 91 × 38 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



3. Teofilo Patini, *Pancia e cuore*, olio su tela, 120 × 80 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna





4. Filippo Palizzi, *Ritratto del colonnello Enrico Strada*, olio su tela, 55 × 43 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



5. Filippo Palizzi, *Pastore moldavo*, olio su tela, 48 × 35 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

INDICE DEI NOMI

- A
- Abele, 90, 93, 95, 97, 99
- Acerbo, Manfredo 273n
- Acidini, Cristina 196n
- Acquaviva, Giovan Girolamo 118n
- Acucella, Cristina 118n
- Adamo 218n
- Adorno, Girolamo 135n
- Agosti, Barbara 29n
- Al Kalak, Matteo 55n, 56n, 58n
- Alabiso, Anna Chiara 108n, 109, 109n, 110n, 134, 134n
- Alciati, Roberto 64n
- Alcina (fata) 123
- Aldobrandini, Pietro 76
- Aldrovandi, Ulisse 109n
- Alessandro VII, papa (Fabio Chigi) 29, 37-38
- Alexander, Jonathan 211n
- Alfani, Orazio 221n
- Alibrandi, Rosamaria 112n
- Alighieri, Dante 98, 130
- Alois, Giovan Francesco 111n, 118n
- Alvares, José 147n
- Alvares, Manoel 156n
- Amabile, Luigi 111n
- Ammirato, Scipione 107-110, 110n, 111n, 113, 115, 115n, 116, 116n, 118, 118n, 119n, 122, 122n, 126, 126n, 132-133, 135, 135n,
- Amorosini, Michele 106n
- Anceschi, Luciano 162
- Andreina, Rita 148n
- Andrioli Nemola, Paola 115n, 118n
- Angelini, Costanzo 273n
- Angioletti, Lina 170, 170n
- Anguissola, Sofonisba 156n
- Anselmi, Antonio 122
- Antelami, Benedetto 201n, 203, 203n
- Antonio, Luca 35, 37, 44, 50
- Anzelotti, Elisa 216n
- Apelle, 115-116, 116n, 123, 123n, 124-125, 128n, 135n
- Apollinaire, Guillaume 161n
- Arbace, Lucia 38n
- Arcangeli, Francesco 14, 71n, 73n, 195, 195n, 196, 196n, 197n, 198, 198n, 199, 199n, 200, 200n, 201n, 202, 202n, 203, 203n, 204, 204n, 205, 205n, 206, 206n, 207, 207n, 208, 208n, 209, 209n, 210, 210n, 211, 211n, 212, 212n, 213, 213n
- Arciprete, Bruno, 109, 109n, 134
- Ardinghelli, Andrea 38
- Aretino, Pietro 10, 120-121, 121n, 122, 125-126, 133n
- Ariosto, Ludovico 57, 114-115, 116n, 117, 117n, 125
- Aristotele 87n, 116, 129, 129n, 130, 130n
- Armenini, Giovanni Battista 151
- Arp, Hans Peter Wilhelm (Jean) 164, 259
- Arruda, Luísa d'Orey Capucho 146n
- Ascari, Tiziano 55n, 65n
- Asolati, Michele 99n
- Aspertini, Amico 196n
- Aspetti, Tiziano 89n
- Aubrun, Marie-Madaleine 177n, 187n
- Austria-Este, Massimiliano 65n
- Avellaneda y Haro (conte di Castrillo), García 7, 29, 29n, 30-32, 34, 37-38, 41
- Avellini, Luisa 55n, 56n
- Avventi, Francesco 66, 66n
- B
- Bacci, Michele 297n
- Bacon, Francis 162, 162n
- Baglione, Giovanni 151
- Bailey, Douglass 237n
- Baj, Enrico 162-163
- Baja Guarienti, Carlo 58n, 64n, 65n, 78n
- Baldinucci, Filippo 151
- Balestrini, Nanni 12, 161, 161n, 162, 162n, 163, 163n, 164, 164n, 165-166, 166n, 167, 167n, 168, 168n, 169, 169n, 170, 170n, 171, 171n
- Ballarin, Alessandro 73n
- Balzani, Roberto 56n
- Balzano, Vincenzo 280
- Bandera, Maria Cristina 196n
- Barbella, Costantino 274
- Barbero, Luca Massimo 163n
- Bargagli, Scipione 119n
- Bargellesi Severi, Angelo 74n
- Bargellini, Davia 203
- Barilli, Renato 216n
- Barocchi, Paola 106, 106n, 107, 108n, 115, 118n, 122n, 123n, 124n, 126n, 127n, 128n, 129n, 130, 130n, 131n, 138n, 140n
- Barr, Alfred Hamilton jr 239, 239n
- Barroero, Liliana 146n
- Bartalesi, Valentina 246n
- Bartolomé, Belén 29n
- Bartolozzi, Francesco 148n
- Baruchello, Gianfranco 164
- Baruffaldi, Girolamo 66, 66n, 71-72, 72n
- Baschet, Jérôme 89n
- Basile, Lucia 106n
- Bastianino (Sebastiano Filippi) 8, 71, 72, 72n, 73, 73n, 79, 198n
- Batista Neto, Maria João 145n
- Battistini, Silvia 203n, 212n
- Beaumont, Maria Alice Mourisca 147n, 153
- Bedeschini, Giulio Cesare 38
- Bellini, Giovanni 74, 76
- Bellori, Giovanni Pietro 151
- Belloi, Luciano 212, 212n
- Belting, Hans 215n, 222n, 241n
- Bembo, Pietro 119n, 122
- Benassi, Alessandro 116n, 117, 117n
- Benati, Daniele 79n, 195n, 196n, 197n, 198n, 205n, 208n, 211, 211n, 212n, 213n
- Benedicenti, Giovanni Battista 38n

- Bentini, Jadranka 65n
 Berberian Cathy (Catherine Anahid Berberian) 163n
 Berenson, Bernard 250n, 255n
 Berio, Luciano 163n
 Bernoardo di Hildesheim, 206
 Bertin, Edouard 186
 Bertin, Jean- Victor 181, 182, 186
 Bettelini, Pietro 157
 Biagi Maino, Donatella 146n
 Bianchi, Sergio 164n
 Bidauld, Jean-Joseph-Xavier 180n, 181
 Biléu, Maria Margarida Correia 147n
 Bing, Gertrud 97n
 Biondi, Grazia 70n
 Biralli, Simone 119n
 Birolli, Zeno 170n
 Blado, Antonio 142
 Blakesley, Rosalind Polly 156n
 Boari, Gregorio 71n, 73n
 Boccaccio, Giovanni 98
 Boggi, Fabio 212n, 213n
 Bolzoni, Lina 85n, 107n, 137, 137n, 138n
 Bona, Vincenzo 76n
 Bonaini, Francesco 57n
 Bonanni, Alessandro 177
 Bonanni, Lucia 32, 41
 Bonfait, Oliver 177n
 Bonoli, Giuseppe 273n
 Borghese, Scipione 221n
 Borghini, Vincenzo 114-115, 151
 Borromeo, Carlo 105n
 Borsari, Angelo 67, 67n
 Borzelli, Angelo 105n, 106, 106n, 140n
 Bosch, Hieronymus 218, 229
 Boschini, Giuseppe 66, 66n, 67n
 Boskovits, Miklós 208n
 Bottai, Giuseppe 27, 273
 Bottari, Giovanni Gaetano 154
 Bottasso, Enzo 64n
 Bourgeois, Amédée 186
 Bouts, Dieric 218, 230
 Boxall, William 78n
 Boyer d'Argens, Jean-Baptiste (marchese) 151, 151n
 Bracci, Virginio 183n
 Braga, Sofia Ferreira 146n
 Braganza, João D. (Giovanni VI re del Portogallo) 148n, 149, 153, 153n
 Branconio, Aloisio 32
 Branconio, Domenico 32, 41
 Branconio, famiglia 7, 30-31, 33, 37, 41-42, 45
 Branconio, Filippo 32, 41
 Branconio, Gaspare 32, 41
 Branconio, Geronimo 32, 41
 Branconio, Giovanni 32, 41
 Branconio, Giovanni Battista 28, 28n
 Branconio, Marco 32, 41
 Branconio, Marino 28, 28n
 Branconio, Muzio 32, 41
 Branconio, Oratio Girolamo 38
 Brandi, Cesare 207-208, 208n
 Brass, Tito (Giovanni Brass) 163n
 Bregno, Giambattista 89n
 Breuil, Abbé 252
 Bridney, François 183n
 Brivio, Beppe 163n
 Brook, Carolina 179n, 181n
 Brunelleschi, Filippo 262
 Brunetti, Arianna 199n, 204n, 210n
 Bruni, Stefano 263n
 Bruno, Giordano (Filippo Bruno) 97n, 140n
 Bruschi, Ugo 27n
 Bruzelius, Caroline Astrid 187n
 Bucarelli, Palma 273-274, 276-278
 Bucci, Flaviano 273n
 Buck, Stephanie 179n
 Buffalmacco, Buonamico 212
 Bulgarelli, Stefano 199n
 Buonarroti, Michelangelo 107n, 124-125, 125n, 131n, 154, 221, 224n, 225, 233, 245n, 264
 Burri, Alberto 165n
 Burroughs, William Seward 164
 Bury, Michael 131n
 Butor, Michel 161, 161n, 164
 Byatt, Lucinda 131n
- C
 Cacchi, Giuseppe 143
 Cage, John 162, 162n, 164
 Caino, 90, 93, 95, 97, 99
 Calado, Margarita 145n
 Calbi, Emilia 178n, 186n
 Calisti, Ilaria 56n
 Calisto, Bartholomeu António 147n, 149, 149n
 Callen, Anthea 179n
 Calogero, Giacomo Alberto 195n, 199n
 Cambi Importuni, Alfonso 110, 118n, 122, 122n, 140
 Camillo, Giulio (Delminio) 85, 87n, 122
 Campagna, Girolamo 89n, 102
 Campelo, Manuel 155n
 Campi, Giuseppe 55n, 57n, 61, 61n, 62, 62n, 63n, 69, 69n
 Campori, Cesare 57, 57n, 65n
 Campori, Giuseppe 8, 55, 55n, 56, 56n, 57, 57n, 58, 58n, 59, 59n, 60, 60n, 61, 62, 62n, 63, 63n, 64, 64n, 65n, 67, 67n, 68, 68n, 69, 69n, 70, 70n, 71, 71n, 72-73, 73n, 74, 74n, 75, 75n, 76, 76n, 77, 77n, 78, 78n, 79, 79n
 Camus, Albert 203n, 210n
 Canova, Antonio 148
 Capaccio, Giulio Cesare 118
 Capece, Porzia 137n
 Capitelli, Giovanna 185n
 Cappelletti, Fedele 273n
 Caprara, Rosanna 272n
 Caracciolo, Daniela 106n
 Carafa, famiglia 120, 132

- Carafa, Federico 106n
 Carafa, Ferrante 106, 106n, 108n, 109, 113, 116n, 120, 122, 122n, 132-135, 135n, 139-140
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 210n, 224n, 233
 Cardoso, Andrea 149n
 Carli, Enzo 27
 Caronia, Antonio 216n
 Carracci, Lodovico 196n
 Carranza de Cavi, Sabina D'Inzillo 145n
 Carrieri, Raffaele 164, 165n, 170, 170n
 Carruthers, Mary 85n, 86n, 87n, 91n
 Cascella, Andrea 273n
 Cascella, Basilio 273n, 276, 278, 281, 284
 Cascella, Gioacchino 273n
 Cascella, Michele 273n
 Cascella, Pietro 273n
 Cascella, Tommaso 273n
 Cascone, Ambra 196n
 Casini, Tommaso 260n, 263n
 Castagnola, João 147n
 Castagnoli, Pier Giovanni 212n
 Castellán, Antoine-Lauren 186
 Castellani, Alba 152n
 Castellani, Enrico 162-163, 166, 166n
 Castelnovo, Enrico 198n
 Castriota, Giovanna 133, 133n, 134, 136, 136n, 140
 Catel, Franz Ludwig 152, 152n
 Cattaneo, Danese 99n
 Cavalcanti, Guido 133n
 Cavalcaselle, Giovanni Battista 6, 21, 21n, 22, 29n, 37n, 70n 76, 76n, 77, 77n, 78, 78n
 Cavallotti, Dante 64n
 Cavallucci, Antonio 147, 148, 157
 Cavalluzzi, Raffaele 112n
 Celano, Carlo 107n
 Celant, Germano 224, 224n
 Cellini, Benvenuto 59
 Celommi, Pasquale 273n
 Cenna, Giacomo 105n, 111n, 112, 112n, 118, 118n,
 Cenna, Viva 105n
 Ceriana, Matteo 77n
 Cesari, Luca 195n, 198n, 203n
 Cesura, Pompeo 38
 Chauvin, Pierre Athanase 180n
 Chevalier, Adèle 239n
 Chierici, Umberto 271, 274, 277
 Cialente, Luigi 273n
 Ciammitti, Luisa 66n
 Ciampoli, Arcangelo 273n
 Cibrario, Luigi 8, 61, 61n, 62, 62n, 63, 63n, 64, 64n
 Cicerone (Marco Tullio Cicerone) 87, 87n, 125, 189
 Ciotti, Giovan Battista 119n
 Circeo, Ermanno 272n
 Cittadella, Carlo 72, 72n
 Cittadella, Luigi Napoleone 8, 58n, 64, 64n, 65, 65n, 66-67, 67n, 68, 68n, 69, 69n, 70n, 71, 71n, 72, 72n, 73, 73n, 74, 74n, 75, 75n, 76, 76n, 77, 77n, 78, 78n, 79, 79n
 Clarke, Michael 181, 181n
 Coccapani, famiglia 58
 Coello, Alfonso Sánchez 156n
 Coello, Claudio 156n
 Cogniet, Léon 180
 Coignet, Jules-Louis-Philippe 180n, 184
 Cola dell'Amatrice (Nicola Filotesio) 38
 Coletti, Luigi 197n
 Collobi, Lidia 263, 263n
 Colomer, José Luis 29n
 Colonna, Angelo Michele 58, 59n
 Colonna, Vittoria 136n
 Comba, Rinaldo 61n
 Cometa, Michele 238n
 Comte, Benjamim 146n
 Congedo, Umberto 122n, 135n
 Conisbee, Philip 177n, 181n
 Constable, John 180
 Contarini, Alessandro 125
 Conte, Paolo 118n, 238n
 Cordoba (Cordova), Juan de 33, 33n, 42-43
 Corot, Jean-Baptiste-Camille 177n, 179, 181, 181n, 182, 186, 188
 Correggiari, Stefano 72
 Correggio (Antonio Allegri) 60-62
 Correia, Vergílio 149n
 Cortellessa, Andrea 163-164, 164n, 169n
 Corvo, Giuseppe 34n
 Cosini, Silvio 89n, 99n, 102
 Cossa, Francesco 66n, 70, 70n
 Costa, Lorenzo 59, 66-67, 67n
 Costabili, famiglia 78
 Costanzo, Guido 273n
 Courbet, Gustave 210n, 255n
 Cova, Paolo 212n
 Cozzi, Domenico 55n
 Cranach, Lucas (il Vecchio) 218, 218n, 230n
 Crespi, Giuseppe Maria 196n, 199n
 Criscione, Myriam 163n
 Crispolti, Enrico 165, 165n
 Croce, Benedetto 199n, 250, 263
 Crocetti, Venanzio 273n, 276, 281
 Cropper, Elizabeth 240n
 Crowe, Joseph Archer 21n, 29n, 37n, 70n, 76, 76n, 77, 77n, 78, 78n
 Cucchiella Vittorini, Sofia Concetta 27n
 Cupperi, Walter 65n
 Curti, Francesca 34n
 Curti, Girolamo 58
 Curtis, Penelope 249n
 Curzi, Valter 34n, 179n
 D
 D'Albenzio, Giuseppe 273n
 D'Albisola, Tullio 170, 170n

- D'Aligny, Théodore Caruelle 186
 D'Amico, Rosalba 197n
 D'Andrea, Francesco 273n
 D'Antino, Nicola 273n, 276, 281
 D'Aquino, Tommaso 130
 D'Arco, Carlo 56
 D'Argenzio, Angela, 106n
 D'Engenio Caracciolo, Cesare 107, 107n
 D'Harnoncourt, René 239
 Da Costa E Silva, José 146n
 Da Costa, Felix 154n
 Da Costa, Luis 154
 Da Costa, Luís Xavier 146n
 Da Cruz, André Monteiro 146n
 Da Cruz, Maria 156n
 Da Cunha, Domingos 156n
 Da Fonte, João Pires 146n
 Da Rocha, Manuel 146n
 Dalmasio degli Scannabecchi 212, 212n, 213n
 Danae 139
 Danieli, Michele 65n
 Danti, Vincenzo 130, 130n
 David, Jacques-Louis 183, 185, 221
 Davis, Margaret Daly 130n
 Day, Charlotte 222n
 De Aguiar, João José 147n
 De Almeida Dias, Francisco 147n, 148n
 De Almeida Melo e Castro, João 147
 De Angelis, Teofilo 118n
 De Araújo e Azevedo, António 154
 De Barros Leitão e Carvalhosa, João Diogo 153
 De Benedetti, Pietro Paolo 33, 43
 De Blasi, Jolanda 207n
 De Carvalho, Armyndo Aires 152n
 De Castro, Manoel 156n
 De Castro, Maria Magdalena 156n
 De Cecco, famiglia 275
 De Croÿ, Louis (principessa) 177n
 De Dominici, Bernardo 151
 De Duve, Thierry 251n
 De Faria, Miguel 146n, 149n
 De Hollanda, Francisco 154, 154n
 De Kooning, Willem 210n
 De l'Espine, Alexandre-Emile 177n, 183
 De l'Espine, Pierre-Charles 177n, 183
 De Laurentiis, Nicola 273n
 De Lemos Pinto dos Santos, Mariana 149n
 De Lorena, Ana Catherina Henriqueta 156n
 De Luca, Giovanni Battista 34
 De Luca, Mattia 177
 De Luca, Ugo 272n
 De Marchi, Andrea 198n
 De Maulo, Egidio 273n
 De Monti, Scipione 133n
 De Mura, Francesco 38
 De Nicola, Francesco 273n
 De Nino, Antonio 280
 De Noronha, Margarida 156n
 De Óbidos, Josefa 156n
 De Palhares Marinho Falcão, Nuno 153n
 De Palma, Luigi 106n
 De Piles, Roger 151, 151n, 181n
 De Rossi, Giovanni Gherardo 147, 148, 148n, 156, 156n
 De Santis, Italo 273n
 De Septis, Giovanni 32, 32n, 42
 De Sequeira, Domingos António 147n, 149, 149n, 153, 153n
 De Silveira, Bento Coelho 156n
 De Sousa Coutinho, Fernando Maria 153
 De Sousa Holstein, Alexandre 147, 148n
 De Sousa, João José Ferreira 146
 De Souza de Macedo, Antonio 154
 De Souza, Rita Joanna 156n
 De Stefano, Pietro 109
 De Toledo, Pedro (vicere di Napoli) 118n
 De Toni, Giovanni Battista 109n, 111n
 De Toulouse, Mairie 191
 De Valdés, Juan 112
 De Valenciennes, Pierre-Henri 177, 177n, 178-179, 179n, 181, 181n, 182-183, 186, 188-190
 De Vasconcelos e Sousa, Gonçalo 148n
 De' Bartoli, Andrea 198n
 De' Medici, Cosimo I 108
 De' Nini, Nino 110, 116, 119n
 De' Roberti, Ercole 66n
 Degortes, Michela 147n, 148n
 Dei Bavosi di Francesco, Jacopino 197, 197n, 212, 213, 213n
 Del Bianco, Cristoforo 110, 110n
 Del Giudice, Piero 202n
 Del Monaco, Gianluca 197n, 199n, 204n
 Delaforce, Angela 148n
 Della Monica, Gennaro 273n
 Deperthes, Jean Baptiste 186, 187, 187n, 188
 Desideri, Francesco 28n, 29n
 Dessoir, Max 263
 Di Gaeta, Iacopo 139
 Di Loreto, Pietro 156n
 Di Maio, Davide 244n
 Di Marino, Bruno 217n
 Di Monte, Filippo 118n
 Di Paolo, Jacopo 196
 Di Piero, Alvaro (De Pedro) 155
 Di Prinzio, Giuseppe 273n
 Di Salvatore, Giuseppe 250n
 Di Stasi, Donato 161n
 Días, Manoel 147n
 Diesend, Andreas 191
 Díez del Corral Corredoira, Pilar 148n

- Dinardo, Felice 106n
 Diniz, Manoel 156n
 Dionisio (l'areopagita) 129, 131, 131
 Disch, Maddalena 165n
 Dissanayake, Ellen 237n
 Do Cenáculo, Manuel 154
 Do Espírito Santo, Cecilia 156n
 Do Vale, José António 146n, 147n
 Do Valle, Amaro 155n
 Dolce, Lodovico 10, 117n, 122-123, 123n, 124-125, 125n, 126-127, 127n, 128, 128n, 129, 129n, 135n, 140, 151
 Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 90, 218, 218n, 230n
 Dorfles, Gillo 163
 Dorment, Richard 226n
 Dos Anjos, Maria 156n
 Dos Reis, Máximo Paulino 150n
 Dossi, Dosso 59, 67n, 74-75
 Downey, Robert Jr. 225-227, 227n
 Droth, Martina 249n
 Du Bos, Jean-Baptiste 151, 151n
 Du Perron, Anisson 189, 189n
 Duarte Rodrigues, Ana 154n
 Ducci, Annamaria 260, 260n, 262, 262n, 263n
 Duccio, Di Buoninsegna 205n
 Duchamp, Marcel 164, 170
 Duhard, Jean-Pierre 264n
 Dunoy, Alexandre Hyacinthe 180n, 186
 Durbè, Dario 278, 279
 Dürer, Albrecht 114, 115n, 218, 218n, 230n, 261
 E
 E Cárdenas, Maria Guadalupe Lancaster 156n
 E Vasconcelos, Felix Machado da Silva Castro 156n
 Eastlake, Charles Lock 21n
 Eckhart di Hochheim (Meister Eckhart) 217n
 Eco, Umberto 163n, 167, 167n
 Egerton, Francis 60
 Ehrenberg, Margaret 238n
 Elligott, Michelle 239n
 Emanuelli, Pio 162
 Emiliani, Andrea 34n, 202n
 Enriquez de Cabrera, Juan Alfonso 31
 Ercole, 97n, 115, 115n, 116n
 Erfurt, scultore di 206
 Eron, Carol 240n
 Este, Alfonso I 8, 73-75, 75n, 77
 Este, Alfonso II 74
 Este, Baldassarre 66, 66n
 Este, Borso 66, 70, 70n
 Este, Eleonora 57
 Este, Ercole II 74
 Este, famiglia 8, 59n, 79
 Este, Francesco III 55n
 Este, Francesco IV 65n
 Este, Ippolito 59
 Este, Massimiliano 65n
 Este, Ugo 65, 67
 Eva 218n
 F
 Fabriani, Giuseppe 60
 Fabriani, Severino 60
 Faietti, Marzia 28n
 Falconetto, Giovanni Maria 99n
 Farnelli, Pasquale 195n, 199n
 Farinella, Vincenzo 66n
 Fassi, Luigi 250n
 Fauconnet, Paul 252
 Faunce, Sarah 177n
 Favaro, Maiko 115n, 122n
 Feijó, João Maria 146n
 Fenocchio, Gabriella 203n
 Ferino-Pagden, Sylvia 28n
 Ferretti Bocquillon, Marina 177n
 Ferretti, Massimo 195n, 198n, 211, 211n, 213n
 Ferro, Giovanni 118, 118n, 119n
 Fiedler, Konrad 263n
 Filippini, Francesco 197n
 Filippo II di Spagna 37n
 Filippo IV di Spagna 7, 29, 29n, 30n, 31-34, 41
 Filone, Pietro 33, 43
 Finamore, Gennaro 280
 Findlen, Paula 108n
 Fiore, Angela 58n
 Fiorentino, Francesco 133n
 Fioroni, Giosetta 162, 164
 Fiumi Sermattei, Ilaria 185n
 Focillon, Henri 241
 Fontana, Lavinia 156n
 Fontana, Lucio 12, 161-163, 163n, 164-165, 165n, 170, 170n, 171, 172
 Foschini, Arcangelo 11, 147n, 149, 149n, 150, 152
 Foster, Hal 216n
 Foucard, Cesare 70n
 Fox, Douglas Charles 139
 Fraga, Joana 153n
 Fragonard, Jean-Honoré 184
 França, J.-A. 152n
 Francesco d'Assisi 79, 81, 98n
 Francesco di Sales 64
 Franco, Francisco 27
 Fratarcangeli, Margherita 152n
 Freedman, Luba 106, 106n, 109, 109n, 110n, 111, 111n, 117n, 130n
 Freeland, Cynthia 217n, 219n
 Frigeri, Flavia 238n
 Frine 128n
 Frizzi, Antonio 67, 75
 Frobenius, Leo 239
 Fubini Leuzzi, Maria 61n
 Fumagalli, Elena 55n, 56n, 58n
 G
 Gabriele (arcangelo) 106, 120, 121, 124, 130, 134, 138
 Gaeta, Letizia 107n
 Gagliardi, Vincenzo 273n
 Galansino, Arturo 220n
 Galassi, Cristina 260n
 Galassi, Peter 177n

- Galasso, Giuseppe 132n
 Gallo, Luigi 177n, 178n, 181n
 Gamboso, Vergilio 85n
 Gandini, Manuela 171, 171n
 García Cueto, David 29n, 32, 32n, 37n, 38n
 Garofalo (Benvenuto Tisi) 59, 79
 Garretson, Weba 218
 Gasbarri, Camillo 272n, 276n
 Gasbarrini, Antonio 28n, 29n, 30n
 Gasponi, Nadia 55n, 56n, 65n, 78n
 Gassner, Hubertus 152n
 Gellio, Aulo 127
 Geroulanos, Stefanos 237n
 Getsy, David J. 249, 249n, 250
 Ghini, Luca 105n, 108
 Ghini, Vincenzo 109n
 Ghisetti Giavarina, Adriano 29n
 Gibbs, Robert 212n, 213n
 Giedion, Sigfried 16, 238, 240, 240n, 257, 257n, 258, 258n, 259, 259n, 260, 260n, 261-262, 264-265, 267
 Giedion-Welcker, Carola 16, 238, 259, 259n, 267
 Gilio, Giovanni Andrea 131n
 Ginzburg, Silvia 28n
 Giordani, Gaetano 78-79
 Giordano, Luca 39, 39n, 134
 Giotto di Bondone, 200n, 205n
 Giove 139
 Giovio, Paolo 118, 135n
 Girodet-Trioson, Anne-Louis 183
 Girolamo da Carpi 59, 79
 Giroux, Athanase 182n
 Giuliani, Alfredo 169n
 Giulio Romano (Giulio Pippi) 28, 28n
 Gloël, Matthias 154n
 Gnoli, Umberto 221n
 Gnudi, Cesare 195n, 208, 208n
 Godard, Jean-Luc 162, 162n, 164
 Godoy, Manuel 150n
 Gombrich, Ernst 240, 240n
 Gomes da Cruz, José, 154
 Gonçalves, André 154
 Gonçalves, Mónica 145n, 146n, 147n
 Gonzaga, Vespasiano 105n
 Goodway, David 242n
 Gradella, Sebastiano 71
 Granet, François Marius 187, 187n, 188, 188n, 189, 193
 Graziani Longhi, Tina 202n
 Graziani, Alberto 202n, 207n
 Grazioli, Livia 72
 Graziosi, Paolo 263, 263n
 Greenberg, Clement 16, 238, 244, 249, 249n, 250, 250n, 251, 251n, 252, 252n, 253, 253n, 254, 254n, 255, 255n, 256, 256n, 258, 261, 265-266
 Gregori, Mina 38n
 Gregorio IX, papa (Ugolino di Anagni) 91
 Gregotti, Vittorio 163n
 Grespi, Barbara 238n
 Griesse, Malte 153n
 Grosso, Marsel 106-107, 107n, 118n, 120, 120n, 121n, 122n, 132n, 133n, 135n, 137, 137n, 139, 139n
 Guitoli, Paolo 58n
 Gualandi, Michelangelo 71n
 Gualtieri, Paolo 33, 43
 Guglielmotto-Ravet, Bruno 61n
 Guttuso, Renato 162n
 H
 Hackert, Jakob Philipp 179
 Hamelin, Antoine 189, 189n
 Handberg, Kristian 238n
 Hanhardt, John G. 218n
 Hapkemeyer, Andreas 164
 Harck, Fritz 70n
 Hart, Stephen M. 29n
 Hathaway, Baxter 113n
 Hauser, Arnold 252, 252n, 254, 254n, 255, 255n
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 261n
 Hemingway, Andrew 252n
 Henry, Tom 28n, 29n
 Hepworth, Barbara 242, 249n
 Hercule, Desiderio Carlo 33, 43
 Herdeg, Hugo Paul 257
 Heywood, Ian 255n
 Hildesheim, scultore di 206, 206n, 210
 Hlobil, Tomáš 246n
 Hope, Charles 77n
 Horn, Gabriele 215n
 Hughes, Henry Meyric 249n
 Hyman, James 249n
 I
 Iacovella, Marco 58n
 Iannacci, Lorenza 55n
 Imorde, Joseph 237n, 251n
 Incardona, Salvatore 215n
 Inke, Arns 215n
 J
 Jacobs, Fredrika Herman 125, 125n
 Jansa, Janez 216n
 Jasper, David 219n
 Jay, Martin 256n
 Jenni, Ulrike 211n
 Jesus, Júlio 145n, 146n, 147n
 Joannides, Paul 28n, 29n
 John, Elton 227n
 Jones, Caroline A. 251n, 256n
 Jones, Thomas 178-180, 190
 Jonietz, Fabian 146n
 J o r d a n G s c h w e n d , Annemarie 154n
 Jouffroy, Alain 170, 170n
 K
 Kant, Immanuel 261n
 Kauffmann, Angelika 148, 156, 156n
 Kingsley, Hope 224n
 Klein, Johann Adam 150n

- Koop, Stuart 222n
 Kostos, Spiro 258n
 Kubler, George 241, 241n
 Kuspit, Donald 253, 253n
- L**
 La Forgia, Marcello 106n
 La Malfa, Claudia 33n
 Labrusse, Rémi 238n, 251n
 Labruzzo, Tommaso Pietro 147
 Lacambre, Geneviève 177n, 179n, 189n
 Laccetti, Valerico 273n, 276, 281
 Laclotte, Michel 212, 212n, 213n
 Lacombe, Jacques 151, 151n
 Laderchi, Camillo 65-66, 66n, 78, 78n, 79
 Laffitte, Jacques 189
 Lafranconi, Matteo 28n
 Lala (pittrice) 156n
 Lama, Giovan Bernardo 107
 Lama, Giovan Bernardo 107, 140
 Lambertini, Guido 197n
 Landon, Charles-Paul 185, 185n
 Lanfranco, Giovanni 221, 221n
 Lanzi, Luigi 148n
 Larotonda, Angelo Lucano 105n
 Lavezzo, Emanuela 61n
 Leclerc (mademoiselle) 179
 Legnani Annichini, Alessia 35n
 Leitão, João José Ferreira Trigueiros 145n, 147n, 148n, 150n, 152n, 153n
 Leonardo da Brescia 74
 Leonardo da Vinci 224n, 234, 261
 Leosini, Angelo 38n
 Lepecki, Andrè 215n
 Leroi-Gourhan André 258, 261
 Lesage, Blandine 183n
 Levi, Donata 6, 21n, 22n
 Lewis, Wyndham 249
- Licciardiello, Pierluigi 121n
 Livio, Tito 98
 Lodi, Nicola 30n, 34
 Lollobrigida, Consuelo 156n
 Lomazzo, Giovanni Paolo 151
 Lombardo, Antonio 75n, 89, 89n
 Lombardo, Tullio 89, 89n, 103
 Longhi, Roberto 14, 107, 107n, 196, 196n, 197, 197n, 199n, 200, 200n, 201, 201n, 202, 202n, 203, 203n, 204, 204n, 205, 205n, 207, 207n, 208, 208n, 209-210, 210n, 212, 212n, 213
 Lonzi, Carla 165n
 Lopes Baptista de Almada, José 154
 Lopes, Cristovão 155n
 Lord Smail, Daniel 261n
 Lorrain, Claude, 181n, 184
 Loschi, Pellegrino Nicolò 55n
 Lowenfeld, Viktor 246, 246n, 249, 250n, 263
 Luca (evangelista) 100n
 Lucco, Mauro 198n
 Lugli, Adalgisa 98, 98n, 198n
 Luigi Filippo (re di Francia) 183n
 Luigi XVI (re di Francia) 186
 Luijten, Ger 177n
 Luzon Nogué, José Maria 34n
- M**
 Mac Carthy, Ita 125n
 Maccherini, Michele 38n
 Macioce, Stefania 156n
 Mackenthun, Gesa 237n
 Maddalena (Maria Maddalena) 218n
 Madrazo, José de 30n
 Malatesta, Parisina 65, 67
 Maldonado y Dávalos, Mariano 39
 Mallarmé, Stéphane 164
 Malvasia, Carlo Cesare 151
 Mancini, Francesco Federico 221n
- Manet, Edouard 255n
 Manganelli, Giorgio 164
 Manieri, Giovan Battista 27
 Mannoni, Chiara 34n, 35n
 Mantegna, Andrea 225, 235
 Mantura, Bruno 189n
 Manzoni, Piero 162n, 163-164
 Maranta, Bartolomeo 10, 105, 105n, 106, 106n, 107-108, 108n, 109, 109n, 110, 110n, 111, 111n, 112, 112n, 113, 113n, 114, 114n, 115-116, 116n, 117, 117n, 118, 118n, 119-122, 122n, 123, 123n, 124-130, 130n, 131, 131n, 132, 133n, 135, 135n, 136, 138-140
 Maranta, Lucio 111n
 Maranta, Luigi 133n
 Maranta, Roberto 105n
 Marchesin, Isabelle 206n
 Marerio, Giovanni Geronimo 106n
 Margolin, Jean Claude 132, 133n, 134, 134n, 135, 135n, 136, 136n
 Mariani, Cesare 273n
 Mariani, Giacomo 58n
 Marinelli, Sergio 198n
 Marinetti, Filippo Tommaso 164
 Marino, Giovan Battista 97
 Maritain, Jacques 240, 240n
 Markl Reis Gomes, Alexandra Josefina 145n, 149n
 Marsigli, Jacopo 66n
 Martin, Daniel 191
 Martini, Fabio 238n, 244n, 260n, 263n
 Martini, Simone 205n, 207n
 Martins, Francisco d'Assis Oliveira 147n
 Martins, Francisco Vasques 146n
 Mascolo, Marco Matteo 202n, 207n
 Masolino da Panicale (Tommaso di Cristofano di Fino)

220, 220n, 233
 Massa, Silvia 263n
 Massaccesi, Fabio 196, 196n, 199n, 212n
 Matteo (apostolo) 100, 100n
 Mattiocco, Ezio 29n
 Mauduit, Jacques 239n
 Maurer, Golo 152n
 Mauri, Achille 161, 164, 165, 169, 173
 Mauro, Ida 29n
 Mazza, Angelo 198n
 Mazzaferro, Giovanni 6, 21, 21n, 22
 Mazzanti, Anna 222n
 Mazzarelli, Carla 38n, 39, 39n, 149n
 Mazzetti di Pietralata, Cecilia 27n
 McHam, Sara Blake 87-88, 88n, 90, 90n, 91n, 93, 93n, 94n, 95n, 98n, 99n, 100, 100n
 Medica, Massimo 197n, 211n, 212n, 213n
 Mellon, Andrew William 240
 Mellon, Mary Conover 240
 Mellon, Paul 240
 Meloni, Lucilla 217, 218n
 Meneghetti, Lodovico 163n
 Mengs, Raphael 150n, 151
 Metro, Judy 240n
 Meyer zur Capellen, Jürg 29n
 Mezzanotte, Giuseppe 280
 Miarelli Mariani, Ilaria 27n
 Michallon, Achille-Etna 182, 182n, 183, 183n, 186, 192
 Michelacci, Lara 56n
 Michetti, Francesco Paolo 273n, 275, 276, 281-282
 Michetti, Quintilio 273n
 Mignoni, Angelo 60-62
 Milani, Filippo 198n
 Miletti, Marco Nicola 105n
 Milite, Luca 137n
 Minello, Antonio 89n, 99n, 102
 Minervini, Francesco Saverio 111n, 112n, 113, 113n, 115n, 118n, 125, 125n
 Minio, Tiziano 99n

Miradori, Luigi 97n
 Mitelli, Agostino 58
 Mognetti, Elisabeth 212n
 Mola di Nomaglio, Gustavo 61n
 Monaco, Angelo Maria 91n, 97n
 Monna, Beatrice 105n
 Moore, Henry 242, 247-248, 248n, 249n, 250, 265
 Morandi, Giorgio 196n, 203n
 More, Jacob 180n
 Moreira, Rafael 154n
 Mori, Massimo 132n
 Morisani, Ottavio 140n
 Morton, Mary 177n
 Mosca, Giovanni Maria 89n
 Mosè 86
 Moyon, Jean Nicolas 184
 Mrozek Elizezyski, Giuseppe 27n
 Mucher, Christen 237n
 Mulas, Ugo 161, 163, 163n
 Mündler, Otto 21n
 Munro, Jane 177n
 Münz, Ludwig 246, 246n,
 Murár, Tomáš 246n
 Muratori, Ludovico Antonio 57, 64
 Muzii, Andrea 86

N
 Namias, Angelo 59n
 Natale, Mauro 66n
 Natali, Antonio 221n
 Navarrete Prieto, Benito 155n
 Neri, Girolamo 58n
 Néto, Isabelle 188n
 Nicola da Guardiagrele 272n
 Nicoletti, Luca Pietro 165n
 Nobili, Duccio 165n
 Noè, 94
 Nogar, José Vicente (Nogar, Nogart) 147n
 Nova, Alessandro 146n
 Novelli, Gastone 162n
 Nunes, Filipe 154
 Nunes, Thomazia 156n

O
 Oberhuber, Konrad 29n

O'Brian, John 249n, 251n, 255n, 256n
 Occhipinti, Carmelo 248n
 Oleario, Bartolomeo 88n
 Omero 113
 Orazio (Quinto Orazio Flacco) 105n, 112
 Orsini, Fulvio 108
 Ottani Cavina, Anna 177n, 178n, 179n, 187n, 195n

P
 Pächt, Otto 211, 211n
 Padiyar, Satish 149n
 Pagliaccetti, Raffaello 273n
 Palizzi, Filippo 273, 273n, 275-279, 282-287
 Palizzi, Francesco Paolo 273n, 274
 Palizzi, Giuseppe 273n
 Palizzi, Nicola 273n
 Palladini, Alberto 55n
 Palombaro, Arcangela 27n
 Palomino de Castro y Velasco, Antonio 155, 155n
 Palos, Juan Lluís 29n
 Paolini, Giulio 164-165, 165n
 Paolo da Legnano 69n
 Paolo Uccello (Paolo di Dono) 218, 233
 Paolucci, Alfonso 73
 Papapetros, Spyros 257, 257n
 Papetti, Stefano 38n
 Paraskos, Michael 242n
 Parisi, Antonella 34n
 Parlatore, Modesto 274n
 Parmiggiani, Claudio 170
 Passavant, Johann David 21n, 29n, 30n, 37n
 Passignat, Émilie 129n
 Paterson, Mark 243n
 Patini, Teofilo 273n, 276-277, 282, 285
 Peabody, Rebecca 249n
 Pedio, Tommaso 105n, 118n
 Pegazzano, Donatella 107n
 Pellegrini, Emanuele 263n
 Pellegrino da San Daniele (Martino da Udine) 74-75, 75n
 Pellegrino, Camillo 114-115, 122n

- Pennella, Angela 106n
 Penni, Giovanni Francesco 28, 28n
 Pepoli, Taddeo 200n
 Pereira, Fernando António Batista 145n, 154n
 Pereira, Vasco
 Pérez Gallardo, Helena 145n
 Perilli, Achille 163n
 Perilli, Plinio 165n
 Perov, Kira 217n, 219n, 220n
 Perpignan, Leonor Pilar 156
 Perpignan, Susana Margarida Pilar 156
 Perseo, 97n
 Persio, Antonio 137, 140n
 Persio, Ascanio 140n
 Peruzzi, Lucia 79n, 213n
 Pessoa, Ana 148n
 Petracca, Arianna 38n
 Petrarca, Francesco 98, 124-125
 Pezzuto, Luca 29n, 38n, 39n
 Piccoli, Fausta 198n
 Pierguidi, Stefano 33n
 Pietrantonio, Vanessa 195, 195n, 198n, 199n
 Pietro da Montechiaro 197n
 Pietrocola, Floriano 273n
 Pietropoli, Fabrizio 198n
 Pigozzi, Marinella 78n
 Pina Manique, Diogo Inácio 147
 Pinelli, Cosimo 106, 106n, 107-108, 108n, 109n, 110n, 116n, 122n
 Pinelli, Giovan Vincenzo 107-109, 109n, 113, 119, 119n, 120, 140
 Pino, Paolo 10, 127, 127n, 129
 Pinotti, Andrea 215n, 238n, 243n, 247n
 Pinto, António Sisenando 147n, 149n
 Pinto, Gerardo 105n
 Pio VII, papa (Barnaba Chiaramonti) 150
 Piscitello, Patrizia 110n
 Plinio (Il vecchio) 97n, 115n, 124
 Polentone, Sicco (Sicco Rizzi) 91, 94
 Polese, Ranieri 220n
 Pollock, Jackson 210n, 252
 Pomarède, Vincent 177n, 181n, 182n, 183n, 184n
 Pomatelli, Francesco 72n
 Pomian, Krzysztof 37n
 Pontelli, Elena 263n
 Pontormo (Jacopo Carucci) 217n, 218, 229
 Porcu, Costantino 115n
 Porsenna, Lars 98
 Poso, Regina 91n
 Pound, Ezra 164, 168, 168n
 Poussin, Nicolas 181n
 Prassitele 128n, 137
 Primarosa, Yuri 156n
 Prior, João Vicente 146n
 Probst, Peter 237n, 251n
 Procaccioli, Paolo 121n
 Prosperi Valenti Rondinò, Simonetta 38n
 Prunetti, Margherita, 152
 Prunetti, Michelangelo 11, 145, 150, 150n, 151, 151n, 152, 152n, 153, 153n, 154, 154n
 Pseudo-Dionigi (l'areopagita) 130, 130n
 Pseudo-Jacopino 197n, 212, 212n, 213, 213n
 Pucelle, Jean 208, 208n
 Pungileoni, Luigi 29n
 Q
 Quaquarelli, Leonardo 56n
 Quaranta, Domenico 215, 216n
 Quasimodo, Salvatore 170n
 Quattromani, Sertorio 132-133, 133n
 R
 Rafael, Joaquim 146n, 150, 157
 Raffaello (Raffaello Sanzio) 7-8, 27-28, 28n, 31-33, 33n, 35, 35n, 38n, 39-40, 42-45, 73-76, 79, 117n, 124-125, 221, 221n, 233
 Ragghianti, Carlo Ludovico 16, 238, 239n, 243, 260, 260n, 261, 261n, 262, 262n, 263, 263n, 264, 264n, 265, 265n, 267
 Ragghianti, Licia 263n
 Raimondi, Ezio 203n, 210n
 Rand, John Goffe 179n
 Randazzo, Andrea 197n
 Read, Herbert 16, 238, 240, 240n, 242, 242n, 243, 243n, 244, 244n, 245, 245n, 246, 246n, 247, 247n, 248, 248n, 249, 249n, 250, 250n, 251, 253, 253n, 256-259, 259n, 260-262, 264-266
 Recchione, Fedele 273n
 Reese, Thomas Ford 241n
 Rega, Filippo 273n
 Reggianini, Francesco 59, 59n
 Régnier, Jacques Auguste 186
 Regoli, Roberto 185n
 Reinoso, Diogo 155n
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 262
 Remond, Jean-Charles-Joseph 186
 Reynolds, Joshua 151, 151n
 Ribeiro, José Alberto 152n
 Ribeiro, José Silvestre 146n
 Ribeiro, Norberto José 153, 159
 Rice, Patricia 238n
 Richardson, Carol Mary 131n
 Richardson, Jonathan 151, 151n,
 Ridolfi, Carlo 151
 Riegl, Alois 211n, 243n, 246n, 250n, 252, 252n, 263, 263n, 265
 Rigaldi, Giovanni, 85n, 86, 96
 Righi Guerzoni, Lidia 56n, 70n
 Righi, Nadia 110n
 Righini, Giulio 74n
 Rite, Isabel Maria 156n
 Rivara, João Caetano 147n, 149n, 157

- Rivera, Luigi 7, 29, 29n, 30, 30n, 31-32, 34, 34n, 37, 37n, 39, 38n
- Rivolta, Adolfo 113n
- Rizzi, Alessandra 195n, 198n
- Robert, Hubert 184
- Robinson, Lillian Sara 241n
- Rodrigues, Domingos 156n
- Rodrigues, Francisco de Assis 146n
- Rolfi Ožvald, Serenella 148n, 149n
- Romaneti, Michaela Archangela 156n
- Romano, Giovanni 195n, 201n
- Ronchini, Amadio 58n
- Rorschach, Hermann 167
- Rospigliosi, Giulio 29-31, 37
- Rossetti, Biagio 79
- Rossi, Massimiliano 85n, 87n, 91n, 106n, 107, 107n, 114, 114n, 115n, 118n, 122n, 133n, 135, 135n, 136, 136n, 137n
- Rossi, Paolo 85n
- Rota, Berardino 107, 107n, 108, 110, 118n, 132-133, 135, 135n, 136, 136n, 137n
- Rotella, Mimmo 162
- Roza, Luiza Maria 156n
- Rubens, Peter Paul 186
- Rubino, Giovanni, 102
- Rucci, Romeo (Don) 273
- Russo, Luigi 247n
- Rykwert, Joseph 258n
- S
- Sabiet, Jacques 180n
- Saldanha, Nuno 146n, 148n
- Salvagni, Isabella 152n
- Salvatori, Guido 201n
- Salvemini, Antonio 105n
- Salviano, Orazio 143
- Salviati, Lionardo 114
- Samson, Alexander W. 29n
- San Giorgio 204n
- San Giuseppe 205n
- San Michele (arcangelo) 74, 131n, 229
- Sánchez Coello, Izabal 156n
- Sandoni, Luca 58n, 64n
- Sanguineti, Edoardo 167, 167n
- Sanseverino, Stanislao 150
- Sansone, Francesco 88
- Sansovino, Jacopo (Jacopo Tatti) 88n, 89, 95, 103
- Sant'Agostino (Aurelio Agostino d'Ippona) 86-87, 95n, 97
- Sant'Antonio (Fernando Martins De Bulhões) 85-97, 87n, 88n, 98n, 99n, 100n, 101-103
- Santarelli, Giovanni Antonio 273n
- Santos, Rui Afonso 146n
- Sapori, Giovanna 38n
- Sarazin de Belmont, Louise Joséphine 179-180, 184, 191-192
- Saroli, Giuseppe 65-66, 66n
- Sarti, Lucia 238n
- Sassetti, Francesco 97n
- Scannelli, Francesco 151
- Scarano, Marcello 273n
- Scarsellino (Ippolito Scarsella) 71
- Scenna, ? 280
- Scevola, Muzio (Gaio Muzio Cordo), 90, 97, 98, 98n
- Schedel, Madalena 147
- Schifano, Mario 162n, 164, 169
- Schirò, Pietro 27n
- Schiума, Rosiana 58n
- Schmarsow, August 265
- Schnell, Werner
- Schnell, Werner 259n
- Schoelcher, Victor 185n
- Schulz, Anne Markham 88n
- Schwitters, Kurt 164
- Scolaro, Michela 195n, 202n
- Scrivano, Fabrizio 247n
- Seibert, Elke 239n, 251n
- Seneca il Vecchio (Lucio Anneo Seneca) 86, 86n
- Sequeira, José da Costa 146n
- Serafini, Lucia 271n
- Serrão, Vitor Manuel
- Guimarães 145n, 155n
- Setti, Ercole 79
- Settis, Salvatore 65n, 217n, 222n
- Sganzerla, Anita Viola 179n
- Sgarbi, Vittorio 65n
- Shaw, Philip 149n
- Shearman, John 29n, 38n
- Silva, Sofia 226, 226n
- Simone, Gianluigi 28n, 38n
- Simpson, Philippa 149n
- Sinisgalli, Leonardo 164, 170, 170n
- Siracusano, Luca 88n, 99n
- Sirani, Elisabetta 156n
- Sirri, Raffaele 132n
- Sisto IV, papa (Francesco della Rovere) 88, 88n
- Smargiassi, Gabriele 273n
- Smith, David 250, 250n
- Soares, Ernesto 150n
- Sobral, Luís de Moura 148n
- Sobrinho, Diogo 156n
- Solimene, Giuseppe 105n, 106, 111n, 118n
- Somai, Antonio 215n
- Spinola, Giulio 29-32, 37, 40-41
- Stavrinaki, Maria 237n, 251n
- Stefani, Chiara 181n, 182n, 183n
- Stefano da Ferrara (Stefano di Benedetto) 88, 89n
- Stella, Pietro Paolo 89n
- Stella, Vittorio 260n
- Stendardo, Enrica 108n
- Stolzenburg, Andreas 152n
- Stoppino, Giotto 163n
- Strada, Alessandro 57n
- Strehlke, Carl Brandon 213n
- Strick, Jeremy 177n
- Suriani, Pompeo 272n, 278, 280n
- Susunno, Stefano 181n
- Sylvester, David 162n
- T
- Taborda, João da Cunha 155n
- Taborda, José da Cunha 11, 145, 145n, 146, 146n, 147, 147n, 148, 148n, 149, 149n,

- 150, 150n, 151n, 152, 153, 153n, 154, 154n, 155, 155n, 156, 156n, 157-159
- Taborda, Maria Arriaga 156
- Taddei, Domenico 66n, 69n, 75n
- Tagliaferri, Aldo 171n
- Tagliazzucchi, Girolamo 59n
- Tamaschke, Elisa 259n
- Tanni, Valentina 218n
- Tanzi, Marco 97n
- Tartuferi, Angelo 212n, 213n
- Tasso, Torquato 57, 113, 113n, 114-115, 118
- Taylor-Wood, Sam 15, 223-224, 224n, 225-227, 227n, 228, 233-235
- Tedesco, Salvatore 244n
- Teixeira Barreto, José 147n
- Telesio, Bernardino 10, 132-134, 134n, 136, 136n, 137n, 140n, 142-143
- Tello de León, Francisco 29, 31, 34
- Teofrasto 130n
- Téoli, Carlo 117n, 122n, 123n, 124n, 125n
- Teuscher, Jana 259n
- Thoss, Dagmar 211n
- Timarete (pittrice) 156n
- Tiraboschi, Girolamo 57-58, 58n, 59, 59n, 112n
- Tiziano (Tiziano Vecellio) 10, 74-77, 94n, 105, 105 n, 106, 106n, 107, 107n, 108, 108n, 109-110, 113-115, 115n, 117, 117n, 120-122, 122n, 123-127, 131, 135, 135n, 137-138, 141, 262
- Tongiorgi Tomasi, Lucia 263
- Toppi, Niccolò 108n
- Torchiani, Francesco 202n, 207n
- Torres, Luis 31, 40
- Torrini, Maurizio 132n
- Toscano, Bruno 201n, 205n
- Toscano, Gennaro 177n
- Townsend, Chris 217n
- Travaglini, Carlo 272-273, 276
- Tura, Cosmè 65-66, 66n, 67, 67n, 68-69, 69n
- U
- Ungaretti, Giuseppe 170, 170n
- Urbani, Giovanni Andrea 38
- Urtado, Michel 190
- V
- Vaccaro, Marco 38n, 39n
- Valacca, Clemente 110n, 111n
- Vale, Teresa Leonor Magalhães 148n, 154n
- Valentini, Valentina 219n, 220, 220n, 222n, 223n
- Valsecchi, Chiara 35n
- Van Wittel, Caspar Adriaensz 179
- Vandini, Raimondo 62n
- Vannucci, Pietro 221n
- Varchi, Benedetto 10, 129n, 130, 130n
- Varese, Ranieri 65n, 66n, 67n, 260n
- Varrone, Marco Terenzio 127
- Vasari, Giorgio 122n, 145, 146n, 151, 154, 154n, 155, 260n
- Vasoli, Cesare 132, 132n
- Vaz, João Barreto de Morais 149n, 152n, 153n
- Velázquez, Diego 155
- Venere 126, 128n, 137
- Venturi, Adolfo 70, 70n
- Venturi, Anna Rosa 56n
- Venturi, Lionello 178, 178n, 181, 250
- Verago, Giulio 224n
- Verlengia de Cecco, Concetta 275-276, 285
- Verlengia, Francesco 17, 272, 272n, 273, 274n, 275-277, 278n, 279, 279n, 280
- Verlengia, Giuseppe 276
- Viceconte, Milena 29n
- Vico, Giambattista 261, 261n, 262
- Vieira, Francisco (il Portuense) 147n, 148, 148n, 149n, 155
- Vignelli, Massimo 163n
- Villa, Emilio 164, 170, 171n
- Villaseñor, María-Christina 218n
- Vincenzi, Carlo 56n, 73n
- Vinci, Pietro 118n
- Vinit, Léon 188, 188n
- Viola, Bill 15, 216-217, 217n, 218, 218n, 219, 219n, 220, 220n, 221-222, 222n, 223, 229-230, 233
- Violette, Robert 223n
- Violi, Alessandra 238n
- Virgilio (Publio Virgilio Marone) 112, 112n, 113, 119-120, 125
- Virgilio, Francesco 33, 43
- Vischer, Conrad 263
- Visentini, Paola 238n
- Vitale da Bologna 14, 195, 195n, 196, 196n, 197n, 198, 200, 200n, 201n, 202, 202n, 203, 204, 204n, 205, 205n, 206, 206n, 207, 207n, 208, 208n, 209, 209n, 210, 210n, 211, 211n, 212, 212n, 213
- Vitruvio Pollione, Marco 127n, 128
- Vivio, Enrico 277
- Vlachou, Forteini 145n, 146n, 148n, 149n
- Vogel von Vogelstein, Carl Christian 179, 191
- Vogel, Lise 241n
- Voisin, Olivia 180n
- Volkmar Machado, Cyrillo 146, 146n, 147, 147n, 148n, 149n, 150, 156, 156n, 157
- Volpe, Alessandro 197n, 205n, 212n
- Volpe, Carlo 198n, 213, 213n
- Volpe, Valeria 263n
- Von Goethe, Johann Wolfgang 261n
- Von Herder, Johann Gottfried 244n
- Von Hildebrand, Adolf 243m 243n, 244n, 250, 250n, 263
- Voss, I. 206n

W

Waagen, Gustav 21n
Wallis, Henry 225, 235
Walsh, John 220n
Warburg, Aby 97n, 217n
Webb, Daniel 151, 151n
Weider, Achille 257
Weinberg, Bernard 113, 113n
White, Anthony 165, 165n
Wicar, Jean Baptiste 181n
Wiligelmo 195n, 196n, 198-
199, 199n, 201n, 202,
202n, 203, 203n, 204-205,
205n, 206, 206n, 207n,
208, 208n, 209, 209n,
210n
Wittenborn, George 259
Wölfflin, Heinrich 245, 245n,
250n, 258, 258n, 260n
Worringer, Wilhelm 250n
Wundt, Wilhelm 263
Würtenberger, Loretta 259n

X

Y

Yates, Francis Amelia 85n,
86n, 87n

Z

Zanetti, Antonio Maria 151
Zanetti, Giorgio 203n
Zezza, Andrea 38n
Zimarino, Antonio 227n

