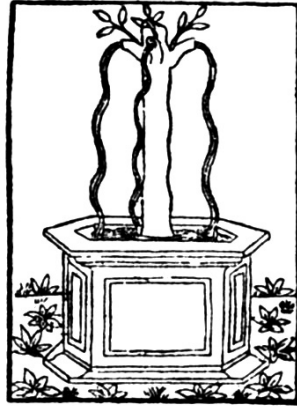


1 | 2021

LA DIANA

Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione
in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena





LA DIANA

*Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena*

LA DIANA

RIVISTA SEMESTRALE DELLA SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO ARTISTICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

ISSN 2784-9597

Direttore

Davide Lacagnina

Comitato di redazione

Alessandro Angelini

Roberto Bartalini

Luca Quattrocchi

Comitato scientifico

Barbara Agosti, Università degli studi di Roma 'Tor Vergata'

Rosa Alcoy i Pedrós, Universitat de Barcelona

Alessandro Angelini, Università degli studi di Siena

Roberto Bartalini, Università degli studi di Siena

Silvia Ginzburg, Università degli studi Roma Tre

Margherita Guccione, Ministero della cultura

María Dolores Jiménez-Blanco Carillo de Albornoz, Universidad Complutense de Madrid

Henry Keazor, Universität Heidelberg

Claudio Pizzorusso, Università degli studi di Napoli 'Federico II'

Luca Quattrocchi, Università degli studi di Siena

Victor M. Schmidt, Universiteit van Utrecht

Carl Brandon Strehlke, Philadelphia Museum of Art

Autorizzazione del Tribunale di Siena

Registro dei Periodici n. 4 del 26/02/2021

Proprietà

Università degli studi di Siena

Direttore responsabile

Sara Lilliu

Progetto grafico, impaginazione e coordinamento redazionale

Alias, con la collaborazione di Valentina Alabiso

Direzione e Comitato editoriale

Università degli studi di Siena

Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali

Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici

Palazzo San Galgano

via Roma, 47

53100 Siena

www.ssbsa.unisi.it/it/la-diana

ladiana@unisi.it



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SIENA



DIPARTIMENTO DI SCIENZE
STORICHE E DEI BENI CULTURALI



SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONI
IN BENI STORICO ARTISTICI

Indice

Davide Lacagnina
Editoriale 4

Studi

Raffaele Marrone
Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento. Una precisazione sull'autore delle Storie della Passione di San Giovanni Fuorcivitas 12

Alessandro Cateni
Luigi De Angelis: una biografia inedita di Giulio Mancini e un comune interesse per Jacopo Torriti 41

Emanuele Rinaldo Meschini
Comunità e urbanistica nelle pratiche artistiche italiane degli anni Novanta. Verso un superamento dell'arte pubblica 66

Contributi

Eleonora Onghi
Versi tizianeschi di Francesco Maria Molza 93

Silvia Benassai
Un dipinto di Felice Ficherelli a Bologna: il Ritratto di Guido Antonio Arcimboldi 106

Alessandro Ferraro
Legami e relazioni artistiche a Grasse tra il 1940 e il 1942: Hans Arp, Sophie Taenber-Arp, Alberto Magnelli, Susi Magnelli, Sonia Delaunay 115

Emma Canali
LeWitt in Dance, 1979. Analisi del contributo filmico 132

Recensioni

Yvonne Elet, *Architectural Invention in Renaissance Rome. Artists, Humanists, and the Planning of Raphaël's Villa Madama* (di Emanuela Ferretti) 150

Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)* (di Paola Valenti) 151

Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)* (di Davide Lacagnina) 154

Editoriale

Davide Lacagnina

Non poteva tradire se stessa. La 'Diana', segreta sorgente senese, continua ad alimentare la sua leggenda. Come forza carsica, potente e misteriosa, di tanto in tanto affiora in superficie e la chimera della sua scoperta nutre ancora quel «desiderio affannoso di ricerca» che è forse la cifra più autentica di una civiltà sotto le cui fondamenta essa giace inaccessibile da secoli e tuttavia sempre prodiga di nuove possibilità. È esattamente con questo spirito che il suo nome fu scelto come titolo per la «Rassegna d'arte e vita senese» (1926-1934), storica palestra trimestrale per gli Studi di storia dell'arte a Siena, e sotto i medesimi auspici, decenni dopo, la sua carica simbolica si riversò negli intendimenti dell'«Annuario della Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'arte dell'Università degli studi di Siena» (1995-1999), da ultimo soltanto in «Storia dell'arte» (2000-2005), trovando così finalmente una sponda certa nell'attività istituzionale dell'ateneo senese, presto divenuto un punto di riferimento nazionale per gli studi universitari di Storia dell'arte, anche grazie a quello straordinario cantiere che è stata la Scuola di Specializzazione fondata da Giovanni Previtali nel 1977 e destinata alla formazione dei professionisti del patrimonio culturale.

È sulla scorta di questa illustre tradizione che «La Diana» rinasce oggi in una nuova edizione online quale rivista semestrale della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università degli studi di Siena, così rinominata in seguito al D.M. n. 524 del 31 gennaio 2006 che ne ha ridisegnato da ultimo gli assetti ordinamentali, dopo qualche anno di sospensione delle attività didattiche e al cospetto di un agone formativo, a livello nazionale e internazionale, all'interno del quale non sempre è facile orientarsi: sempre più multiforme e ricco di proposte e troppo spesso preso d'assalto, nelle ultime decadi, da improprie invasioni di campo. Il rigore che in Italia ha concorso al consolidamento di una disciplina 'giovane' come la Storia dell'arte e che ha visto l'ateneo senese costantemente impegnato in prima linea su questo fronte, è stato da più parti minato, nel sistema della formazione universitaria, a beneficio esclusivo di seducenti derive 'gestionali', 'manageriali', 'comunicative', 'valorizzative', 'commerciali' e 'promozionali', d'uno con politiche velleitarie e spesso miopi di

fronte ai problemi reali di un settore estremamente complesso e in continua evoluzione; come se l'emergenza fosse tutta sulla superficie della sua governance e non sull'impiego adeguato di risorse umane ed economiche da destinare allo studio del patrimonio quale condizione necessariamente preliminare al riconoscimento del suo valore e quindi alla messa in opera di azioni mirate in tal senso.

La posizione della nostra Scuola è stata sempre schierata dalla parte della conoscenza, della ricerca e della curiosità intellettuale. La difesa di competenze specialistiche non settarie, aperte alle sollecitazioni del confronto interdisciplinare, ha ispirato in passato l'articolazione degli indirizzi del corso di studi in ambiti ben precisi – per esempio, per molti anni Siena è stata l'unica Scuola di Specializzazione ad attivare uno specifico indirizzo curricolare in Storia dell'arte contemporanea, grazie al generoso impegno di Enrico Crispolti – e si rinnova oggi nell'ampio spettro degli insegnamenti previsti al primo e al secondo anno del vigente piano formativo. Ciò che oggi impone un terzo livello di formazione universitaria è però soprattutto la verifica della tenuta di tali competenze alla prova tecnico-pratica della loro applicazione sul fronte della conoscenza materiale dei manufatti (dall'analisi delle tecniche artistiche all'impiego degli strumenti d'indagine scientifica sullo stato di conservazione delle opere), della gestione di spazi espositivi e museali e della comunicazione culturale più in generale: capacità necessarie e ineludibili, che è però possibile innestare – è nostra ferma convinzione – solo su una solida preparazione specialistica, da allenare tempestivamente sul campo in specifiche opportunità di tirocinio.

Da sempre la nostra Scuola non si è sottratta alla responsabilità di propiziare qualificate occasioni in questa direzione, all'interno della propria attività o, ancor più spesso, in collaborazione con le istituzioni culturali presenti sul territorio, nei confronti delle quali è rimasta nel tempo un interlocutore autorevole e prestigioso. Dall'organizzazione di mostre, convegni e giornate di studio alla realizzazione di campagne di schedatura e catalogazione di opere per enti pubblici e privati, dalla progettazione di interventi di restauro alla ricognizione territoriale su specifici ambiti di produzione artistica, alla produzione di collane editoriali e pubblicazioni scientifiche, sono moltissime le iniziative in cui, nei decenni, più generazioni di specializzandi sono stati direttamente coinvolti con profitto.

Al bilancio ormai più che quarantennale della sua storia è possibile affermare che la Scuola è riuscita in questo modo a mantenere una propria fisionomia riconoscibile nel panorama italiano della

formazione *post lauream*, che l'ha tenuta al riparo dai marosi delle riforme universitarie delle ultime decadi e le ha garantito, fra alti e bassi, una stabile continuità nel numero dei suoi immatricolati: un po' un *unicum* a livello nazionale, che ci rassicura sulla bontà delle scelte compiute, specie di fronte all'emorragia generale di iscrizioni dai corsi di studi umanistici che l'ultimo decennio ha registrato impietosamente, anche come riflesso del più vasto tracollo dei numeri della formazione universitaria oggi in Italia, tra i paesi europei – spiace ammetterlo, ma è utile ricordarlo e anche interrogarsi sulle cause di questo fenomeno – quello con le più basse percentuali di studenti laureati, specializzati e/o dottorati.

Si tratta chiaramente di una riflessione di più ampio impegno, che ha visto da ultimo i direttori di tutte le scuole di specializzazione attive nel settore dei beni culturali impegnati in un coordinamento nazionale che ha portato alla creazione di un tavolo tecnico presso il Ministero dell'Università e della Ricerca per ribadire l'attualità e il valore della formazione specialistica per le professioni del patrimonio e rivendicarne la naturale collocazione storica nel peculiare sistema italiano della tutela in capo alla Pubblica Amministrazione, in un contesto sempre più dinamico e aperto a operatori di varia conformazione e personalità giuridica. I temi in discussione sono molti e diversi, non tutti di facile o immediata risoluzione, tanto più nella stratificazione di interessi di parte sovrapposti nel caos quando non nel vuoto legislativo che ha spesso caratterizzato in passato la disinvolta gestione della materia e che meriterebbe invece un più ampio e partecipato dibattito pubblico: dal pieno riconoscimento del titolo ai fini del reclutamento nei ruoli tecnici del Ministero della cultura, della rete museale nazionale e delle soprintendenze territoriali – o dell'inserimento nelle graduatorie scolastiche per l'insegnamento di alcune specifiche materie (della Storia dell'arte, essenzialmente, per quanto ci riguarda), al pari di altri titoli di terzo livello – alla richiesta di competenze sempre più flessibili e versatili nell'ambito delle imprese private, delle società di servizi e delle industrie culturali che gravitano intorno alla gestione del patrimonio.

Anche alla luce di queste nuove sfide, il desiderio di ridare slancio al progetto della Scuola di Siena, sommessamente avviato all'ambizioso traguardo del suo cinquantesimo anno d'attività, si è così intrecciato al recupero di una delle sue risorse più qualificate e qualificanti in linea con le premesse prima richiamate: la pubblicazione di una rivista che non fosse solo l'esito o, peggio, la vetrina delle ricerche condotte all'interno della Scuola ma, al contrario, uno strumento

di formazione essa stessa e sede reale di confronto e di dialogo per studenti, specializzandi e dottorandi di ieri e di oggi e per una più ampia comunità di studiosi che hanno incrociato destini, indagini e riflessioni con Siena o con le attività didattiche e di ricerca condotte in seno all'ateneo. Tutto ciò, evidentemente, di là da ogni mero riferimento a una specifica geografia territoriale, sempre più aperta, in realtà, nella prassi di un'ormai consolidata tradizione di studi, ad attraversamenti transregionali, transnazionali e persino transcontinentali.

D'altronde, nel tempo la Scuola ha accolto studenti provenienti da tutte le regioni d'Italia e anche dall'estero e ha fatto di una tale pluralità di esperienze una risorsa centrale del proprio progetto formativo, anche sul lungo tempo, mantenendo costanti rapporti di scambio e di collaborazione fra docenti e allievi, in un vero e proprio cantiere-laboratorio di idee e di opportunità di crescita umane e professionali cui in molti, a vario titolo e in diversi momenti della storia della Scuola, siamo stati debitori, come membri di una squadra che continua a giocare una bellissima partita sulla scorta dell'eredità dei suoi 'campioni' – i maestri della scuola senese: dai citati Previtali e Crispolti a Giuliano Briganti e Luciano Bellosi – senza però lasciare nessuno indietro. A tal riguardo, la recente costituzione di un gruppo di ex-allievi della Scuola, all'interno della più articolata associazione USiena Alumni, è certamente un segnale molto positivo e carico di promesse.

È pensando soprattutto all'eredità dei nostri maestri che la ripresa delle pubblicazioni de «La Diana» non può che dichiarare la certezza di un confronto impossibile e tuttavia, proprio in considerazione della liberalità del loro magistero, essa appare un'impresa non solo possibile ma persino doverosa, come forma di omaggio postumo, certamente il più gradito, alla loro fiducia nella disciplina e nel valore civile e sociale della sua pratica dentro e fuori le aule universitarie. Dalle pagine ingiallite della più antica rivista degli anni Venti-Trenta, fondata da Aldo Lusini e Piero Misciatelli e meravigliosamente illustrata dalle xilografie di Dario Neri, alla stampa raffinata dei primi cinque numeri in tre volumi dell'«Annuario della Scuola» sotto la triplice guida di Enrico Crispolti, Roberto Guerrini e Alberto Olivetti con un impaginato largo e piano e preziosi capilettere rosso vivo, fino alla più asciutta e sintetica veste grafica degli ultimi cinque numeri e due volumi sotto la direzione del solo Crispolti, si approda oggi a una nuova edizione online che, ospitata sul nuovo sito web della Scuola, raccoglie coscienziosamente il testimone di questa lunga storia, anche in alcune scelte di impaginato e di layout grafico, e si propone però per necessità e desiderio programmatico come una pagina nuova, con

un nuovo comitato scientifico di respiro internazionale e con un suo codice etico che renda trasparenti e intellegibili i criteri di selezione degli articoli da pubblicare, al passo con i nuovi standard richiesti alla disseminazione dei risultati della ricerca scientifica, tramite edizioni digitali ad accesso libero e diretto dalla rete, per una loro più immediata e capillare diffusione non solo all'interno della comunità professionale di riferimento.

A questa apertura, non banale né scontata, al meraviglioso e insieme selvaggio mondo del web, a fronte di quello che sulle prime si era configurato come un pericolosissimo triplo salto mortale, è corrisposta la fatica della didattica a distanza e del ricorso sistematico alle infrastrutture digitali di un nuovo ordine telematico per buona parte degli ultimi due anni accademici, a causa della straordinaria emergenza sanitaria in corso a livello mondiale che ci ha costretto a ripensare le nostre stesse esistenze in maniera radicale. Il cambio di prospettiva, dall'opportunità alla necessità dell'uso dei nuovi media, dopo i primi fisiologici sbandamenti, ci ha svelato e reso familiari, per un verso, le incredibili potenzialità della rete, ma ci ha anche convinti più che mai dell'importanza delle relazioni interpersonali, dell'idea di comunità accademica, dell'opportunità della condivisione di uno spazio comune, d'incontro e di discussione, in cui docenti, studenti e società civile possono ritrovarsi e coltivare in egual misura diritti e doveri, curiosità e sensibilità, impegni e passioni, sogni e aspettative.

Di là da ogni retorica, il lavoro cui sono stati chiamati i docenti in questo ultimo anno, fra chiusure parziali e *lockdown* radicali, ha assunto talvolta i tratti di un'eroica resistenza di fronte alla preoccupazione e alla angoscia montanti degli studenti: compagni di strada attenti e partecipi, più che interlocutori a distanza, nei quali rispecchiarsi e ritrovare non solo se stessi, anche nelle proprie fragilità e paure, ma anche, se non soprattutto, le ragioni più autentiche della propria vocazione e il valore più alto della propria missione, quale presidio di un'idea di civiltà tanto più necessaria, in tempi così incerti e precari, quanto più si assiste giorno dopo giorno alla progressiva disgregazione del quotidiano e all'inesorabile composizione di nuovi e vecchi disequilibri – politici, economici, sociali, e non da ultimo sanitari – a livello globale.

Anche la Scuola si è fatta carico di questa prova e nel tentativo di mettere a punto nuove formule e nuovi punti di vista ha puntato sull'impegno della sua comunità storica, proponendo, accanto alla sua più ortodossa attività didattica trasferita a distanza, tutta una serie di seminari e incontri di approfondimento su temi caldi dell'agenda politico-culturale internazionale: dall'eredità del 'patrimonio difficile'

nell'Europa dei regimi totalitari alla memoria del razzismo negli Stati Uniti d'America.

La 'modesta proposta' di una rivista di Storia dell'arte non sembra allora la provocazione satirica di una 'facile' soluzione ideale a una 'complessa' tragedia reale. Dalla lettura degli editoriali dei precedenti numeri de «La Diana» emerge ugualmente sempre viva la preoccupazione per la più stretta attualità: insieme un monito e un'eredità cui restare fedeli. Storicamente impegnata sul piano del rigore nella selezione dei contenuti e della riflessione sul ruolo della ricerca e della produzione scientifica nell'ambito delle attività didattiche e formative di una Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte, la rivista ha mantenuto uno sguardo vigile sui temi della politica culturale del Paese. Non solo sugli assetti ordinamentali via via imposti dall'assai mutevole normativa di riferimento nello stretto giro di pochi anni, e quindi, più in generale, sul valore e sull'attualità della formazione umanistica nei termini prima richiamati, ma anche, in questo quadro, sulle ragioni della tutela, della gestione e della valorizzazione del patrimonio culturale e sulla necessità di mantenere saldamente coese queste funzioni nelle mani esperte e adeguatamente formate di professionisti del settore. La nuova edizione online rinnova questo impegno e così le tre sezioni in cui si articola la rivista – *Studi*, *Contributi* e *Recensioni* – riflettono un'attenzione esercitata su più livelli del dibattito contemporaneo: dalla ricerca storica 'pura' alle ricadute sulle politiche del patrimonio, dalla riflessione metodologica alle aperture al mondo delle professioni dei beni culturali, alla discussione sulle mostre e sugli ultimi libri pubblicati.

Il primo numero di questa nuova serie si allinea pertanto ai buoni propositi dichiarati e tiene a battesimo una nuova – e ci auguriamo anche lunga – stagione, con tutti gli auspici di una svolta, più inclusiva e solidale, nella teoria e nella prassi delle modalità di costruzione di una rivista 'scientifica', fianco a fianco, docenti, studenti e lettori insieme, ciascuno per la parte di responsabilità cui è chiamato, perché un rinnovato entusiasmo possa tornare ad animare i nostri interessi di studio e le nostre passioni civili e con esse il progetto di un mondo più incline all'ascolto e alla partecipazione.

Ringraziamenti

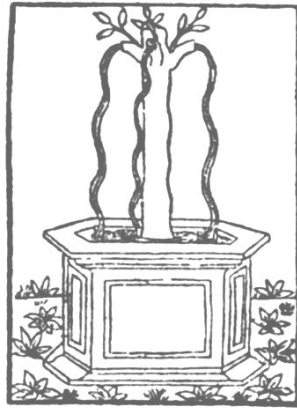
Desidero esprimere un sincero ringraziamento in prima battuta ai colleghi e amici dell'area della Storia dell'arte della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università degli studi di Siena, Alessandro Angelini, Roberto Bartalini e Luca Quattrocchi, per avere condiviso premesse e genesi di questo nuovo progetto, assicurandogli piena e incondizionata disponibilità in ogni sua fase, fino all'ultima più formale costituzione del comitato editoriale della rivista. Allo stesso modo un non formale attestato di gratitudine è per i colleghi del comitato scientifico che con straordinaria disponibilità hanno accettato l'ingrato impegno di una collaborazione che sottrae tempo ed energie ai già residuali margini di lavoro ormai a nostra disposizione.

A Stefano Moscadelli, direttore del Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali, cui la Scuola afferisce, sono grato della puntuale, tenace e insieme affettuosa vigilanza su tutta la lunga e tortuosa trafila burocratica che ha puntellato la messa in opera della pubblicazione, per il tramite dei buoni uffici della Segreteria amministrativa del dipartimento: dal coordinamento della responsabile della struttura, Maria Pia Croci, alle pazienti e sempre generose premure di Tiziana Tontodonati e Anna Tagliaferro.

A Patrizia Caroni, responsabile dell'Ufficio Portale e Comunicazione d'Ateneo, e al suo staff devo più di un prezioso consiglio nella progettazione della rivista e la tempestiva disponibilità di un riscontro su ogni aspetto tecnico e amministrativo della sua gestazione. In particolare a Krystyna Anna Faron si deve la messa a punto dell'interfaccia web della rivista, nel più ampio contesto del disegno del nuovo sito della Scuola, sull'assetto definitivo della cui forma e dei contenuti hanno ugualmente concorso con attenzione Lucia Grisostomi, responsabile dell'Ufficio Studenti e Didattica DSSBC, e Roberta Rocchi, referente per la segreteria didattica della Scuola.

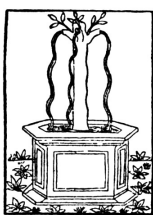
Un ringraziamento ancora deve andare all'Ufficio Stampa UNISI, al suo responsabile *ad interim*, Emanuele Fidora, Direttore generale dell'Ateneo, e a Sara Lilliu, che si è fatta carico del ruolo di Direttore responsabile della rivista.

La mia gratitudine va infine a Francesco Frati, Magnifico Rettore dell'Università degli studi di Siena, per avere creduto nel progetto di questa pubblicazione e per essersene assunta da ultimo la Proprietà, iscrivendo personalmente la rivista al Registro dei periodici del Tribunale di Siena.



LA DIANA

Studi



Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento Una precisazione sull'autore delle *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas

Raffaele Marrone
Scuola Normale Superiore
di Pisa

Al centro di questo contributo è il ciclo pittorico prototrecentesco, rappresentante le *Storie della Passione*, che si dispiega lungo la parete presbiteriale della chiesa pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas; in particolare, il saggio è incardinato attorno alla dibattuta questione della paternità degli affreschi, riconsiderata a partire da una nuova lettura della cultura figurativa da essi espressa. Il rapporto stretto che lega i murali agli antichi precedenti del Cimabue pre-assisiati spinge ad anticipare la formazione del loro autore verso il nono decennio del Duecento, rendendo così poco praticabile l'idea – a più riprese ventilata dagli studi – che questi possa essere identificato con quel Lazzarino Castelli che appose la propria sottoscrizione nello sguancio di una delle monofore absidali; infatti, da un'analisi della documentazione primaria si ricava che tale artefice, talvolta denominato Lazzaro, fu in piena attività fino almeno agli inoltrati anni quaranta del Trecento, a cronologie che mal si addicono a un pittore di educazione cimabuesca, aggiornatosi solo secondariamente sul verbo rinnovato di Giotto. Del resto, una più accorta lettura dell'iscrizione in cui compare la 'firma' – ove si fa menzione di un «opus fenestarum» – induce a credere che l'attestato di autografia vada riferito non al ciclo pittorico ma all'elaborazione progettuale (e forse alla finitura cromatica) delle vetrate delle finestre realizzate in occasione dell'ampliamento 'gotico' della chiesa.

This paper focuses on the cycle of the *Stories of the Passion* located in the presbytery of the church of San Giovanni Fuorcivitas at Pistoia. The essay aims to discuss the authorship of the frescoes starting from a new analysis and interpretation of the stylistic aspects displayed. Since the frescoes appear to be reminiscent of Cimabue's manner before the cycle of Assisi, it is necessary to suppose that their author received his artistic training during the ninth decade of the Duecento. This urges us to reject the idea – repeatedly proposed by scholars – that he could be identified with Lazzarino Castelli, i.e. the mysterious painter who put his 'signature' on the intrados of one of the apsidal windows. In fact, as documentary evidence shows, this artist, sometimes called Lazzaro, worked until the 1340s. It seems quite implausible that a cimabuesque painter such as the author of the *Stories of the Passion* was still active at these late dates. Moreover, a careful reading of the inscription – in which an «opus fenestarum» is mentioned – leads us to believe that Lazzarino's 'signature' should not be referred to the pictorial cycle but to the making of the stained-glass windows, installed after the 'Gothic' enlargement of the church.

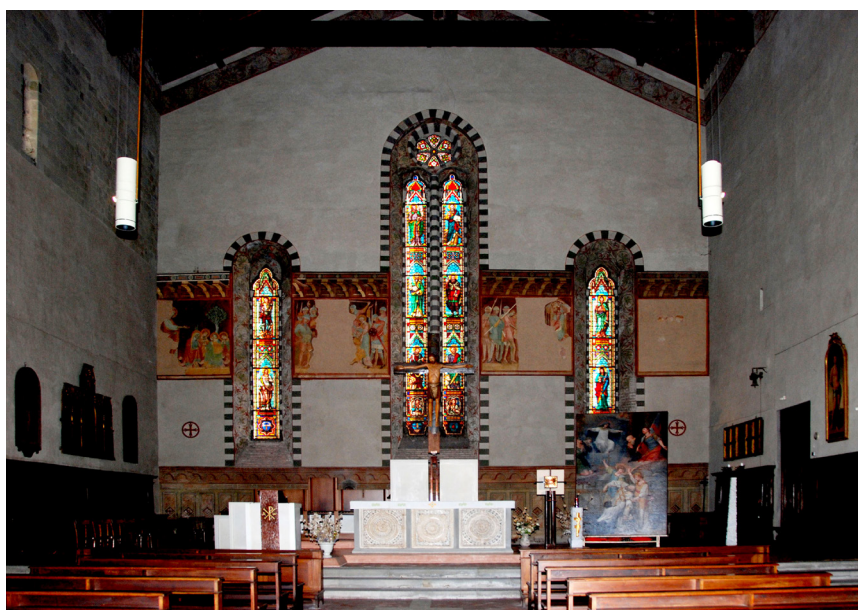
Keywords: Anonimo romanzo, Cimabue, Giotto, XIII-XIV Century Painting in Pistoia

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana03
ISSN 2784-9597

Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento Una precisazione sull'autore delle *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas

Raffaele Marrone

È ormai unanimemente riconosciuto che la riscoperta della poliforme complessità del nostro Trecento pittorico debba molto alla vitale impostazione metodologica di Roberto Longhi; oltre ad avviare la scrittura di una nuova, e più articolata, geografia artistica, Longhi riuscì anche a comprendere il ruolo di stimolo eccezionale, ma non normalizzante, ricoperto dalla cultura rinnovata che s'irradiava da Assisi, arrivando alla folgorante conclusione – solo in apparenza paradossale – «che di giotteschi nel Trecento non vi fu che Giotto stesso».¹ Soltanto a partire da questo nocciolo fondamentale si è potuta rivendicare, nel tempo, un'originale cultura figurativa ad alcuni centri della Toscana (e non solo), la cui identità specifica iniziò a profilarsi entro la congiuntura laboratoriale di inizio Trecento, a contatto con l'azione del lievito giottesco. Tuttavia, come è stato rilevato da più parti, prima che le singole 'scuole' arrivassero a definirsi in una veste individuata (anche se mai univocamente determinata), i diversi centri sensibili all'ascendente rinnovato conobbero – quasi senza eccezioni – una circoscritta parentesi embrionale, di gestazione, divenendo per alcuni anni fucine in ebollizione, laboratori «in cui tutto era possibile».² In questo quadro fervido e sperimentale, corrispondente *grosso modo* alle prime due decadi del



1. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas, zona presbiteriale. Foto gentilmente concessa da Alessandro Sirigu.



secolo, Pistoia non costituisce un'eccezione: dopo i fasti coppeschi, poco oltre la metà del Duecento, e la successiva affermazione di uno schietto settatore di Cimabue, come Manfredino d'Alberto, anche qui si attraversò una congiuntura 'liminale', di confronto tra i retaggi consolidati e il portato rivoluzionario della lezione assisiata. Una congiuntura breve ma complessa, che vide la formazione di un peculiare contesto protogiottesco, ancora bisognevole di un'approfondita messa a fuoco, da cui avrebbe preso le mosse il principale rappresentante della scuola pittorica locale, il cosiddetto Maestro del 1310.

Tra le figure che compongono lo scenario della Pistoia di inizio secolo, occupa una rilevante posizione di snodo l'autore dello stravagante ciclo con *Storie della Passione* che si sviluppa a nastro lungo la parete presbiteriale della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas (fig. 1). Ben noti agli studi novecenteschi, anche se richiamati il più delle volte in maniera puramente incidentale,³ i murali sono stati solo ultimamente protagonisti di un intervento di carattere 'monografico', a dire il vero un po' impreciso, che si qualifica soprattutto per l'apporto di nuove acquisizioni documentarie;⁴ non tutti i nodi critici, però, risultano ben dipanati, anzi ancora larghi si rivelano i margini d'indagine offerti a

2a. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas (stato precedente al restauro del secondo dopoguerra). Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

2b. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas (stato attuale). Foto gentilmente concessa da Alessandro Sirigu.



3. «Anonimo romanzo», *Cattura di Cristo*, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

quanti intendano accostarsi a questo brano singolarissimo, e in apparenza isolato, nel vivace panorama pistoiese all'alba del Trecento. Vale la pena, quindi, rallentare il passo, e tornare a guardare gli affreschi da vicino.

Coronati da un fastigio a finti mensoloni lignei scorciati, i quattro pannelli che compongono la sequenza passionistica sono iscritti all'interno di una fascia di rigiro piana, formata da una duplice fettuccia giallo-rossa; in basso, una banda di colore chiaro doveva ospitare, in origine, i *tituli* delle diverse scene cristologiche, adesso quasi del tutto vaniti. La lettura degli episodi – inframmezzati da tre finestroni dai profondi sguanci – muove dall'estremità sinistra della parete di fondo, lì dove insiste il *Risveglio di Pietro nell'orto del Getsemani* (figg. 2a e 2b),⁵ procedendo in senso destrorso: dopo la *Cattura* (fig. 3), troviamo un riquadro con *Cristo davanti a Erode Antipa* (fig. 4), seguito a sua volta da un pannello fortemente compromesso, ormai non più decifrabile, che raffigurava verosimilmente l'*Incoronazione di spine* o il *Cristo deriso*.⁶ Nel loro complesso, i murali si mostrano assai guasti, afflitti da estese perdite e fortemente impoveriti nella pellicola pittorica. Queste miserevoli condizioni vanno messe sul conto di una vicenda conservativa a dir poco travagliata, ricostruibile soltanto in maniera parziale: possiamo supporre che già nel secondo Seicento il ciclo fosse stato interamente imbiancato, contestualmente alle ingenti modifiche che portarono alla completa obliterazione delle aperture

presbiteriali;⁷ concorre a confortare l'ipotesi di questo occultamento il fatto che la periegetica e le fonti erudite locali non serbino alcuna memoria delle pitture, mai ricordate prima degli inizi del Novecento. Infatti, è Pèleo Bacci il primo storico a dare notizia dei murali, a margine di un contributo dedicato a illustrare gli interventi di ripristino in stile che interessarono, al principio del XX secolo, la chiesa di San Giovanni; in quella sede, lo studioso comunicava il rinvenimento di tracce di affreschi «tra finestrone e finestrone dell'abside», identificati tentativamente con episodi della vita di sant'Orsola, e ne annunciava una prossima scoperta totale.⁸ A quel giro di tempo deve risalire il primo restauro integrativo dei dipinti, testimoniato da alcuni preziosi scatti fotografici conservati nella fototeca della Fondazione Federico Zeri: oltre alle piccole lacune (un occhio, oppure il volto di un armigero), furono risarcite anche le più cospicue porzioni mancanti, inserendovi – con intelligente soluzione – delle sagome dall'apparenza sbiadita, al fine di restituire una completezza figurativa alle singole storie e di rendere al tempo stesso identificabili le interpolazioni moderne. Le integrazioni furono in parte rimosse, e sostituite da un intonaco chiaro (che accentua sgradevolmente l'aspetto frammentario del ciclo), in occasione del rigoroso intervento condotto nell'immediato dopoguerra, quando – a causa dei considerevoli danni bellici, che compromisero duramente la chiesa – si rese necessario un nuovo restauro dei murali (figg. 2a e 2b).⁹



4. «Anonimo romano», *Cristo davanti a Erode*, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

Come adombrato da Valentina Balzarotti, sembra credibile che l'esecuzione della serie di affreschi dovesse in qualche modo suggellare i lavori di ampliamento e di *restyling* strutturale che, al passaggio tra Due e Trecento, alterarono radicalmente l'assetto dell'importante canonica intitolata all'Evangelista,¹⁰ rimodulata in quegli anni nelle forme tipiche dell'architettura gotica degli ordini mendicanti: da uno schema planimetrico longitudinale con una sola abside semicircolare estradosata si passò infatti a un più esteso impianto ad aula unica – che è rimasto pressoché inalterato fino ai giorni nostri –, caratterizzato da una luminosa tribuna, da una copertura a capriate (perduta a causa dei bombardamenti) e da una semplice terminazione rettilinea.¹¹

Va da sé che lo spazio chiesastico, adesso incongruamente unificato e spogliato di quasi tutti gli altari secondari, presentasse allora una configurazione interna ben più articolata: la documentazione primaria e le fonti moderne attestano con chiarezza che la zona dell'altar maggiore era delimitata in antico da un divisorio trasversale – quello che oggi usiamo denominare, con termine convenzionale, tramezzo¹² – cui si appoggiava verosimilmente il pergamo marmoreo attribuito per tradizione a fra Guglielmo, adesso addossato al fianco meridionale della chiesa.¹³ Con una soluzione di allestimento liturgico in tutto simile a quella del Duomo pistoiese, in cima alla recinzione presbiteriale doveva correre un trave ligneo, al di sopra del quale era elevata una terna di tavole dipinte, comprendente, in posizione assiale, una «*crux de medio ecclesiae*»: lo testimonia in modo inequivoco una quietanza di pagamento – su cui tornerò più avanti – rilasciata a un tale «*Laççaro depintore*» per aver eseguito «*in nella trave grande in su che stanno le tauole dipinte ... la croce grande [...]*».¹⁴ Il documento è del 1344, dunque di parecchio posteriore rispetto alla plausibile data di realizzazione degli affreschi (che, come cercherò di dimostrare, denunciano un linguaggio smaccatamente prototrecentesco); c'è da credere, tuttavia, che un simile apparato decorativo per il tramezzo fosse già previsto al momento della messa in opera del ciclo pittorico, dacché la sequenza di murali della parete absidale difetta di un riferimento – immancabile in un programma di argomento passionistico – al momento nodale dell'*historia salutis*, ovvero alla Crocifissione. Bisogna per questo immaginare che proprio la Croce dipinta mediana fosse chiamata, sin da principio, a completare il racconto figurato, integrandosi idealmente con la tessitura iconografica degli affreschi retrostanti (i quali, del resto, furono collocati a una quota considerevole proprio per poter essere ben visibili dalla navata, al di là della barriera costituita dal trave del coro).

Nonostante le consistenti diminuzioni arrecate dal tempo e dall'azione umana, il ciclo non ha perduto una complessiva leggibilità: già a uno sguardo d'assieme, entrando dal portale laterale della chiesa, si riesce ad apprezzare – nella paletta ridotta di cromie accese, acri e dissonanti, negli evidenti anacoluti spaziali, nella compiaciuta *verve* descrittiva, nell'umore sovraeccitato – la posizione culturale di questi affreschi, in cui una prima, e assai germinale, ricezione dei rudimenti della pittura rinnovata di Giotto si innesta su un tronco di radicate memorie duecentesche. L'impressione è confermata accostandosi ancora di più alla parete di fondo, e soffermandosi ad analizzare, ad esempio, il sistema di impaginazione dei murali: mentre i singoli pannelli figurati sono ancora ripartiti da una bordura bidimensionale, fundamentalmente astrattiva, la trabeazione che serra in alto i quattro riquadri – con grosse mensole otticamente divergenti – risulta già sintomatica di una parziale acquisizione dei principi dell'illusionismo architettonico di marca assiate (fig. 5).¹⁵ La *facies* del coronamento, però, appare decisamente atipica, molto distante dal lessico anticheggiante che di solito contraddistingue i modiglioni lapidei fogliati, alternati a lacunari, presenti nelle opere di Giotto e del suo 'seguito'; in effetti, il fregio del ciclo è composto da una serie di insoliti beccatelli in legno a doppia mensola, secondo una tipologia che si rinviene più spesso negli 'interni' delle scatole spaziali giottesche – ad esempio, nel *Cristo davanti ad Anna e Caifa* della Cappella dell'Arena di Padova (fig. 6) –, che non nei fascioni 'esterni' disposti a contornare, o meglio a presentare, le scene narrative.

Basterebbe soltanto questo particolare, del tutto *sui generis*, per misurare il piglio anticonformista dell'autore del ciclo della Passione, che ammicca sì ad Assisi e all'idea di un'osmosi illusionistica tra cornici e campo figurato, ma stratifica questa acerba vocazione giottesca su di un sostrato composito, in cui – tra gli altri stimoli eccentrici – agisce anche un'influenza del naturalismo 'episodico' di ascendenza oltremontana: è in questa direzione, infatti, che potrebbe essere interpretata la finta trabeazione con supporti lignei, modernamente gotica, da leggere for-

5. «Anonimo romanzo», fregio architettonico con beccatelli lignei, particolare, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Foto gentilmente concessa da Alessandro Sirigu.





se come una notazione di minuta ferialità, vale a dire come la riproduzione veridica di un brano di soffitto simile a quelli che si potevano osservare negli edifici del tempo, con travature sorrette da supporti intagliati nel legno (piuttosto che in marmo). D'altronde, è tratto distintivo del temperamento del pittore un'ingenua simpatia per gli aspetti della realtà, colti – per così dire – ‘in pillole’, non ricompresi, cioè, entro una visione organica, di sicura e integrale presa sul vero: così, per quanto l'effetto complessivo rimanga alfine immaginifico, non manca negli affreschi un tono sottilmente anedddotico, un piacere nel dilungarsi nella descrizione dei più squisiti dettagli di realtà. Nei riquadri centrali, ad esempio, l'artista si diletta a esporre il catalogo completo di un'armeria medievale, divagando nel tratteggiare analiticamente le fogge dei cimieri e delle corazze dei guerrieri catafratti;¹⁶ mentre nel primo pannello, a sinistra, i due scarni alberelli dell'orto del Getsemani – unica notazione ambientale dell'intero ciclo – appaiono individuati con fine precisione botanica, foglia per foglia, tanto che non facciamo fatica a riconoscervi un arancio e un ulivo. È un modo di raffigurare gli elementi vegetali, questo, che significativamente richiama da vicino quello adottato da Maître Honoré o dai maestri nordici – presumibilmente inglesi – operosi nel transetto destro della Basilica superiore di San Francesco: si consideri, in particolare, il confronto con l'arbusto di fico abbarbicato sulle pendici del monte Tabor, nella *Trasfigurazione*, la cui chioma diventa – esattamente come negli alberi di San Giovanni Fuorcivitas – una specie di cumulo di sole foglie ingrandite.

Le assonanze con la cultura d'oltralpe non si riducono a questa consentaneità nel modo ‘episodico’, ma sottilmente indagatore, di rapportarsi al vero. È risaputo che Roberto Longhi classificava l'autore del ciclo della Passione con l'etichetta parlante di «Anonimo romanzo»,

6. Giotto, *Cristo davanti ad Anna e Caifa*, particolare, 1303-1305, affresco. Padova, Cappella Scrovegni. Fotografia di © Jörgens.mi / CC BY-SA 3.0, modificata dall'autore.



7. Pittore inglese del XIII secolo, *Giudizio finale*, particolare di un caprocroce del Crocifisso «della Pura». Firenze, basilica di Santa Maria Novella. Crediti: archivio dell'autore.

cogliendone – immagino – il «lievito occidentale», il peculiare spirito affabulatorio ed espressivo, che ha addirittura indotto ad accostamenti con la pittura libraria bolognese del cosiddetto primo stile.¹⁷ Effettivamente, guardando i murali colpiscono subito l'acceso brio narrativo, l'eloquio accorato e ricco di *pathos*, fatto di mimiche continuamente variate, di mordaci caricature e di gesti clamorosi. Entro i due specchi mediani, di argomento 'militaresco', le storie cristologiche sembrano tramutarsi per incanto in accesi episodi di letteratura cavalleresca, tanto che si direbbero tratti, più che dal Vangelo, da una *chanson de geste*, spogliata però dell'afflato epico e rivestita da una patina umoristica e popolareggiante. Irresistibile è l'impressione di miniature a scala monumentale, non solo per via della tensione illustrativa e delle poche tinte impiegate – giocate sui toni vividi del rosa, del celeste e del giallo senape – ma anche per l'espressività pulsante che affiora: tra i fumi delle torce accese, è tutto un movimento di manichini sgambettanti, colti negli atteggiamenti più diversi, con un senso di eccitato vitalismo; una sorta di fuoco interno anima le figure smorfiose e segaligne dei soldati, che si reggono in piedi molleggiando su gambe esili come fucilli, mentre occhieggiano al di là delle visiere degli elmi. Spostandosi nell'orto del Getsemani, è di grande intensità drammatica il gesto allo-

cutorio del Cristo-spilungone, che si rivolge con severa enfasi a Pietro, l'unico sveglio, mentre gli altri tre discepoli, dai visi acri e contratti, paiono dormire sonni irrequieti. Oltre all'accaloramento espressivo, questa umanità allucinata – la cui stramberia fisiognomica fa già presentare i personaggi del Maestro del 1310 – esibisce dei 'tic' di chiara origine oltremontana, quali gli occhi «di nibbio» (Donati), dal taglio affilato, certe pose retrattili, quasi ancheggianti, e il serpeggiare sinuoso delle ciocche dei capelli e delle barbe;¹⁸ pure i ricaschi di panni, sebbene privi di calligrafismi insistiti, presentano orli morbidi e fluenti, di sapore intensamente gotico, come si vede negli abiti di certi armigeri.

Possiamo dunque definire senza remore il ciclo di San Giovanni Fuorcivitas come un testimone significativo della circolazione, in Italia centrale, del linguaggio figurativo transalpino: un fenomeno, questo, che al passaggio tra Due e Trecento non è appannaggio esclusivo di Siena, città molto permeabile alla cultura francesizzante,¹⁹ ma lambisce diversi centri (tra cui Pisa e Lucca), diventando spesso una carta da giocare in funzione anti-giottesca. Anche nei nostri murali, allora, l'innalzamento della temperatura gotica potrebbe essere interpretato come la reazione alla pittura rinnovata da parte di un artista che si colloca, per così dire, a mezzo guado, nel delicato momento in cui si concretizza compiutamente il passaggio di consegne da Cimabue a Giotto.

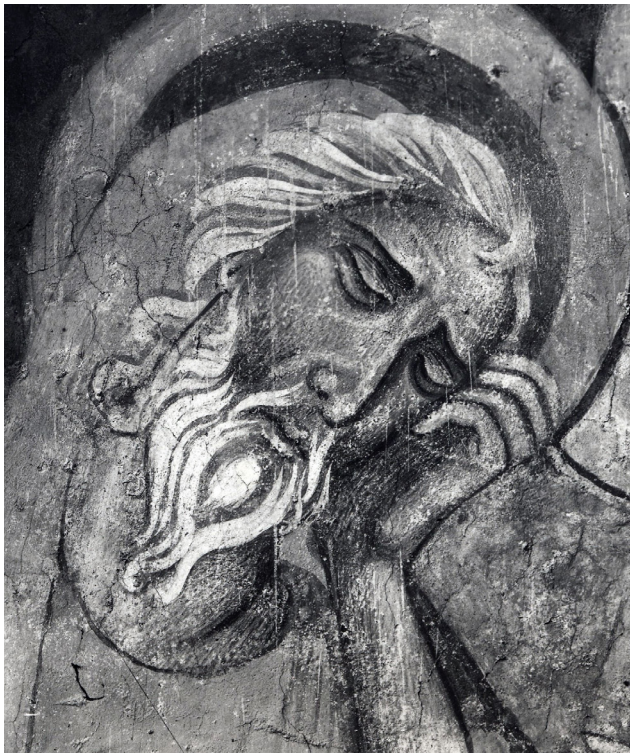
In effetti, l'identità culturale del pittore di San Giovanni Fuorcivitas rimarrebbe incompresa se non si considerasse – accanto alle filtrazioni



8. «Anonimo romanzo», *Cattura di Cristo*, particolare, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

oltremontane – un fondamentale dato di fondo, ossia una formazione artistica ancora tutta duecentesca, implicata fino al midollo nei fatti cimabueschi, su cui la seduzione gotica (e la parziale acculturazione giottesca) intervengono soltanto in seconda battuta, e non senza resistenze.

Che l'autore delle *Storie della Passione* si fosse avviato alla pittura ben dentro il Duecento lo attesta, in modo esemplificativo, il rapporto ancora arcaizzante tra le figure e l'ambiente visibile nei due riquadri mediani, dove la descrizione dei personaggi, stipati in spazi compressi, prevale sensibilmente su quella, a dir poco scarna, degli elementi ambientali. Vistose sono anche le incongruenze nella rappresentazione della terza dimensione: le folle dei guerrieri, sebbene poco numerose, sono concepite ancora secondo i moduli sintattici della «maniera greca» (condivisi pure da Cimabue), ossia come cumuli di figure schiacciate su di un piano unico, non razionalmente dislocate in profondità, con le gambe che si accavallano e i piedi che si pestano.²⁰ Osservando poi la complessione fisica, si apprezza – al di là di un lieve appianamento delle scomposizioni astrattive – la persistenza delle vecchie stilizzazioni anatomiche, con i partimenti delle membra ancora risentiti: le canne nasali dritte si innestano su forcelle di foggia semilunata, mentre i polsi e le caviglie appaiono segnati da strozzature marcate, e le mani, dritte come forchette o piegate «a cucchiaio», si chiudono e si stendono quasi fossero attivate da congegni meccanici. Tra le pieghe di queste siglature, rinveniamo tropismi tipici del repertorio cimabuesco: il grifagno sant'Andrea, nel primo pannello, con il suo nasone adunco e il caratteristico aggrottamento della fronte, è in tutto imparentabile alla grave umanità patriarcale di Cimabue. Segnatamente, mi sembra che i paragoni più efficaci si possano istituire con le opere della prima maturità dell'artista, come il *Crocifisso* di Santa Croce, la cui testa è talmente affine a quella del santo apostolo da indurre quasi a credere che siano state dipinte sulla base del medesimo cartone (figg. 9-10). Una familiarità strettissima lega parimenti uno dei figli di Zebedeo con il *Giovanni dolente* della *Croce* fiorentina (figg. 12-13), accomunati dalla posa del viso reclinato e della mano sforzatamente piegata in segno di mestizia, con gli artigli delle dita appena accostati alla guancia. Anche la disamina del sistema dei panneggi ci porta in direzione di una tangenza immediata con simili riferimenti: le bave di luce che scorrono sulle toghe fascianti degli apostoli, modulandole in superficiali scheggiature, rimandano infatti alle luminescenze metalliche, in forma di «resezioni a scheggia lunga» (Longhi), che attraversano la veste della Madonna nella *Mae-stà* del Louvre, di poco posteriore rispetto alla tavola fiorentina (figg.



14-15). D'altra parte, oltre alle notevoli corrispondenze morfologiche, pure l'accento marcatamente espressivo, anzi espressionistico, di cui si è detto può essere ritenuto un portato dell'opera di Cimabue, la cui tempra accigliata e quasi virulenta pare configurarsi quale premessa inderogabile per spiegare l'attitudine umorale e l'esagitato surriscaldamento emotivo del ciclo pistoiese.

In virtù delle consonanze individuate, credo debba rientrare la proposta di Luciano Bellosi, che propugnava convintamente un nesso del nostro pittore con il Cimabue estremo, ravvisando negli affreschi la presenza di un minutissimo indicatore formale – vale a dire, la resa delle narici per mezzo di un breve tratto obliquo – che in effetti compare solo nei dipinti più tardi del maestro fiorentino;²¹ ma un simile particolare, anche se rinvenibile pure nell'opera del Maestro del 1310, risulta fin troppo marginale a fronte delle patenti analogie, or ora evidenziate, con il *Crocifisso* di Santa Croce, nonché con la tavola del Louvre, che offre elementi di raffronto altrettanto schiacciati. Se sono davvero questi i modelli leggibili in filigrana nei murali che stiamo esaminando, diviene necessario revocare in dubbio l'idea – automatismo facile, ma fallace – di un allunato dell'artista di San Giovanni Fuorcivitas in contatto con Manfredino d'Alberto, partigiano della pittura di Cimabue a Pistoia:²² gli indiscutibili elementi di sintonia che avvicinano i due ar-

9. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, particolare, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

10. Cimabue, *Croce dipinta*, particolare (prima dell'alluvione del 1966), tempera e oro su tavola. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.



11. Corso di Buono, *Miracolo di san Giovanni Evangelista*, particolare, 1284, affresco. Montelupo Fiorentino, chiesa di San Lorenzo (già chiesa di San Giovanni Evangelista). Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

tefici, difatti, non potranno più essere intesi quali segni di un rapporto maestro-allievo, ma andranno giocoforza reinterpretati nei termini di un comune riferimento formativo agli stessi antefatti cimabueschi. In particolare, se i confronti non ingannano, bisogna supporre che entrambi i pittori si siano abbeverati – in simultanea e senza mediazioni – alla fonte del Cimabue del nono decennio, ovvero degli anni in cui l'artista, raggiunta la sua massima capacità di irraggiamento, sembrava tenere saldamente le redini dell'intera scena pittorica centroitaliana, poco prima di essere scalzato dall'avvento folgorante di Giotto.²³ Conferma in modo lampante questa appartenenza generazionale la vicinanza stilistica che si riscontra accostando certe figure dei murali di Corso di Buono nell'ex chiesa di San Giovanni Evangelista a Montelupo, terminati nel 1284,²⁴ ai personaggi del nostro ciclo: soprattutto,

sorprende la somiglianza palmare del già richiamato Andrea con un vecchione dipinto da Corso, il cui volto barbato si mostra incredibilmente sovrapponibile a quello dell'apostolo (fig. 11).

Certo, a confronto del puro cimabuesimo degli anni ottanta, negli affreschi di San Giovanni Fuorcivitas si riconosce – come già accennato – una sensibilità rinnovata, uno scarto leggero ma ben avvertibile in direzione di uno stemperamento degli arcaismi (in parte da ricomprendere anche nella consunzione della superficie dipinta). Questa apparenza più 'moderna' rispetto a un Manfredino o a un Corso di Buono, tuttavia, non è da imputare, come credeva Bellosi, al dialogo con il Cimabue di Santa Trinita o del mosaico del Duomo di Pisa, bensì al



12. Cimabue, Croce dipinta, particolare (prima dell'alluvione del 1966), 1275-80 c., tempera e oro su tavola. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.



13. «Anonimo romano»,
*Risveglio di Pietro nell'Orto del
Getsemani*, particolare, 1307
circa, affresco. Pistoia, chiesa
di San Giovanni Fuorcivitas.
Riproduzione fotografica tratta
dalla Fototeca della Fondazione
Federico Zeri. I diritti
patrimoniali d'autore risultano
esauriti.

compiuto sopravvento della riforma giottesca, che chiaramente tocca, anche se in modo marginale, l'autore delle *Storie della Passione*.²⁵ Infatti, al di là delle partiture illusivo – di cui si è detto sopra – nei dipinti si rinvengono alcuni tratti che sarebbero impensabili senza presupporre una cognizione, reticente e ibrida quanto si vuole, della pittura di Giotto: certi elementi, come lo scranno di Erode (significativamente accordato alla tipologia dei troni architettonici trecenteschi), acquistano ormai un'abbozzata evidenza oggettuale; una composità nuova, 'giottesca', gonfia le membra delle figure, che guadagnano – per mezzo di un'articolazione chiaroscurale semplificata, ma già costruttiva – una concreta consistenza fisica, sia pure non del tutto dischiusa. I trapassi di lume, molto contrastati, torniscono i volumi elementari dei corpi, profilati ancora da una linea di contorno spessa e sigillante: ne deriva

un plasticismo schietto, direi rudimentale, che conferisce agli arti uno spessore quasi stereometrico e fa risaltare i piegoni tubolari delle vesti. Non può poi essere taciuta, per concludere questa breve ricognizione, la disinvoltura che il maestro di San Giovanni Fuorcivitas esibisce nelle continue *variationes* delle posture, ciò che sottende inevitabilmente una compiuta filtrazione giottesca: si veda soprattutto il modo sempre diverso di disporre i volti, ora frontali, ora di fianco, ora di tre quarti, ora dritti sul collo, ora leggermente flessi (anche se il pieno profilo è riservato, come è prassi della pittura duecentesca, alle sole figure negative).²⁶

Le evidenze dello stile, insomma, spingono a ritenere che l'autore del ciclo passionistico sia stato un artista della stessa generazione di Man-

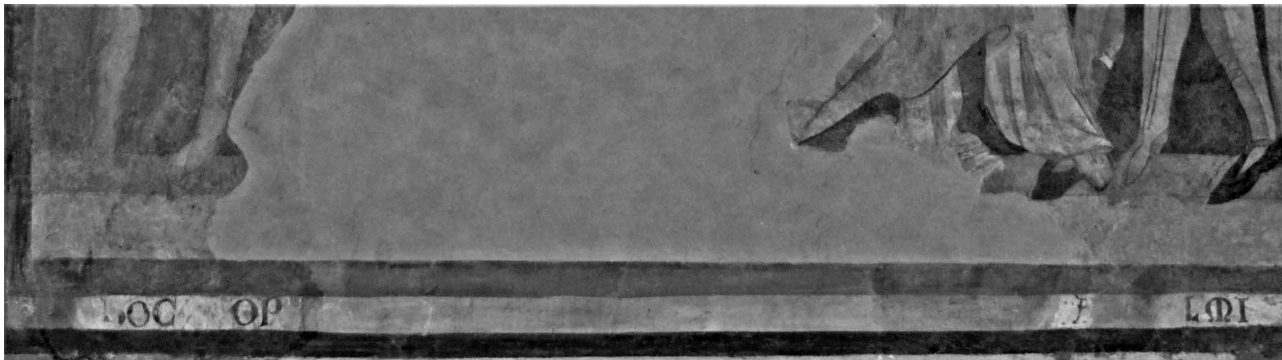


14. «Anonimo romanzo», *Risveglio di Pietro nell'Orto del Getsemani*, particolare, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

fredino d'Alberto, educatosi cioè nel nono decennio del Duecento – in un retroterra del tutto analogo a quello del suo collega pistoiese –, e sopravvissuto al passaggio del nuovo secolo, giusto in tempo per accogliere qualche germe del verbo che Giotto aveva propagandato dal pulpito 'internazionale' di Assisi, miscelandolo entro un *background* in cui convivono insieme ricordi duecenteschi e intemperanze gotiche. Ma chi fu questo pittore bizzarro e di eterogenea estrazione culturale? Negli studi dedicati agli affreschi si annida intricato il problema dell'identità anagrafica del loro autore, al centro di una lunga (e irri-



15. Cimabue, *Maestà*, particolare, 1280 c., tempera e oro su tavola. Parigi, Musée du Louvre. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.



solta) diatriba: ad aprire la *querelle* fu Ugo Procacci, che nel pubblicare i murali rendeva nota – senza trascriverla integralmente – un’iscrizione frammentaria che insiste nell’intradosso di una delle monofore del muro di fondo, entro cui compare la data 1307 e la ‘firma’ di un certo Lazzerino Castelli. Per chiarezza, riportiamo di seguito il testo completo, nella lezione fornita recentemente da Valentina Balzarotti: «[...] Hoc . opus . fenesta[rum] | factum . fuit . tempore | Simonis . Nicolai . | Bantio . [e]t . [-]i . Giunt- | ini . Fr[an]chi . operariorum | sub . anno . domini . MCCCVII | indit[i]one . III [sic; ma V o VI]: Laçerinus Chastelli | pin[x]ib». ²⁷ Procacci ipotizzava che la sottoscrizione, ove si allude a un non meglio precisato «opus fenestarum», fosse da relazionare verosimilmente alla «bella decorazione pittorica delle finestre del coro», ovvero all’ornato fitomorfo che campisce gli sguanci delle tre aperture, ma si chiedeva al contempo se le informazioni cronologiche e di paternità non dovessero essere riferite, oltre che alle fasce esornative, anche agli affreschi circostanti, per i quali si sarebbe attagliato bene un puntellamento al primo decennio del Trecento. ²⁸ La ragionata supposizione, accolta in un primo momento da Alessandro Conti (poi ritornato sui propri passi), ²⁹ fu negata in modo reciso da Pier Paolo Donati, il quale – a partire da un’interpretazione letterale dell’iscrizione sopracitata – premeva per circoscrivere l’intervento di Lazzerino Castelli ai soli «lavori delle finestre», ossia (affermeva lo studioso) ai «complessi racemi» decorativi disposti negli intradossi. ³⁰ Questa soluzione, accettata con favore da parte di Andrea Bacchi, ³¹ ha incontrato l’opposizione di Luciano Bellosi, che – nell’ambito della sua monografia cimabuesca – ha ripreso e rilanciato la proposta cautamente avanzata, a suo tempo, da Procacci, identificando *tout court* l’autore del ciclo con il pittore che appose il proprio nome allo sguancio della monofora absidale. ³² Su questa scia si pone, da ultimo, il contributo di Balzarotti, che ambisce a dissipare finalmente la *vexata quaestio* attraverso il supporto di alcune inedite attestazioni documentarie, che parrebbero

16. Iscrizione in corrispondenza della *Cattura di Cristo*. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Foto gentilmente concessa da Alessandro Sirigu.

fornire – a tutta prima – una solida base indiziaria per corroborare l'idea di Bellosi. Va detto subito che i referti pubblicati dalla studiosa non sono direttamente relazionabili agli affreschi (né potrebbero esserlo, vista la perdita completa dei registri contabili primo-trecenteschi dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas). Si tratta, invece, di testimonianze più recenti, scalate nel corso degli anni trenta del Trecento, che vedono Lazzerino Castelli e la sua bottega iteratamente attivi per la dotazione decorativa della chiesa: alla data 1331 è registrata una serie di pagamenti in favore di un tale «Johanni discepolo di Laçarino» per dei lavori non specificati,³³ mentre sette anni dopo, nel 1338, lo stesso Lazzerino viene compensato «per dipingitura di sancto Stefano», forse una tavola agiografica andata perduta.³⁴

Benché non relative al nostro ciclo, le attestazioni menzionate si rilevano comunque degne di nota, perché garantiscono, in primo luogo, che Lazzerino fu un pittore di professione (e dunque non il committente delle vetrate o il maestro vetrario, come aveva suggerito Conti basandosi sulla sola lettura della sottoscrizione).³⁵ In aggiunta, i documenti riscoperti potrebbero dare una conferma indiretta, ma di buon valore probatorio, all'ipotesi secondo cui questo artefice – più volte al servizio della canonica pistoiese – fosse stato anche il responsabile dell'intera decorazione pittorica della tribuna, *Storie della Passione* comprese: infatti, non sarebbe affatto sconveniente pensare, come fa Balzarotti, che proprio Lazzerino, in qualità di pittore 'ufficiale' di San Giovanni Fuorcivitas, fosse stato già cooptato dall'Opera prima del 1307, per realizzare l'importante incarico di dotare l'area presbiteriale del necessario complemento pittorico.

Tuttavia, a ben guardare, una spiegazione del genere non è esente da criticità, anzi – come vedremo a breve – sembra dimostrare quanto la «segnalatica delle “firme”» possa essere «sviante» (Previtali) se non trattata con le debite accortezze. Abbiamo visto che le testimonianze d'archivio ci danno notizia sicura di un maestro attivo ancora nel 1338; addirittura, se accogliessimo il riconoscimento – abbastanza plausibile – di Lazzerino Castelli con quel «Laççaro depintore» che viene retribuito per aver approntato tre tavole da issare sull'«iconostasi», dovremmo estendere la sua operosità fino agli inoltrati anni quaranta.³⁶ Sorge, allora, un quesito: come è possibile immaginare che un artista tanto addentro alla cultura cimabuesca, formatosi probabilmente nel corso degli anni ottanta, qual è l'autore delle *Storie della Passione*, fosse ancora vivo e in piena attività a date così avanzate? Certo, si potrebbe postulare una carriera straordinariamente lunga, molto al di sopra della media del tempo, svolta nell'arco di oltre settant'anni; ma una simile proposizione andrebbe contro ogni



17. «Anonimo romanzo», fregio ornamentale fitomorfo di una monofora, 1307 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

principio di plausibilità storica. Del resto, questo dubbio ingombrante – che da solo potrebbe essere ritenuto poco valido per rovesciare l'interpretazione consolidata – si salda ad altri, non trascurabili, elementi di problematicità: già Pèleo Bacci comunicava come in calce a uno dei riquadri passionistici – quello con la *Cattura di Cristo* – si trovi un'iscrizione molto frammentaria, che recita: «Hoc op[us] [...] a[...]lmi» (fig. 16).³⁷ La presenza di una seconda sottoscrizione, che si affiancava a quella di Lazzerino (peraltro in una posizione maggiormente visibile, giusto in corrispondenza di una delle quattro storie cristologiche), potrebbe rafforzare il sospetto che la didascalia in cui compaiono il nome del Castelli e la data 1307 non debba riferirsi al ciclo ad affresco. D'altra parte, perché si possa congiungere il nome di Lazzerino alle *Storie della Passione* è necessario supporre che la dicitura «opus fenestarum» presente nella tabella con la sua 'firma' intendesse in realtà alludere, con una sorta di sineddoche (*pars pro toto*), all'intera ornamentazione del muro absidale, includendo sia le fasce aniconiche degli strombi delle aperture, sia il ciclo narrativo che le affianca. Un'ipotesi, questa, che appare davvero poco economica, tanto più se si considerano le difficoltà quasi insormontabili che incontra chi tenti di armonizzare i dati formali dei murali con il profilo biografico, tutto trecentesco, di Lazzerino Castelli.

Bisogna a questo punto segnalare che, come già intravisto da alcuni esegeti, gli intradossi delle monofore che scandiscono ininterrottamente le pareti sud e ovest di San Giovanni Fuorcivitas presentano lo stesso motivo decorativo vegetale, con naturalistici tralci di vite, apprezzabile negli sguanci delle tre finestre presbiteriali (est). Caduta la proposta di ricoverare sotto la voce di «opus fenestarum» il ciclo della parete di fondo, potremmo allora supporre – recuperando l'idea di Procacci e, soprattutto, di Donati – che con l'espressione «lavori delle finestre» si volesse indicare proprio questi singolari decori fitomorfici disposti a ornare le aperture realizzate con l'ampliamento 'gotico' della chiesa.³⁸ Ne conseguirebbe che, per l'allestimento iconografico e decorativo primo-trecentesco della canonica pistoiese, dovettero operare fianco a fianco due pittori diversi: uno più giovane, Lazzerino Castelli, cui spetterebbero i soli ornati vegetali delle nuove finestre, e uno più anziano, forse il suo maestro, che si occupò invece delle *Storie della Passione*, per il quale potremmo adesso riprendere la nomenclatura longhiana di «Anonimo romanzo». La data 1307 – per quanto da agganciare alla realizzazione degli elementi esornativi – rimarrebbe in ogni caso attrattiva per il compimento del contiguo ciclo pittorico, che sopporta benissimo una cronologia del genere, e che risulta anche coerente per stratigrafia alle fasce ornamentali degli sguanci.



18. Maestri oltremontani, fregio ornamentale fitomorfico, 1288-90, dipinto murale. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco. Crediti: archivio dell'autore.

Ci si può chiedere, però, fino a che punto la dicitura, abbastanza specifica e limitativa, di «opus fenestrarum» si possa addire a questi elementi di ornato, che peraltro non coinvolgono soltanto le monofore (ciò che giustificerebbe l'espressione «lavori delle finestre»), ma interessano pure il fastigio del portale d'accesso sul fianco nord.³⁹ D'altronde, sarebbe davvero arduo sostenere in maniera inoppugnabile che il pittore responsabile dei fregi decorativi e il pittore dei pannelli narrativi siano personalità distinte, specialmente perché i motivi ornamentali appaiono in tutto solidali alla cultura figurativa espressa dalle scene passionistiche: in particolare, questa tipologia di decori, con racemi vegetali di sottile realismo, sembra confermare un confronto serrato con il linguaggio gotico, rimandando da vicino al sistema di ornati impiegato ad Assisi dai maestri oltremontani (figg. 17-18).

Forse la soluzione più credibile, ritornando a un'interpretazione *ad litteram* dell'iscrizione, è quella di supporre che a Lazzerino fosse spettato il compito di elaborare i cartoni per le vetrate della chiesa rinnovata: in effetti, l'espressione «opus fenestrarum» (o «fenestrarum»), lungi dall'essere generica, veniva di solito utilizzata nei documenti in relazione alla messa in opera delle vetrate, come si legge – ad esempio – nei libri dei conti trecenteschi del Duomo di Orvieto.⁴⁰ Sembra convergere in questa direzione anche il fatto che proprio a «Lazzaro pictore», nel 1346, sia intestata una quietanza di pagamento rilasciata dall'Opera di San Jacopo per la 'dipintura' della vetrata della cappella iacobeo della cattedrale – «pro pictura fenestre vitri» – realizzata nell'ambito del complessivo riallestimento decorativo dell'ambiente (che coinvolse anche uno dei figli di Lazzaro, Tommaso, oltre ai fiorentini Alesso d'Andrea e Bonaccorso di Cino).⁴¹ Si potrebbe dunque supporre che il pittore pistoiese – Lazzerino-Lazzaro – fosse specializzato nella pittura su vetro e nel disegno di vetrate, e che avesse praticato tale tecnica lungo tutto il corso della propria carriera, dal primo decennio del Trecento fino agli inoltrati anni quaranta. Purtroppo, le continue manomissioni delle finestre della chiesa intitolata all'Evangelista, ormai orbe delle vetrate originarie, e la perdita dei più antichi registri di entrata e uscita dell'Opera di San Giovanni non ci permettono di portare argomenti a favore della supposizione, che deve per il momento restare puramente congetturale. Nondimeno, qualunque sia stato il compito esatto di Lazzerino, è certo che la proposta di riconoscere in quest'ultimo l'autore delle *Storie della Passione* sia da rigettare una volta e per tutte.⁴²

¹ Roberto Longhi, *Frammenti di Giusto da Padova*, «Pinacotheca», I, 1928, 3, pp. 137-152, riedito nell'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Sansoni, Firenze, vol. IV, *Me pinxit' e quesiti caravaggeschi*, 1968, pp. 7-18, in part. p. 11; questa apertura è stata sviluppata con profitto specialmente da Giovanni Previtali, *Il Maestro della Madonna di San Brizio e le origini della scuola orvietana di pittura*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria G. Ciardi Duprè Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, 2 voll., Electa, Milano, vol. I, 1977, pp. 106-110, in part. pp. 108-109, cui si devono le riflessioni più impegnate teoricamente sul ruolo dell'«interferenza giottesca» nel primo decennio del secolo, e da Luciano Bellosi, *La pecora di Giotto* [1985], 2ª ediz. a cura e con postfazione di Roberto Bartalini, Abscondita, Milano, 2015, pp. 125-134, che ha invece ricostruito, in un affresco di largo respiro, la portata sovragionale dell'impatto della lezione assiate. Su questi temi, si leggano anche le notazioni di Roberto Bartalini, *Andrea Pisano a Orvieto*, in *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, 2 voll. («Prospettiva», 53-56, 1988-1989), vol. I, pp. 164-172, in part. pp. 164-166, riedito in Idem, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti e cantieri del Due e Trecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2005, pp. 348-359.

² Cito Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* [1974], 3ª ediz. a cura di Roberto Bartalini, Abscondita, Milano, 2016, pp. 82-90, cui va riconosciuto il merito di aver compreso pienamente il carattere sperimentale della pittura fiorentina di primo Trecento, che – lungi dall'essere univocamente sintonizzata sulle reti giottesche – si rivela decisamente composita e polivoca. Un primo contributo in questa direzione era arrivato già da Carlo Volpe, *Frammenti di Lippo di Benivieni*, «Paragone», XXIII, 1972, 267, pp. 3-13, che ha dedicato le sue pagine teoriche più impegnate a sottoporre a un

severo vaglio critico il concetto classico di 'scuola', arrivando a sconfessare ogni visione deterministica, a compartimenti stagni, della nozione in favore di una concezione maggiormente problematica; lo studioso ha evidenziato non solo la fallacia delle nette ripartizioni fra le diverse realtà artistiche cittadine, ma anche il carattere multiforme e aperto, mai cristallizzato in una formula valida una volta e per sempre, delle tradizioni locali.

³ Scoperti all'aprirsi del secolo scorso (si veda *infra*, nota 8), gli affreschi furono illustrati per la prima volta da Ugo Procacci, *La pittura romanica pistoiese*, in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, atti del I convegno internazionale di Studi medievali di Storia e d'Arte (Pistoia, Montecatini, 27 settembre-3 ottobre 1964), Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte, Pistoia, 1966, pp. 353-367, in part. p. 366, tav. CXXI, figg. 21-22, che ne diede un giudizio piuttosto diminutivo. Pochi anni più tardi, Alessandro Conti, *Appunti pistoiesi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», I, 1971, 1, pp. 109-124, in part. p. 111, nota 2, definì con espressione sintetica, e molto calzante, l'autore del ciclo pittorico («un maestro eccentrico rispetto alla cultura giottesca»), ma associò indebitamente i dipinti a un curioso affresco staccato raffigurante un *Santo vescovo*, proveniente da Santa Maria a Ripalta (per cui cfr. almeno Enrica Neri Lusanna, *Santa Maria a Ripalta. Nuove testimonianze figurative nella cultura artistica medievale a Pistoia*, in Eadem e Pietro Ruschi, *Santa Maria a Ripalta. Aspetti della cultura artistica medievale a Pistoia*, Edam, Firenze, 1992, pp. 31-79, in part. pp. 40-41), che mostra una cultura maggiormente arcaizzante, sia pure con un sentore forte dell'opera di Cimabue. In effetti, lo stesso Alessandro Conti, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe. 1270-1340*, Edizioni Alfa, Bologna, 1981, p. 53, sarebbe poi tornato sui propri passi, abbandonando definitivamente questa

proposta attributiva. Per inquadrare gli affreschi di San Giovanni Fuorcivitas entro le opportune coordinate culturali, è un riferimento inderogabile la prima 'valva' del dittico pistoiese di Pier Paolo Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I. Il Maestro del 1310*, «Paragone», XXV, 1974, 295, pp. 3-26, in part. pp. 12-13, ove lo studioso – oltre a prodursi in una pregnante lettura stilistica del ciclo – tentò di indentificare in esso la preistoria del Maestro del 1310, a monte della pala eponima del Musée du Petit Palais di Avignone. L'ipotesi, accolta nei consuntivi di Andrea Bacchi, *La pittura nel Duecento e Trecento nel Pistoiese*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, 2. voll., Electa, Milano, 1986, vol. I, pp. 315-324, in part. pp. 316-317, e di Enrica Neri Lusanna, *Le arti figurative a Pistoia*, in *Storia di Pistoia*, 4 voll., Le Monnier, Firenze, vol. I, *L'età del libero Comune. Dall'inizio del XII alla metà del XIV secolo*, a cura di Giovanni Cherubini, 1998, pp. 275-316, in part. p. 303, è stata giustamente revocata in dubbio da Conti, *La miniatura bolognese*, cit., e soprattutto da Andrea De Marchi, *Il 'Maestro del 1310' e la fonda anti-giottesca: intorno ad un 'Crocefisso' murale*, «Prospettiva», 46, 1986, pp. 50-56, che pure ha rimarcato una contiguità fra l'autore del ciclo e l'anonimo maestro pistoiese. Proseguendo in questa sintetica storia degli studi, bisogna ricordare che gli affreschi di San Giovanni Fuorcivitas sono stati citati – in maniera tangenziale – da Luciano Bellosi, *Cimabue* [1998], 2ª ediz., con apparati a cura di Giovanna Ragionieri, 24Ore Cultura, Milano, 2011, pp. 165, 267, che li presentava quali *exempla* significativi dell'irraggiamento cimabuesco (leggendo un rapporto stringente con l'ultima epoca del grande maestro fiorentino), e, in ultimo, da Ada Labriola, che ha a più riprese individuato presunti legami tra il ciclo pistoiese e le splendide miniature del Salterio-Innario della Biblioteca Universitaria di Pisa

(ms. 528), da ricomprendere però entro un dialogo comune, svolto in parallelo, con il linguaggio figurativo oltremontano: cfr. Ada Labriola, *Firenze e Siena: miniature tra XIII e XIV secolo*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, a cura di Francesca Pasut e Johannes Tripps, atti del convegno internazionale (Firenze, 20-21 maggio 2005), Giunti, Firenze, 2008, pp. 19-39, in part. p. 27, ed Eadem, Miklós Boskovits, Valentino Pace e Angelo Tartuferi, *Officina pisana: XIII secolo*, «Arte cristiana», XCIV, 2006, 834, pp. 161-209, in part. p. 181.

⁴ Valentina Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo» di Longhi ovvero Lazzerino Castelli. Novità e precisazioni sul cantiere trecentesco di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia*, in *Esercizi pistoiesi*, a cura di Fulvio Cervini, Andrea De Marchi e Antonio Pinelli, Sagep Editori, Genova, 2019, pp. 69-86.

⁵ La scena, in effetti, non ritrae il momento dell'*Orazione* – come si legge spesso negli studi sul ciclo –, bensì l'episodio successivo (secondo la versione del Vangelo di Matteo: *Mt*, 4, 40-41), in cui Cristo, rialzatosi dalla preghiera, risveglia uno dei discepoli dormienti, Pietro, e lo rimprovera aspramente: «Poi tornò dai discepoli e li trovò che dormivano. E disse a Pietro: «così non siete stati capaci di vegliare un'ora sola con me? Vegliate e pregate, per non cadere in tentazione. Lo spirito è pronto, ma la carne è debole». È singolare la scelta di far comparire, accanto al principe degli apostoli e ai due figli di Zebedeo, Giovanni e Giacomo Maggiore (come è canonico in questo episodio), la figura di sant'Andrea, forse disposta qui a rappresentare in sintesi tutti gli altri discepoli. È possibile anche che la scelta debba essere relazionata, con il più cauto gioco di probabilità, al particolare rilievo devozionale di cui godeva il santo, uno dei più venerati a Pistoia: cfr. Natale Rauty, *Andreas*, in Idem, *Il culto dei santi a Pistoia nel Medioevo*, SI-

SMEL – Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze (FI), 2000, pp. 73-78.

⁶ Vedi Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 83.

⁷ Pèleo Bacci, *La chiesa di S. Giovanni «Forcivitas» di Pistoia e i suoi ultimi restauri*, «Bollettino d'arte», XI, 1907, pp. 23-30, in part. p. 29, riferisce che già nel 1655, sotto il priorato di Francesco Sozzifanti, «i cancelli dell'antico coro furono rovinati e dispersi», sulla traccia di quanto asserito già da Giuseppe Dondori (il quale, tuttavia, indica una cronologia più precoce per questo intervento: *Della Pietà di Pistoia in grazia della sua Patria*, scritta da Fra Giuseppe Dondori, Ministro Provinciale de' Cappuccini di Toscana, per Pier Antonio Fortunati, Pistoia, 1666, p. 75: «nel 1625 [...] fu tolto via il coro, che era nel mezzo»). Poi, tra 1679 e 1771 l'edificio subì nuovi rimaneggiamenti: vennero eretti cinque nuovi altari in pietra e muratura, addossati alle pareti laterali, fu abbattuta la mensa dell'altar maggiore, furono divelte le antiche vetrate istoriate di fine Trecento (opera di Niccolò di Pietro Tedesco) e, come detto sopra, i grandi finestroni vennero tamponati con una cortina di laterizi e pietrame, poi intonacata a fior di calce. Nel 1854, Giuseppe Tigri ricorda come in antico, lungo il muro absidale, «erano aperti tre finestroni a vetri colorati» (cfr. *Pistoia e il suo territorio, Pescia e i suoi dintorni. Guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, compilata da G. Tigri, Topografia Cino, Pistoia, 1854, p. 225). È da consultare, in merito, anche Gaetano Beani, *San Giovanni Forcivitas. Appunti storici*, G. Flori, Pistoia, 1906, che però non conosceva gli affreschi.

⁸ Bacci, *La chiesa di S. Giovanni*, cit., p. 30. La campagna di restauri, svoltasi tra il 1907 e il 1908, fu promossa, come riferisce lo stesso Pèleo Bacci, dall'Associazione degli Amici dei Monumenti di Pistoia, con il concorso del Comune e della locale Cassa di Risparmio e sotto

la tutela della Soprintendenza ai Monumenti.

⁹ La chiesa fu gravemente danneggiata nel corso del bombardamento aereo alleato del 18 gennaio 1944 e riaperta al culto solo il 25 ottobre 1947, all'indomani degli interventi di restauro e consolidamento. Su questo si veda Alfredo Chiti, *La riapertura della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas*, «Bullettino Storico Pistoiese», L, 1948, pp. 58-61. Quanto alle operazioni conservative, cfr. Arturo Stanghellini, *Le bellezze della chiesa risorta. Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas*, Niccolai, Pistoia, 1948, e Albino Secchi, *Restauro ai monumenti romanici pistoiesi*, in *Il romanico pistoiese*, cit., pp. 101-111, in part. pp. 107-109.

¹⁰ Non possediamo attestazioni di prima mano relative all'epoca di fondazione di questa chiesa, denominata tradizionalmente «Fuorcivitas» perché edificata nelle immediate vicinanze del circuito murario altomedievale di Pistoia. Le ricerche documentarie di Renzo Fantappiè, *La chiesa di S. Giovanni Forcivitas e i suoi rapporti con la propositura di Prato*, «Bullettino Storico Pistoiese», LXXIII, 1971, pp. 79-124, in part. p. 93, hanno mostrato che nel 1119 era «pene destructa», tanto che il vescovo Ildibrando (1105-1131) la sottopose al proposto di Santo Stefano di Prato con l'impegno di costruirla daccapo e di riorganizzarne la vita spirituale. La chiesa rinnovata, formata da una lunga aula monoabsidata, fu officiata sin da subito da un clero collegiato, che risiedeva stabilmente presso i locali sistemati attorno al chiostro, adiacenti al fianco meridionale dell'edificio (come evidenziato anche da Sabatino Ferrali, *S. Giovanni Forcivitas*, in *Chiese romaniche e moderne in Pistoia e diocesi*, a cura del Comitato Diocesano per i festeggiamenti del decennio episcopale di S.E. Rev.ma Mons. Mario Longo Dorni, s.e., Pistoia, 1964, pp. 43-47, in part. p. 44, e Idem, *Pievi e clero plebano in diocesi di Pistoia*, «Bullettino Storico Pistoiese», LXXV,

1973, pp. 39-62, riedito in Idem, *Chiesa e clero pistoiese nel Medioevo*, a cura di Giampaolo Francesconi e Renzo Nelli, Società Pistoiese di Storia Patria, Pistoia, 2005, pp. 227-252, in part. p. 250).

¹¹ Cfr. la planimetria con indicazione delle parti demolite in occasione dell'ampliamento trecentesco in Secchi, *Restauro ai monumenti*, cit., tav. XL, fig. 12. Si consulti anche Guido Tigler, *Toscana romana*, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 286-288.

¹² Già Giuseppe Dondori rammentava come gli stalli del coro liturgico fossero ubicati, in origine, nel mezzo della chiesa, dunque dinanzi all'altar maggiore (*Della pietà di Pistoia*, cit., p. 75), senza però citare esplicitamente l'elemento diaframmatico che doveva separare il presbiterio dalla navata. Non dà notizia della collocazione degli stalli del coro Jacopo Maria Fioravanti (*Memorie storiche della città di Pistoia*, raccolte da Jacopo Maria Fioravanti, nobile patrizio pistoiese, per Filippo Maria Benedini, Lucca, 1758, p. 61). In tempi più vicini a noi, alludono al tramezzo di San Giovanni Fuorcivitas Alberto Chiappelli, *Di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi e altre antiche pitture nella chiesa di San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia*, «Bullettino Storico Pistoiese», II, 1900, 1, pp. 1-6, in part. p. 4, che menziona una «trave grande del coro», e Beani, *San Giovanni Fuorcivitas*, cit., p. 20. Come si è visto, Bacci, *La chiesa di S. Giovanni*, cit., p. 29, parla, più specificamente, di «cancelli dell'antico coro».

¹³ Sul pergamino, cfr. da ultimo l'intervento di Enrica Neri Lusanna, *Il pulpito di fra Guglielmo fra tradizione e innovazione*, in *E la Parola si fece bellezza*, a cura di Timothy Verdon e Giovanni Serafini, atti del convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani (Barga, Pisa, Pistoia, Siena, Firenze, 19-28 maggio 2016), Mandragora, Firenze, 2017, pp. 173-185: l'esegesi proposta dalla studiosa si rivela in parte degna d'interesse, dal momento che ha per la prima volta messo in luce come l'insolito

programma figurativo della cassa (ove compaiono episodi rari nella tradizione degli amboni istoriati) miri a un'esaltazione della dimensione comunitaria dell'esperienza apostolica. Credo che il rilievo accordato alla collegialità dei discepoli di Cristo sia da riportare – oltre che alla preminenza devozionale di cui godevano gli apostoli a Pistoia – alle istanze specifiche dei canonici di San Giovanni Fuorcivitas, committenti del pulpito: l'insistenza sulla coralità della militanza apostolica, infatti, potrebbe rispondere a una precisa strategia comunicativa, intesa a celebrare il modello di vita collettiva adottato anche dal clero collegiato che officiava la chiesa, e a rintracciarne i presupposti 'genealogici' nella storia dei dodici prediletti di Gesù.

¹⁴ Citato, con alcune imprecisioni, da Chiappelli, *Di una tavola dipinta*, cit., in part. p. 4, e poi da Lodovico Zdekauer, *Opere d'arte senese nella chiesa di San Giovanni Fuorcivitas di Pistoia*, «Bullettino Storico Pistoiese», IV, 1902, pp. 1-8, in part. p. 6, il documento (Pistoia, Archivio di Stato [d'ora in avanti ASP], Patrimonio Ecclesiastico, C 449, *Libro di Entrata ed Uscita dell'Opera di S. Giovanni Fuorcivitas, 1320-1350*, c. 190r) è stato pubblicato integralmente da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 79: l'attestazione è di primario interesse anche perché, oltre a permetterci di ricostruire una parte fondamentale dell'arredo della chiesa pistoiese nell'inoltrato Trecento, essa sembra fornire un'ulteriore conferma alla diffusione dello schema triadico degli apparati trionfali per i tramezzi, secondo la soluzione argomentata da Andrea De Marchi, «Cum dictum opus sit magnum». Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento, in *Medioevo: immagine e memoria*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), Electa, Milano, 2009, pp. 603-621. In effetti, dal referto

d'archivio intendiamo che, accanto alla Croce dipinta centrale, dovevano essere elevati sul trave del coro una tavola di soggetto mariano, che comprendeva – esattamente come nel caso del Duomo di Pistoia – una parte iconica e una narrativa («la storia di Madonna Sancta Maria», si legge nel documento), e un pannello agiografico, con episodi della vita di «Sancta Katerina», alla quale, come attesta Dondori (*Della pietà di Pistoia*, cit., p. 76), era consacrato uno degli altari minori della canonica.

¹⁵ Infatti, benché non sia del tutto risolto, è chiaro il tentativo di istituire qui un raccordo razionale, per mezzo delle architetture illusorie, tra lo spazio reale della chiesa e quello simulato delle storie dipinte; su questo argomento si veda almeno Bellosi, *La pecora di Giotto*, cit., in part. il capitolo dal titolo *Giotto e una risposta 'romana' allo 'struktive Illusionismus' delle maestranze oltremontane di Assisi*, pp. 171-182.

¹⁶ La rappresentazione è talmente puntuale e analitica che Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 77-78, è riuscita a individuare con precisione il campionario di armi e corazze squadrinate dal pittore, riconoscendovi una particolare tipologia di elmo, detto bacinetto, e alcune armi bianche, come i falcioni e le mezze picche.

¹⁷ Conti, *La miniatura bolognese*, cit., p. 53; è lo stesso Conti a riferire per primo che Roberto Longhi riservava ai murali di San Giovanni Fuorcivitas una cartella della sua fototeca, etichettata con la dicitura di «Anonimo romanzo».

¹⁸ Sorprende il confronto tra il volto pungente, dagli occhi svirgolati, di uno degli armigeri nella scena della *Cattura* (fig. 8) e quello dell'iracondo Cristo giudice che compare in una delle tabelle quadrilobe dipinte della Croce detta «della Pura» di Santa Maria Novella a Firenze (fig. 7): l'accostamento, che parla da sé, rivela rapporti molto precisi fra i murali di San Giovanni Fuorcivitas e la pittura inglese del cosiddetto *Court*

Style di maturo Duecento, cui giustamente Anna Maria Giusti riconduceva le sofisticate figurazioni della Croce fiorentina (cfr. Anna Maria Giusti, *Un dipinto inglese del Duecento in Santa Maria Novella a Firenze*, «Bollettino d'arte», XXIII, 1984, pp. 65-78); da qui, si può addirittura risalire sino alla fonte della cultura parigina dell'età di Filippo il Bello, che sembra quasi riaffiorare nella nervosa mobilità, nella fantasia fervida ed estrosa del ciclo di Pistoia. Si paragoni, ad esempio, un altro soldato della *Cattura* con il *Golia* di una tra le più celebri pagine miniate del Breviario di Filippo il Bello (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1023, c. 7v), istoriato da Maître Honoré: oltre alle posture scattose (e al comune abbigliamento militare), i personaggi, così allampanati, presentano i medesimi occhi strabuzzati e guardinghi, con le sopracciglia sollevate, tanto da sembrare esponenti di una medesima umanità.

¹⁹ In merito, si veda almeno Luciano Bellosi, *Il pittore oltremontano di Assisi, il Gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, in *Simone Martini*, a cura di Luciano Bellosi, atti del convegno (Siena, 27-29 maggio 1985), Centro Di, Firenze, 1988, pp. 39-48, riedito a cura di Roberto Bartolini, Gangemi Editore, Roma, 2003 («Quaderni della Scuola di Specializzazione di Storia dell'Arte dell'Università di Siena», I, 2003), e, più recentemente, in Idem, *«I vivi parean vivi»*. *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Centro Di, Firenze, 2006 (in «Prospettiva», 121-124, 2006), pp. 227-235. Sullo stesso argomento, rimando pure a Roberto Bartolini ed Elisabetta Cioni, *Le vie del Gotico a Siena: orafi e scultori*, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte, catalogo della mostra (Siena, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2003, pp. 422-435; e a Roberto

Bartolini, *Arti suntuarie, microtecniche e scultura*, in Idem, *Scultura gotica in Toscana*, cit., pp. 116-149.

²⁰ Sull'analisi delle modalità di rappresentazione della folla al passaggio tra Due e Trecento si è soffermato, in diverse occasioni, Luciano Bellosi: la scansione nello spazio dei drappelli umani, infatti, è stata spesso impiegata dallo studioso come strumento di controllo cronologico e come efficace indicatore 'culturale'; in merito, si veda almeno Bellosi, *Cimabue*, cit., pp. 50-52 e Idem, *La barba di San Francesco (nuove proposte per il 'problema di Assisi')*, «Prospettiva», 22, 1980, pp. 11-34, riedito in Idem, *«I vivi parean vivi»*, cit., pp. 143-165.

²¹ Cfr. Idem, *Cimabue*, cit., pp. 165, 267. Il rapporto con il Cimabue estremo è accolto, stranamente, anche da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 75, nonostante la studiosa si diffonda poi a illustrare con profitto i legami del ciclo con opere più precoci, come gli affreschi genovesi di Manfredino (datati 1292, ma legati ancora alla cultura cimabuesca 'anni ottanta') e, addirittura, la Croce dipinta di Coppo e Salerno del Duomo pistoiese (databile, come è noto, intorno al 1274).

²² La proposta di un legame formativo con Manfredino, suggerita in volata da De Marchi, *Il Maestro del 1310*, cit., p. 54, è stata recentemente sviluppata nel più volte citato contributo di Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 75-76.

²³ Si veda ancora Bellosi, *Cimabue*, cit., pp. 128-130 e *passim*.

²⁴ Per Corso di Buono, si veda specialmente la scheda di Idem, in *Umbri e toscani tra Due e Trecento*, a cura di Idem, catalogo della mostra (Torino, 16 aprile-28 maggio 1988), Allemandi, Torino, 1988, pp. 39-52, riedita in Idem, *«I vivi parean vivi»*, cit., pp. 95-102, e anche Idem, *Cimabue*, cit., pp. 128-129 e *passim*.

²⁵ Non è affatto improbabile, del resto,

che un pittore appartenente alla generazione formatasi negli anni Ottanta del Duecento abbia una svolta 'trecentesca', segnata da un confronto nuovo con la pittura di Giotto: si pensi, ad esempio, al caso del fiorentino Corso di Buono, la cui attività allo schiudersi del Trecento può rintracciarsi – come già inteso da Angelo Tartuferi, *Per il pittore fiorentino Corso di Buono*, «Arte cristiana», LXIII, 1985, 710, pp. 315-326 – nella *Madonna della Misericordia* di San Lorenzo a Signa. L'esile colonnina tortile di spartizione, ben visibile sulla destra, la marcata concretezza fisica delle figure – che si dispongono nello spazio secondo la modalità giottesca di rappresentazione delle folle –, i volti scorciati rigorosamente di tre quarti, gli stemperamenti delle stilizzazioni e i ricchi dettagli di costume lasciano ormai intendere un aggiornamento compiuto sul testo delle *Storie francescane* di Assisi.

²⁶ Del tutto fuori luogo risulta il richiamo – indicato da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 76-77 – a Memmo di Filippuccio, che (nell'ambito della pittura toscana di primo Trecento) è un po' 'come il prezzemolo': il suo rusticano protogiottismo, infatti, si paragona bene a tutti gli episodi di precoce assimilazione giottesca, senza per questo consentire di prospettare rapporti diretti.

²⁷ Ivi, pp. 71-73; come riferisce la stessa studiosa, su comunicazione di Stefano Zamponi, è da credere che l'anno indizionale indicato dall'iscrizione con il numerale romano «III» sia frutto di una ridipintura, dal momento che il 1307 corrisponde in realtà alla quinta (fino alla fine di agosto) e alla sesta indizione (a cominciare da settembre). Dispiace che, anche nell'ambito di questa pubblicazione, non sia stato possibile includere una riproduzione fotografica dell'iscrizione.

²⁸ Cfr. Procacci, *La pittura romanica*, cit., p. 366.

²⁹ Si veda Conti, *Appunti pistoiesi*, cit., p.

111, nota 2, e, successivamente, Idem, *La miniatura bolognese*, cit., p. 53, nota 39.

³⁰ Vedi Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I*, cit., pp. 12-13.

³¹ Cfr. Bacchi, *La pittura nel Duecento e Trecento*, cit., p. 317. Non fanno cenno al nome di Lazzarino Neri Lusanna, *Le arti figurative*, cit. p. 307, e De Marchi, *Il 'Maestro del 1310'*, cit., che pure non accoglie la proposta di identificare l'«Anonimo romanzo» con il giovane Maestro del 1310.

³² Si veda Bellosi, *Cimabue*, cit., p. 241, nota 40, che non si pone affatto il problema della dicitura «opus fenestrarum» contenuta nell'iscrizione.

³³ ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, cit., c. 83r (edito da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 78).

³⁴ ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, cit., c. 134r (cfr. ivi, p. 79); Balzarotti non fa cenno, nel suo contributo, a un ulteriore documento – datato 27 maggio 1335 – in cui compare il nome di Lazzarino, richiamato per la prima volta da Flavio Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale in Pistoia*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LI, 2007, 1/2, pp. 251-266, in part. pp. 263, 264, nota 51: in quell'occasione, il pittore riceveva due soldi da parte del Comune (ASP, Consigli, 5, c. 52r). D'altronde, la studiosa sembra ignorare il fatto che un pittore di nome Lazzaro compaia spesso nella documentazione trecentesca pistoiese, come si dirà più sotto, alla nota 36.

³⁵ Cfr. ancora Conti, *La miniatura bolognese*, cit.; del resto, il fatto che Lazzarino fosse un pittore è comprovato anche dall'iscrizione, ove si legge distintamente il verbo «pinxit».

³⁶ La questione dell'identificazione di Lazzarino Castelli con questo «Lazzaro dipintore» è di primo interesse. Infatti, anche se il suo profilo artistico rimane ancora del tutto sfuggente, un artefice di nome Lazzaro è frequentemente attestato nella documentazione pistoiese trecentesca: dalle carte d'archivio risulta che fu capostipite di una famiglia di

pittori, alla guida di una bottega molto affermata e prolifica, in cui operavano i suoi figli, Filippo, Tommaso e soprattutto Jacopo, che nel 1354 lavorò anche per l'Opera di San Giovanni Fuorcivitas, dipingendo le tavole di un «sopracielo», ovvero – se intendo bene – di una *capsa* lignea per contenere una pala d'altare (verosimilmente, il celebre polittico realizzato da Taddeo Gaddi): cfr. il documento (ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 450, *Libro di Entrata ed Uscita dell'Opera di S. Giovanni Fuorcivitas, 1353-1377*, c. 21r) edito da Vittorio Capponi, *Biografia pistoiese o notizie della vita e delle opere di pistoiesi illustri nelle scienze, nelle lettere, nelle arti, per azioni virtuose, per la santità della vita ec., dai tempi più antichi fino a' giorni nostri*, Tipografia Rossetti, Pistoia, 1878, p. 240, nota 2; per ulteriori notizie sui figli di Lazzaro, cfr. ivi, p. 378 e, in tempi più vicini a noi, Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., pp. 258-260. L'importanza della bottega di questo artista nella Pistoia del secondo e del terzo quarto del Trecento era già stata rilevata da Pèleo Bacci, *Il pittore pistoiese Sano di Giorgio discepolo di Antonio Vite*, «Bullettino Storico Pistoiese», XIII, 1911, pp. 197-207, in part. p. 197. Se fosse confermata la proposta di sovrapporre le personalità di Lazzarino e di Lazzaro, che risulta ancora attivo nel 1346 (anno in cui venne ricompensato dall'Opera di San Jacopo «pro pictura fenestras vitri» della cappella intitolata all'apostolo in Duomo: cfr. Lucia Gai, *Artigiani e artisti nella società pistoiese del basso Medioevo: spunti per una ricerca*, in *Artigiani e salariati: il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV*, atti del decimo convegno internazionale [Pistoia, 9-13 ottobre 1981], Centro italiano di Studi di Storia e d'Arte, Pistoia, 1983, pp. 225-291, in part. pp. 247; 248, nota 43), diverrebbe sempre più arduo riconoscere in questi l'autore delle arcaizzanti *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas.

³⁷ Vedi Bacci, *La chiesa di S. Giovanni*,

cit., p. 30: «alla completa scopertura sarà provveduto tra breve. Ne dà incitamento e ansia una scrittura promettitrice, *ricorrente sotto il dipinto murale*, che comincia: *Hoc opus...*» (corsivo mio). Propongo la didascalia nella trascrizione offerta ora da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 73, che, a mio giudizio, non ha tratto le debite conclusioni dalla presenza di questa seconda iscrizione.

³⁸ Cfr. Procacci, *La pittura romanica*, cit., p. 366, e Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I*, cit., pp. 12-13. L'ipotesi è accolta, come dicevo sopra, anche da Bacchi, *La pittura nel Duecento e Trecento*, cit., p. 317.

³⁹ Va rilevato come i sofisticati tralci vegetali distribuiti attorno alla lunetta del portale – congruenti per cultura e fattura al ciclo della parete di fondo – si soprammettano al fregio ornamentale che sovrasta il pannello ad affresco, collocato alla sinistra del varco d'accesso, con l'effigie di *San Michele Arcangelo*, confermandone chiaramente la priorità cronologica. L'ornato fitomorfo che compare al sommo del portale, di inflessione oltremontana, è dello stesso tipo di quello che si sviluppa negli sguanci delle finestre del muro absidale e della fiancata meridionale, e segna in modo manifesto un avanzamento culturale rispetto alle araldiche «insalate romaniche» ancora adottate dall'autore dell'*Arcangelo* nel fascione decorativo superiore. Sembra dunque poco praticabile l'idea – postulata da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 74-75 – di annettere il murale micalico al *corpus* dell'«Anonimo romanzo», a meno che non si pensi a una prova giovanile, ancora duecentesca, dell'artista; una proposta, questa, che difficilmente potremmo accettare (o confutare, stornandola verso una soluzione differente), visto lo stato a dir poco pietoso in cui versa la figurazione, frammentaria e in più punti consunta.

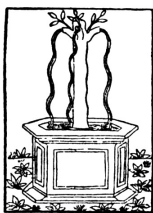
⁴⁰ Il 15 dicembre 1325, Tino Angeli di Assisi viene pagato per aver servito l'Opera «ad opus fenestrarum vetri», espressione impiegata in luogo del più frequente «ad faciendum fenestras vetri» (cfr. *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti, per Luigi Fumi, vicepresidente della R. Deputazione di Storia Patria per la Toscana e per l'Umbria*, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione e dell'Opera del Duomo, La Società Laziale tipografico-editrice, Roma, 1891, p. 216).

⁴¹ Per l'attività pistoiese dei due pittori, si veda almeno Ugo Feraci, *Precisazioni su Bonaccorso di Cino e sulla*

pittura toscana di metà Trecento, «Arte cristiana», XCIV, 2006, 833, p. 89-104, in part. pp. 94-96 (con esauriente bibliografia relativa). Il documento in cui compare il nome di Lazzaro, citato già alla nota 36, è in ASP, Opera di S. Iacopo, 372, c. 3r. Quanto a Tommaso di Lazzaro, si legga la relativa notizia documentaria in Capponi, *Biografia pistoiese*, cit., p. 378, nota 1, menzionata per la prima volta da Sebastiano Ciampi (*Notizie inedite della Sagrestia pistoiese de' belli arredi, del Campo Santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV*, raccolte ed illustrate dal professor Ciampi, presso

Molini, Landi e compagno, Firenze, 1810, pp. 145-150).

⁴² Sembra lecito domandarsi, allora, se l'importante personalità di Lazzarino Castelli – che, come abbiamo visto in maniera cursoria, è iteratamente attestata nella documentazione cittadina della prima metà del Trecento, a capo di una prolifica e affermata bottega familiare (cfr. *supra*, nota 36) – non possa piuttosto configurare il profilo anagrafico del maggiore artefice pistoiese della prima metà del secolo, il Maestro del 1310. Su questo argomento, tuttavia, mi diffonderò ulteriormente in un secondo contributo, in fase di elaborazione.



Luigi De Angelis: una biografia inedita di Giulio Mancini e un comune interesse per Jacopo Torriti

Alessandro Cateni

Partendo dalla pubblicazione di un breve manoscritto di Luigi De Angelis, il *Di Giulio Mancini elogio*, ci si sofferma sull'interesse che proprio l'abate manifestò nei confronti del medico senese. Gli dedica questo testo per via della sua importante biografia, ma anche per il suo tentativo di rivalutare la pittura senese a scapito di quella fiorentina. In particolare, De Angelis, con le sue *Notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita di Siena*, prosegue, a distanza di secoli, questo percorso. Infatti, l'esaltazione della figura di Jacopo Torriti era già ben evidente nelle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini e nelle *Lettere sanesi* di Guglielmo Della Valle. Rispetto ai suoi predecessori, nel testo di De Angelis Torriti diviene un artista senza pari: vive più di novant'anni, è autore di tantissime opere tra Siena, Firenze e Roma ed è colui che, con la sua produzione, ha saputo risuscitare in Italia l'arte del mosaico. In tal modo, a Firenze viene tolto il primato nelle arti.

Starting from the publication of a short manuscript by Luigi De Angelis, entitled *Di Giulio Mancini elogio*, we focus our attention on the interest that the abbot showed about the Siennese doctor. He dedicates this text to Mancini because of his important biography, but also because of his attempt to revalue the Siennese painting at the expense of the Florentine one. In particular, De Angelis, with his *Notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita di Siena*, continues this project many centuries later. Indeed, the exaltation of Jacopo Torriti was already noticeable in Giulio Mancini's *Considerazioni sulla pittura* and in Guglielmo Della Valle's *Lettere sanesi*. Compared to his predecessors, in the De Angelis's text Torriti became a peerless artist: he lived more than ninety years, he is the author of many paintings in Siena, Florence and Rome, and he is the one who, with his works, has been able to revive the art of mosaic in Italy. In this way, Florence loses the primacy in the arts.

Keywords: Luigi De Angelis, Giulio Mancini, Siennese Painting, Jacopo Torriti, Historiography in Art History

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana04
ISSN 2784-9597

Luigi De Angelis: una biografia inedita di Giulio Mancini e un comune interesse per Jacopo Torriti

Alessandro Cateni

1. *Di Giulio Mancini Elogio*

Nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, tra le numerose opere dell'abate Luigi De Angelis, personaggio di primo piano nella Siena post napoleonica,¹ si conserva un manoscritto rimasto fino ad ora ai margini degli studi, il *Di Giulio Mancini Elogio*:² una breve biografia del celebre archiatra di Urbano VIII noto soprattutto per i suoi interessi in campo artistico.³

Non dobbiamo pensare a un testo particolarmente innovativo; al contrario, si tratta di poche pagine di appunti che non contengono informazioni particolarmente rilevanti, né gettano nuova luce sulla vita del medico senese. Per la maggior parte si tratta di notizie che si ritrovano anche nella prima biografia di Giulio Mancini, quella seicentesca di Gian Vittorio Rossi *alias* Giano Nicio Eritreo:⁴ il rapporto di Mancini con una donna sposata, il suo vittorioso concorso a Roma, l'invidia degli altri medici nei suoi confronti, il presunto ateismo e, addirittura, la stessa citazione da Catullo.⁵

Ciò che semmai colpisce è come Luigi De Angelis mostri di essere al corrente della corrispondenza che Mancini da Roma scambiava con suo fratello Deifebo, aspetto venuto a conoscenza solamente in anni molto recenti e che avrebbe potuto dare maggiore spessore alle edizioni novecentesche del medico senese.⁶ In questo modo De Angelis riesce a fornire anche notizie biografiche molto precise, come il breve soggiorno viterbese dell'archiatra di Urbano VIII.⁷ In ogni caso, come già nel testo dell'Eritreo, le informazioni rimangono tendenzialmente superficiali, non permettendo una buona conoscenza della complessa figura di Giulio Mancini.⁸

Altro aspetto che merita di essere evidenziato del testo di De Angelis, nonché quello che ci preme sottolineare maggiormente, sta nella scelta del protagonista dell'elogio, ovvero Giulio Mancini. Per quanto la sua produzione letteraria,⁹ benché rimasta manoscritta, fosse ben nota agli eruditi senesi,¹⁰ la sua figura era invece poco conosciuta dagli studiosi locali. Basti pensare alle scarse biografie che gli dedicano Isidoro Ugurgieri Azzolini, Girolamo Gigli, Giovanni Antonio Pecci e Guglielmo Della Valle: non aggiungono nulla di rilevante rispetto alla *Pinacotheca* dell'Eritreo.¹¹

È quindi quanto mai curioso che Luigi De Angelis abbia scelto Giulio Mancini come protagonista di uno degli elogi che teneva durante la distribuzione dei premi all'Istituto di Belle Arti di Siena, di cui era bibliotecario e segretario.¹² Dopotutto Giulio Mancini era un personaggio alquanto misterioso, vissuto per molto tempo lontano dalla sua città natale e di cui si sapeva ben poco.

Probabilmente, per comprendere il perché di una simile scelta, si devono considerare anche gli altri protagonisti degli elogi del De Angelis. Si tratta quasi sempre di grandi nomi dell'arte senese che, agli occhi dell'abate, avevano provveduto a dare lustro alla loro città natale: Francesco di Giorgio Martini, Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, Giacomo Pacchiarotti.¹³

Apparentemente la figura dell'archiatra di Urbano VIII sembra non avere molto a che fare con queste personalità: sono tutti artisti, mentre Mancini fu scrittore e teorico d'arte. In realtà, all'interno degli elogi del De Angelis, non è l'unico trattatista a ricevere attenzione: l'abate scrive un encomio anche di Pietro Cataneo e, soprattutto, del grande riscopritore dell'arte senese, Guglielmo Della Valle.¹⁴ Dimostrazione di come De Angelis consideri meritevole di essere ricordato anche chi non fosse artista in senso stretto.¹⁵ Inoltre, il motivo per cui l'abate ritiene doveroso tributare un elogio a Giulio Mancini è probabilmente lo stesso che lo ha portato a scriverne uno per gli artisti sopracitati: come Francesco di Giorgio, Sodoma¹⁶ e Pacchiarotti avevano arricchito Siena, e non solo, con le loro pitture, Giulio Mancini è colui che, con i suoi scritti, aveva restituito la giusta importanza alla sua città natale nel mondo della letteratura artistica.¹⁷ Sono proprio le *Considerazioni sulla pittura* le prime a rivalutare completamente la pittura senese medievale e moderna, non considerandola subordinata a Firenze, come invece voleva Vasari.¹⁸

Questi violenti attacchi allo storiografo aretino, naturalmente, non sono un'esclusiva senese: si tratta di una reazione che trova riscontro in gran parte della penisola italiana e di cui, questo va detto, Mancini è uno dei massimi protagonisti. Tutto nasce dal fatto che le *Vite* avevano privilegiato nella loro trattazione Firenze e Roma ignorando o trascurando le vicende di molti artisti attivi in altre città. Ciò causa in queste aree un sentimento di rivalsa che si può vedere addirittura prima della pubblicazione della Giuntina. Pensiamo alla *Graticola di Bologna* di Pietro Lamo del 1560: già Julius von Schlosser aveva sottolineato come l'introduzione al testo, in cui si denuncia l'assenza di informazioni sugli artisti bolognesi, potesse essere un precoce segnale della reazione alle *Vite*.¹⁹ Oppure, pochi anni dopo, è il caso della *Cremona Fedelissima*

(1585), opera nella quale il pittore Antonio Campi contesta a Vasari di aver definito Camillo Boccaccino, Giovanni Battista Lodi, Giulio Campi e Bernardo Sogliari degli artisti d'interesse meramente locale quando in realtà le loro opere «sono tenute in grandissimo pregio» anche in Spagna e Francia.²⁰

Questo processo continua e si intensifica nel XVII e nel XVIII secolo. Pensiamo a personaggi come Carlo Ridolfi a Venezia, Cesare Malvasia a Bologna, Bernardo De Dominici a Napoli e, appunto, Giulio Mancini a Siena. Pur essendo vissuti in periodi e contesti differenti, sono tutti accomunati dal desiderio di rivalutare gli artisti della propria patria che Vasari aveva invece trascurato: non solo i grandi del Cinquecento, ma anche i primitivi, per dimostrare come le origini della pittura non siano necessariamente da ricercarsi in Firenze.²¹

Infatti, su quest'ultimo aspetto l'archiatra di Urbano VIII si sofferma a lungo. Se per lo storiografo aretino il grande rinnovamento pittorico di fine Duecento è merito dei fiorentini Cimabue e Giotto, per Mancini tutto è da vedere in rapporto con Siena: la *Madonna di San Domenico* di Guido da Siena, firmata e creduta datata 1221, avrebbe dimostrato come la rinascita della pittura si dovesse non a Firenze, ma alla sua città natale.²² L'opera di Guido diventa, quindi, un vero e proprio simbolo dell'identità e dell'indipendenza artistica cittadina, in quanto prova dell'autonomia e della precocità artistica senese.²³

Un aspetto che Luigi De Angelis, come gli altri eruditi locali,²⁴ tiene a rimarcare con forza. Infatti, nel suo *Discorso storico su l'Università di Siena* ribadisce con orgoglio le origini antiche della scuola artistica senese: «il famoso Guido da Siena nei giorni ameni della sua Patria quattro lustri prima, che venisse alla luce nella bella Firenze il rinomatissimo Cimabue, grandiosamente pingeva».²⁵ È lui il fondatore della «più antica italiana scuola pittorica»: «energica nello stile, nell'invenzione poetica, vistosa nel colorito, graziosa nell'aria delle teste, lieta, ed espressiva nelle sue animate figure».²⁶ Giulio Mancini, poi, non si limita a dimostrare il primato cronologico della scuola senese, ma afferma come i suoi grandi artisti, quali Simone Martini e Pietro Lorenzetti, siano figli della grande tradizione pittorica locale e non allievi di Giotto.²⁷

Appare chiaro adesso il perché dell'interesse del De Angelis alla figura dell'archiatra di Urbano VIII: è proprio Mancini a dare il via a quel filone municipalistico di storiografia artistica in cui si inserisce, a distanza oramai di due secoli, pure Luigi De Angelis.²⁸ Come il suo illustre predecessore, anche l'abate è sempre molto attento a dare il giusto spazio ai grandi nomi dell'arte senese glorificando, di conseguenza, anche la sua città d'adozione e l'arte che essa aveva prodotto.²⁹

Per questo motivo ritiene giusto valorizzare, tra i tanti, anche un mosaicista molto affermato del Duecento: «Jacopo da Torrita di Siena», ovvero il celebre artista romano Jacopo Torriti. Mancini ne aveva fatto uno dei maggiori protagonisti della storia dell'arte medievale e De Angelis, seppur distinguendosi dall'archiatra di Urbano VIII, decide di seguirlo su questa via, tanto da dedicargli un intero libro. La prima monografia su Jacopo Torriti è infatti firmata da Luigi De Angelis: sono le *Notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita*.³⁰

2. Prima di De Angelis: da Giulio Mancini a Guglielmo Della Valle

Ignorata da Ghiberti, la figura di Torriti è trattata molto superficialmente nella seconda edizione delle *Vite*.³¹ Vasari, infatti, oltre a giudicare negativamente la sua arte,³² lo considera un seguace della scuola fiorentina.³³ Sono proprio le *Considerazioni sulla pittura* a rivalutare in chiave antivasariana il mosaicista romano.³⁴ Questo perché Mancini, sempre molto attento a glorificare la propria città natale, considera Torriti originario del circondario di Siena.³⁵ Perciò non lo reputa più un mediocre figlio della scuola pittorica fiorentina, ma un artista di primo piano: è colui che su commissione papale lavora in San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore e nella Basilica Vaticana.³⁶ Lo stesso Mancini lascia intendere che se non fosse stato per la sua età molto avanzata il pontefice non avrebbe mai avuto bisogno di chiamare a Roma Giotto.³⁷ Non solo, l'esaltazione di Torriti da parte dell'archiatra di Urbano VIII è tale da mettere completamente in ombra il suo *alter ego* fiorentino Cimabue, ridotto a poco più di una comparsa all'interno delle *Considerazioni sulla pittura*: nella sua scarna biografia non si fa che ribadire la superiorità del Torriti sul pittore fiorentino simbolo delle *Vite*.³⁸

L'attenta ricostruzione manciniana, così radicale nell'opporsi a Vasari, naturalmente non trova fortuna a Firenze: Filippo Baldinucci, pur accogliendo alcune novità del medico senese,³⁹ non poté che riallacciarsi alla trattazione vasariana e fare di Jacopo Torriti un modesto artista «discepolo d'Andrea Tafi».⁴⁰

Anche a Siena la lezione di Giulio Mancini rimane inizialmente lettera morta. L'autore delle *Pompe Sanesi*, Isidoro Ugurgieri Azzolini, nonostante fosse ben a conoscenza delle *Considerazioni sulla pittura*,⁴¹ manca completamente di sottolineare la portata innovativa del mosaicista.⁴² Per non parlare di Girolamo Gigli e Uberto Benvoglianti: il primo considera Torriti «emolo» di Cimabue, il secondo lo confonde con tale Maestro Mino, arrivando ad attribuirgli la *Maestà* di Simone Martini (salvo poi ammettere l'errore).⁴³

Questa spirale negativa in cui era precipitato nuovamente Jacopo Torriti viene fermata da Luigi De Angelis. Le sue *Notizie*, come già le *Considerazioni sulla pittura*, ne danno un'immagine che non è più quella di un modesto artista locale, ma di un autore di importanza sovraregionale. Ciò non sarebbe stato però possibile se pochi decenni prima non fossero state edite le *Lettere Sanesi* di Guglielmo Della Valle, figura apprezzata proprio dallo stesso De Angelis.⁴⁴

Nonostante fosse piemontese,⁴⁵ si impegnò duramente a favore dell'arte senese e «la grande lotta della vita del Della Valle [...] fu contro l'oramai secolare dominio della scuola fiorentina».⁴⁶ Proprio per attuare questo suo proposito, Della Valle sembra recuperare l'insegnamento di Giulio Mancini: svalutare Cimabue a favore del 'senese' Jacopo Torriti.⁴⁷ Non solo, sulla scia dell'errore del Benvoglianti, gli attribuisce la *Maestà* di Simone Martini, ma al catalogo del Torriti, cui Della Valle dedica un'intera lettera,⁴⁸ aggiunge anche due capisaldi della pittura di fine XIII secolo: la *Madonna Rucellai* e la *Madonna di Santa Trinita*, all'epoca ritenute entrambe di Cimabue.⁴⁹

Insomma, mentre il catalogo del pittore fiorentino viene letteralmente fatto a brandelli,⁵⁰ quello di Torriti si espande sempre di più, diventando, come già in Mancini, una figura fondamentale all'interno della pittura di secondo Duecento: maestro di Simone Martini e capofila della scuola romana.⁵¹

Luigi De Angelis prosegue su questa strada, continuando ad accrescere l'importanza del mosaicista. Intendiamoci, l'abate non ha né una reale conoscenza del Torriti, tanto da basarsi esclusivamente sugli scrittori a lui precedenti, né l'acume di un Mancini o di un Della Valle:⁵² come vedremo, le sue *Notizie* sono ricche di attribuzioni al Torriti e di ragionamenti che, letti con gli occhi di oggi, lasciano indubbiamente perplessi.⁵³ Dobbiamo quindi contestualizzare l'opera all'interno della sua epoca: non sono ancora arrivate le ricerche filologiche di Gaetano Milanesi, di forte ancoraggio documentario,⁵⁴ ma si continua ad avere uno studio erudito con pesanti accenti municipalistici, non esitando ad avvicinare opere ad artisti senza nessun fondamento 'scientifico'.⁵⁵ Come tale sarebbe inutile aspettarsi un'analisi delle opere del Torriti o il tentativo di ripercorrere in modo coerente il suo percorso artistico, sono operazioni del tutto al di fuori della portata del De Angelis. Le *Notizie* lo esaltano, non perché l'autore abbia una reale consapevolezza dell'opera dell'artista, ma perché elogiare lui e la sua produzione significa soprattutto dare lustro alla sua patria, ovvero a Siena. Fin qui nulla di nuovo rispetto a Mancini o Della Valle, ma nelle *Notizie* ciò che muta radicalmente è l'immagine che viene data di Jacopo Torriti.

Non è più 'solo' il grande artista delle *Considerazioni sulla pittura* e delle *Lettere Sanesi*, così centrale per la pittura di fine XIII secolo, ma diviene una figura eccezionale, un 'super artista' capace di lavorare ad alti livelli per oltre settant'anni nei maggiori centri italiani (Siena, Firenze, Roma, Assisi) e di far rinascere l'arte del mosaico in Italia: «un Uomo Ecclesiastico che aveva illustrato nei tempi d'ignoranza la nostra Italia, cioè il primo Ristoratore dell'Arte musivaria». ⁵⁶

Insomma, possiamo a buon titolo definirlo un *alter ego* nel mosaico di Guido da Siena, l'altro grande patriarca dell'arte senese. Luigi De Angelis si assume il compito di fare ordine nella scarna quanto confusa letteratura torritiana, in modo da concedere il giusto risalto a un grande artista senese cui non era stata data la giusta importanza e che giaceva ancora nella «più torbida confusione». ⁵⁷

3. *Le notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita* ⁵⁸

Il testo non è una monografia in senso stretto. ⁵⁹ È costituito da tre parti, di cui solo la prima, peraltro la più breve, affronta il percorso artistico di Torriti. ⁶⁰ La seconda e la terza sono dedicate rispettivamente alla descrizione di Torrita di Siena e ai suoi personaggi più illustri. ⁶¹ È quindi ben evidente come le *Notizie* vogliano essere un'esaltazione della cittadina e del suo massimo rappresentante in campo artistico, tanto che lo stesso De Angelis definisce la sua opera un «dono» da offrire al popolo di Torrita, luogo a cui era legato. ⁶²

Dopo aver specificato come il «Maestro Mino» di Benvoglianti non sia in realtà Jacopo Torriti, ⁶³ ribadisce con forza le origini senesi del mosaicista, appoggiandosi in particolare a quanto scritto da Mancini e dal Richa, in modo che non vi fossero dubbi su quale centro avesse dato i natali a una così illustre personalità. ⁶⁴

A questo punto iniziano i problemi. La gran parte delle sue fonti, infatti, attestano Jacopo Torriti attivo nel 1225 ai mosaici del battistero di Firenze. Come poteva essere lo stesso uomo operoso a Roma quasi settant'anni più tardi?

De Angelis è conscio della difficoltà di una simile tesi, ma si rende conto che, se dimostrata, avrebbe fatto di Torriti un artista quasi senza pari. Per fare ciò si aggrappa alla letteratura precedente ⁶⁵ e alle storie di artisti che secondo la tradizione avevano iniziato a dipingere da giovanissimi: Parmigianino, Tiziano, Guercino. ⁶⁶

De Angelis può quindi proporre come data di nascita dell'artista il 1205 e affermare che, appena ventenne, Jacopo Torriti si fosse dedicato ai mosaici del battistero fiorentino. ⁶⁷ Ciò è doppiamente utile agli scopi dell'abate francescano. Non solo Torriti diviene un artista

estremamente longevo, ma cade anche la tesi vasariana di una sua formazione fiorentina: se Andrea Tafi era nato nel 1213, come poteva essere stato suo maestro?⁶⁸ Ecco che quindi, seppur in modo differente da Mancini e Della Valle, De Angelis ‘dimostra’ l’indipendenza della scuola senese e la sua precocità rispetto a quella fiorentina. Ma su questo torneremo più avanti. Adesso vale la pena di rimarcare come la preoccupazione di De Angelis fosse colmare la totale assenza di informazioni che separavano il 1225 dal soggiorno romano di fine secolo. Non potendo far ricorso a documenti, comincia ad attribuirgli opere prive di una chiara paternità.⁶⁹

Accogliendo un’ipotesi di Sebastiano Ranghiasi, assegna alla mano di Jacopo Torriti le *Storie della Passione* della Basilica Inferiore di Assisi,⁷⁰ cui aggiunge anche «una pittura lavorata a mosaico su la porta della Chiesa di sotto [...] ritrovata in questi ultimi giorni».⁷¹ Poi, dopo aver espunto dal suo catalogo le erronee aggiunte del Della Valle,⁷² rinfoltisce la sua produzione con una pittura presente nel chiostro della chiesa di San Francesco a Siena:

quella Madonna, che nel primo Chiostro di S. Francesco, tutt’ora conservasi vicino al famoso Cristo dipinto dal Sodoma. Ognuno, che ha veduto i mosaici di S. Maria Maggiore di Roma, bisogna, che confessi esser questa pittura fatta dallo stesso Artista.⁷³

L’opera, una *Madonna con il Bambino* trasportata nel transetto sinistro della chiesa nel 1892 da Pietro Pezzati,⁷⁴ è oggi attribuita a Jacopo di Mino del Pellicciaio.⁷⁵ Infine, oltre alle opere romane già note, ipotizza la presenza del Torriti in altri due cantieri dell’Urbe: il Sancta Sanctorum e il Palazzo Vaticano.⁷⁶

Rimane da capire come fosse avvenuta la sua formazione. Per quanto riguarda l’arte del disegno, la tradizione lo voleva allievo di Guido da Siena, ma l’abate non pare convinto, in quanto già nel 1225 Torriti lavorava autonomamente.⁷⁷ Non solo, anche lo stile non combacerebbe: confrontando la Madonna di San Domenico con i mosaici fiorentini «si vede che Guido percorreva altra via, diversa da quella di Fra Giacomo».⁷⁸ Sono due maniere diverse che a Siena avrebbero avuto, però, un grande seguito, in quanto le pitture realizzate in quel periodo in città risentirebbero di uno o dell’altro:⁷⁹ il dossale della Badia di Berardenga del 1225, il dossale di San Pietro in Banchi, il paliotto di Santa Petronilla e la Madonna della chiesa delle Carceri di Sant’Ansano sono a suo dire tutte influenzate dallo stile di Jacopo Torriti,⁸⁰ mentre la tavola con la Vergine della chiesa di Santa Maria in Bellemme, la Madonna del Voto e la Madonna di San Francesco

sarebbero debitrice della pittura di Guido da Siena.⁸¹ De Angelis, in questo modo, non solo ribadisce la grandezza dei due artisti, da cui deriverebbero praticamente tutte le opere senesi del Duecento, ma riafferma anche la straordinaria importanza e unicità della città toscana: infatti, in quel periodo precedente a Cimabue, ritenuto da Vasari denso di «tante tenebre»,⁸² Siena si sarebbe dimostrata un centro artistico assai vivace e prolifico. Non solo, De Angelis azzarda che «più di un Maestro assistesse in Siena prima di Guido, o del Torriti»: ⁸³ lo dimostrerebbero numerose opere, tra cui la croce a bulino del 1129.⁸⁴ È quindi probabile – afferma – che il maestro nel disegno di Jacopo Torriti non sia che uno di questi tanti artisti attivi a Siena prima di lui.⁸⁵

Non molto diversa è la soluzione al problema della formazione come mosaicista di Torriti. Dopo aver ribadito l'inattendibilità di una sua educazione a Firenze,⁸⁶ e aver ammesso che neanche Siena è una pista da seguire,⁸⁷ ipotizza come la sua istruzione possa essere avvenuta durante un'ipotetica trasferta romana, intorno al 1220: d'altra parte era una città dove «abondavano musaicisti Italiani».⁸⁸

L'immagine che l'abate dà di Torriti è quindi molto chiara, è un artista senza precedenti ingiustamente ignorato dalla storiografia di stampo fiorentino, a partire da Vasari: «egli aveva fitto nella testa di far trionfare Cimabue, e per conseguenza tutti quegli che lo avevano preceduto, dovevano esser goffi, e di niun valore».⁸⁹

In linea con la tradizione senese, l'autore delle *Vite* è accusato di malafede, di aver volutamente censurato i grandi artisti senesi, tra cui anche il celebre Guido, a favore dei suoi campioni, Giotto e Cimabue *in primis*. Per De Angelis sono Jacopo Torriti e, implicitamente, Guido da Siena le figure su cui ci si deve soffermare. Non solo avevano restaurato, ben prima dei fiorentini, l'arte del mosaico e della pittura, ma anche perché:

il cammino più aspro, e più difficile lo avevan percorso quelli che avevano saputo navigare, quando inondava il diluvio dell'ignoranza nella Italia, e che perciò più dovevasi a loro, che a quegli, che asciuttata la superficie della terra da quelle obbrobriose acque, potevan vedere le difficoltà superate dai loro maggiori. Fra questi il nostro Mosaicista era il primo: ed in qualunque circostanza di tempo, e di luogo essere il primo nelle onorate fatiche è sempre gran merito, superiore a quelli, che nati nel buon secolo delle arti, non solo non hanno avuto il merito di essere i primi, ma nemmeno han saputo mantenere le arti nel florido loro stato in cui l'avevano trovate.⁹⁰

È quindi molto chiaro il messaggio che De Angelis vuole mandare. Nessuno mette in discussione la grandezza di Giotto, ma si deve riconoscere che lui ha potuto operare quando l'arte del mosaico e della

pittura erano state rammodernate dai due senesi che, in un'epoca così oscura, avevano saputo farsi un nome e imporsi sugli altri. Tanto che l'abate può affermare con orgoglio come Torriti, con cui riteneva di condividere l'adesione all'ordine francescano,⁹¹ non fosse solamente «il più celebre Musaicista de' tempi suoi», ma addirittura superasse «tutti gli altri Artisti, prima di Giotto».⁹²

Siena esce quindi esaltata dalle *Notizie*: può infatti vantare sia «il primo Ristoratore della Pittura» che «il primo, che facesse rinascere l'Arte musivaria nella nostra Italia».⁹³ Pertanto, si presenta in una posizione di chiara superiorità rispetto a Firenze, cui viene tolto ogni primato.⁹⁴ Inoltre, la Siena medievale viene descritta come un centro ricco di opere anche prima dell'affermazione di Guido e di Jacopo, a dimostrazione di come fosse sempre stata una città artisticamente molto vivace.⁹⁵

Sulla scia della tradizione dei secoli precedenti, il testo del De Angelis si caratterizza per essere un'opera dal forte sapore municipalistico e in tal senso va letta: è un elogio di Siena e di uno dei suoi figli più nobili. Inutile, quindi, cercarvi fondatezza storica:⁹⁶ non si tratta che dell'ennesimo tentativo di dimostrare come la comunità senese spicchi sulle altre.

Di Giulio Mancini Elogio

Nota editoriale

Come anticipato, il Di Giulio Mancini Elogio è un breve testo redatto da De Angelis conservato manoscritto alla Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (A. VIII. 6, cc. 72r-85v). Rimasto fino a oggi inedito, è uno dei tanti 'elogi' che l'abate leggeva durante la cerimonia di premiazione all'Istituto di Belle Arti per esaltare le glorie locali e per far sì che questi grandi nomi fungessero da esempio alle nuove generazioni.

Il testo presenta nei fogli iniziali (73r-74v) appunti in cui trascrive frettolosamente degli estratti dalle lettere di Mancini che non abbiamo ritenuto necessario trascrivere, mentre nella parte finale del testo abbiamo i fogli 82r-82v gravemente danneggiati, tanto che solo poche parole sono rimaste comprensibili. Anche le parole cancellate da De Angelis non sono state riportate, così come eventuali ripetizioni.

*Per quanto riguarda i criteri di edizione, con i tre asterischi (***) si allude a parole non comprese; con i puntini sospensivi si indicano quegli spazi che si sono dovuti lasciare perché danneggiati dalle cattive condizioni della carta (ovvero i fogli 82r-82v). Per una maggiore leggibilità, le maiuscole, gli accenti e la punteggiatura sono state aggiornate secondo criteri moderni.*

[72r] Di Giulio Mancini Elogio

[75r] Giulio Mancini mecenate delle lettere e delle arti. Discorso recitato in occasione della distribuzione de' premi. Se le accademie son degli artisti, e ben si compongono delle opere loro, stan luogo anche nelle accademie gli amatori delle Arti Belle col nobil corredo delle loro dottrine. E sebbene la pratica delle Arti debba sempre trovarsi presso gli artisti, le loro ragionate teorie leggonsi presso i dotti amatori. L'intelletto di colui che per i vari profondi studi delle lettere e delle scienze, essendo più degli altri illuminato e prespicace, vale certamente a formare più alti e più veri concetti, per mezzo dei quali si sublima il pennello del pratico artista. Come l'ombra seguita il corpo, così la dilettazione del bello e del vero segue la intelligenza del sapiente e la notizia delle opere sue. Nelle Arti Belle vi è la imitazione della natura, non solo, ma della bella natura, e tanto maggiormente può conoscersi se l'artefice sia ar-

rivato a questa perfezione, quanto con l'aiuto delle altre scienze si comprende essere stata appresa un'opera col più nobile sentimento, conforme alla persona, al luogo, al tempo, alle circostanze, ed al fine per cui venne adoprato il pennello. Il dotto amatore vede pienamente l'utile e il giovamento che possono [75v] apportare le arti belle per istruire gl'idioti, per portarli al conoscimento del vero, per sollevare dalle cure il politico, per allieviare la fatica allo studioso, per ricreare l'animo del cogitabondo, per dare innocente sfogo alla fantasia bollente della gioventù, e mischiare così l'utile e il dolce, principio stabile per ottenere in ogn'impresa l'intento bramato. Amò la pittura Platone come ornamento di un animo nobile; la credette alle altre arti necessaria Aristotile; Tullio volle impararla per esercitare il suo ingegno e, come amica della quiete e della tranquillità, fu dagli antichi amata e favorita. E ai nostri giorni non hanno amate e favorite con i loro scritti le Belle Arti il poliglotta, mattematico e filosofo Francesco Giunio, il teologo dottissimo prelado egregio Giovanni Bottari? L'emolo di Ovidio, il discepolo di Newton, l'amico del gran Federigo, il Conte Algarotti? Il ministro, il medico, l'alunno diletto delle scienze, Carlo Bianconi? Con quanta grazia e maestria conciliò con lo studio della più profonda letteratura le Arti Belle l'abate Lanzi? Con la pietà di un dotto ecclesiastico il Malvasia; con i doveri del chiostro e della cattedra il Padre della Valle; coll'onore dello stato tanti augusti sovrani; e col sostegno della religione [76r] i sommi toscani Pontefici, che faceva Roma metropoli del cristianesimo ed asilo sicuro e beato delle Arti Belle?

Non è dunque fuor di proposito, che io vi parli in così fausta ricorrenza di Giulio Mancini filosofo, astronomo, bobbatico, medico, delle lettere mecenate amplissimo ed intelligente amatore delle pie arti sorelle, che dottamente illustrò con i suoi preziosi scritti, de quali come di passaggio discorreremo.

Nacque egli in Siena nel 1558,⁹⁷ da famiglia ascritta per puro merito alla nobiltà sanese, pochi lustri prima che Siena venisse sotto la casa medicea. Suo padre fu Bartolommeo Mancini, dottor di legge, oriundo da Montalcino, città che principiò a figurare nella storia della Toscana mediante sanesi. Ebbe egli tre figli, Giulio, Deifebo ed Isabella, che fu sposata da Ansano Venturini, gentiluomo di Siena.⁹⁸ Deifebo ottenne la laurea in medicina nella patria

università e Giulio vi ebbe a maestro in filosofia Giucurta Tommasi, il nome del quale venne ai nostri tempi per le sue storie. Giulio però volle conoscere le più celebri università della Italia e si fermò in Padova, ove udì sparger dalle cattedre di medicina le più [76v] belle dottrine dagli uomini, i più sommi che avesse quel secolo la nostra Italia. Prospero Alpino, Andrea Vesalio, Girolamo Fabricio di Acquapendente, Girolamo Mercuriale e tanti altri, che rendevano celebrissima quella università.⁹⁹ Parve a Giulio che la dottrina, le dolci maniere ed affabili del Mercuriale fossero più confacenti all'indole sua e procurò di ricopiarlo in se stesso.¹⁰⁰ Son germi di un buon cuore la estimazione e l'onore per i propri maestri, e sono avventurosi auguri quando i giovani prendono ad imitare nel bene l'andamento di coloro che insegnano con amore le scienze. Rivestito il nostro Mancini delle dottorali insegne in medicina, si fece un pregio, nel pubblicare con le stampe la prima sua opera, di confessare ch'era dottrina del suo maestro Girolamo Mercuriale. La scrisse in lingua latina, nella quale dalla cattedra si trattavano le scienze, quando di loro gli uomini dotti o ne gittavano i gran fondamenti, o ne dilatavano le cognizioni di linguaggi; siccome sono la manifestazione dei nostri interni concetti, tanto più questi sono grandiosi, quanto quegli sono più nobili ed estesi.¹⁰¹ Per provarne la verità bisogna possederli fi[77r]losoficamente, come possedeva la lingua del Lazio il nostro Mancini. Con copia di sentenze e in bello stile, mostrò quanta cura dovrebbe porre l'uomo sì nella esterna come nella interna coltura del suo corpo, anche rendersi men soggetto alle malattie e più lindo nella umana società.

Volle a mecenate di questa sua letteraria fatica Ascanio Piccolomini,¹⁰² già proclamato Arcivescovo di Siena. Questo degno ecclesiastico era il modello delle virtù morali e mostrava tolleranza coll'autorità e col zelo dalla ecclesiastica disciplina. Ogni dotto di quella età faceva a gara per onorarlo, e presso di lui il Galileo esule da Roma trovò dotta e cortese ospitalità.

Correva l'anno 1585, vigesimo settimo della età del Mancini, quando conobbe in Bologna Ulisse Aldovrandi, cui tanto deve la storia naturale, ed a lui si collegò in rispettosa amicizia. Giulio s'incaminava allora verso la Patria, ove alla fine del detto anno noi lo troviamo che manda a Bologna, a questo suo rispettabiliss[77v]imo amico, il discorso

sull'Alcana,¹⁰³ che allora aveva composto. L'Aldovrandi lo avverte che si è ingannato nel credere che l'Alcana di Avicenna, e il Cipro dei Greci, ovver ligustro, sia la medesima pianta, e lo esorta a non fidarsi degli arabi i quali hanno fatto molti errori circa l'istoria dei semplici. Continua a dirgli, che oltre alle due specie di ligustro descritte da Plinio, egli ne ha osservata un'altra marina non scritta da nessuno, simile alla filiria.¹⁰⁴ Il Mancini si trovò molto contento di questi avvertimenti ed ebbe a suo vanto che un uomo impareggiabile, come lo appella Monsignor de Buffon, si fosse degnato di occuparsi di quel suo sterile scritto tale è stata sempre la educazione dei vari dotti, sebbene non siasi sempre tale l'urbanità dei secoli che si modella ispesse volte alla presunzione degli scioi. Il Mancini aveva lasciato in Padova ed in Bologna gran desiderio di sé, e il Mercuriale, l'Acquapendente, Gio. Vincenzo Pinelli e l'Aldovrandi lo richiedevano spesso del suo sentimento nelle cose della loro professione.

La Patria intanto era testimone della dottrina [78r] di questo suo figlio, il quale la ristorava della perdita fatta di fresco di Pietro Mattioli, ma gli amici lo invitavano continuamente a ritornare in Padova e già nel 12 ottobre del 1587 godeva di quella città e del consorzio di quei letterati, come ce ne accenna una lettera di Felice Figliucci in data del detto giorno.¹⁰⁵ Questo dotto sanese faceva sapere al suo concittadino Mancini che venisse in Patria, ove era desideratissimo ed ove era già vacante e stava per lui la cattedra di anatomia.¹⁰⁶ La sanese università in quei giorni si reggeva tutta con i soli cittadini. Egli aveva la provvigione di 50 fiorini e per le spese della natomia altri venti. Pare che in questo tempo prendesse ad esaminare l'occhio umano e ne riportasse o in disegno o in rilievo in cera le sue osservazioni; poichè Gio. Vincenzo Cavalli gli scrive di avere ricevuto i due occhi, che gli ha inviati.

La fama, la quale ha mille occhi aperti al suo valore profondo, aveva divulgato il nome di Giulio e del sapere di lui. I signori Conservatori della città di Viterbo gli scrissero pre[78v]gandolo instantemente a volere accettare la condotta della loro città almen per un anno, facendogli lunga promessa di scudi dugento, con abitazione comoda ed altri vantaggi tendenti ad ogni suo onoratissimo vivere. Giulio accettò la offerta e il dì 7 settembre 1591 si condusse in quella città, ove fu accolto con i sentimenti dell'alta stima

che nutrivano per lui.¹⁰⁷ Bisogna confessare che egli non solo soddisfacesse, ma che superasse ancora l'aspettativa di quei cittadini, poiché, nel dì 20 dicembre dell'anno seguente, diedero a lui il diploma di nobiltà e cittadinanza in riguardo ai meriti ch'egli aveva acquistato presso di loro. Non abbiamo su di ciò altre notizie e forse potremmo supporre ch'egli seguitasse ancora per qualch'altro anno, cioè fino al 1594 in cui troviamo la sua ammissione al collegio dei medici del celebre archiginnasio romano. Potremmo anche credere ch'ei dal questa epoca si fermasse in Roma, se i vari contratti di acquisti fatti da lui presente in Siena non convincessero al contrario. Egli visse poco più di un lustro in Patria ed in buona concordia [79r] di massima e di azioni con Deifebo suo fratello. Dava concordia, ma pure stabile e vera quando abbia per base quella virtù che nulla presume l'Eritreo e da esso instruito l'Urgurieri. Vogliono farci credere che un forte disgusto, prodotta da persone fuori dalla sua famiglia, portasse Giulio a partir di Siena. Non si tratta meno che di prigionia. Noi non abbiamo positive ragioni per contraddire a questi storici contemporanei, ma tranne la loro asserzione ove non si rammentano né la persona offesa, né il tempo, né il luogo, né la causa, né i giudici, né la circostanza, sospendiamo di buona voglia il nostro giudizio. Senza immaginare questa cagione, sappiamo che Giulio anche prima di essere medico condotto in Viterbo, aveva meditato di portarsi a Roma. Girolamo Mercuriale scriveva a lui da Padova il 29 maggio 1586: «quando V. S. anderà a Roma», dicevagli, «sarò prontissimo a servirla in tutte quelle maniere che mi comanderà e l'esorto ad andarci poiché, come diceva Tucidide, a voler diventar grandi bisogna bere, mangiare e conversare co' grandi». Forse eseguì questa sua volontà anche ad esortazione di tanto autorevole Maestro, quando, dato miglior ordine agli affari domestici, poté portar seco, senza [79v] toccare alcuno da suoi capitali che aveva in Siena, la somma di scudi duemila.

Viveva allora in Roma con molta opinione di probità il Marchese Patrizio Patrizi, famiglia originaria di Siena, che con speciale amore ha protetto in ogni tempo i sanesi.¹⁰⁸ A questo umanissimo signore si diresse il Mancini ed a lui primo crede sua fortuna accostarsi. Appena intese il Patrizi chi egli era e la sua professione: «oh quanta miglior ventura la mia strada per voi», gli disse, «se foste giunto

qualche giorno prima! Sappiate che quest'oggi, anzi a momenti, si tiene rigoroso esame per entrare primo medico nello spedale di S. Spirito. Bastava che voi aveste tempo per prepararvi, che io stesso vi avrei condotto al duro cimento». «Andiamo», rispose il Mancini, «andiamo subito mio signore, poiché infangato come mi trovo, son pronto in qualunque ora, in qualunque circostanza, [80r] innanzi a qualunque persona de' asserviti o qualunque asservimento». Ristette alquanto il Patrizi, poi, guardallo in faccia, e veduta la franchezza con la quale securo parlava: «andiamo» le disse «andiamo: la vostra sincerità mi ha vinto, e la proprietà del vostro parlare mi fa presagire un esito felicissimo». Tali discorsi promosse nel cammino, e con tanta grazia e dottrina, che parve brevissima la via. Sembrava ch'egli andasse ad una festa tanto era contento!

Trovavansi in Roma, e forse in quell'autorevole consesso, Castor Durante, Andrea Cesalpino, Giulio De Angelis, Giacomo Lampugnano, Luigi Pellegrini e tanti altri uomini sommi che in quei dì, non solo mantenevano la gloria italiana, ma eziandio l'alta estimazione in cui era montato l'archiginnasio romano. Giulio soddisfece pienamente a tutti e restò vincitore, sebbene valorosi altri soggetti gli avessero contrastato la palma. Vennero intanto a lui assegnate le stanze di sua abitazione [80v] in quel rinomato spedale e con fausti auspici principiò ad esercitare il suo impiego. Gli emoli frattanto si maceravan d'invidia. Questa peste della umana società niuno la può fuggire, se non colui, diceva Socrate ad Alcibiade, il quale vive da Margite, ch'era l'uomo il più sciocco e il più vile di tutta la Grecia. Il Mancini aveva presente questa sentenza, alla quale riuniva la risposta data dall'oratore di Arpino a coloro che lo invidiavano in Roma: «voi», diceva egli, «così mi invidiate perché io non posso esser voi e voi non potete esse me, ma questi sono lavori della filosofia che possono giovare a sé, ma non possono disarmare il nemico». Infatti, gli emoli del Mancini ordirono una calugna con tale astuzia che a vincerla vi volle tutta la intera innocenza. «Il nuovo medico», facevan che fosse detto al superiore di quello spedale, «il nuovo medico strapazza con bella disinvoltura gl'infermi, gli visita alla sfuggita, ride su la loro malattia per attendere ai suoi privati interessi». Non potevano [81r] queste cose inaspettate, insieme con la studiata pietà che spesso nasconde l'astuzia, l'invidia e la maldicenza, non fare forte

impressione nell'animo di quel dottore. Egli chiamò Giulio alla presenza de' suoi famigliari, lo rampognò altamente e a lui minacciò la espulsione e dall'impiego e dallo spedale. Egli però, intrepido com'è colui che in sua difesa ha l'innocenza, tesse all'improvviso tutta la storia dal primo all'ultimo de' suoi malati che fino a quel giorno alla sua cura eran stati commessi, con dirne la patria, il cognome, il nome, l'età, l'arte, l'infermità di ciascuno, il giorno in cui furono apprestati i medicamenti, a tutto ciò ridisse che poteva soggiungerli la propria discolpa, e parlò con tanta franchezza che, attonito e stupefatto, il dottore ammirò la presenza d'animo del Mancini, lodò la sua difesa e detestò la calugna degli emoli suoi.

Una donna di alta statura ma piuttosto deforme attrasse a se gli sguardi del nostro Mancini, e si può [81v] dire, che lo innamorasse. Ella era moglie di un libbrajo e madre di tre scelleratissimi figli, ed abitava ad esso vicina. Egli frequentò la sua casa, ed essendo molto economico e guardingo, crede di aver trovato l'anima di Socrate nella bruttezza di quella femina. Ne faceva elogi magnifici con i suoi amici, come forse aveva fatto Catullo di quella Quinzia, in cui «nulla erat in tanto corpora mica salis». Egli, in mezzo a tutte queste lodi, ed in così lunga amicizia, non impegnò mai né il suo decoro, né il suo interesse, né il suo studio. La donna sopravvisse al Mancini per pochi mesi e morì miserabile nel letto di uno spedale.¹⁰⁹

La passione dominante del Mancini era sì quella di accumular denaro per render servigi alla Patria, che seppe sempre serenamente amare. Il nome di lui in Roma era venuto celebre ed era l'Esculepio di quei Grandi, tal che, niuno di loro, ammalato che fosse, non chiamasse il Mancini. La sua statura un poco gibbosa, il suo colore olivastro, la sua parlata col naso lo facevano piacere, giacché le caricature quando son portate con molta disinvoltura si rendono naturali [82r] ed amabili. Discuteva con molta energia e difendeva le dottrine sue e dei suoi maestri con tanta forza d'ingegno che abbatteva qualunque suo avversario.

L'Eritreo racconta che il Mancini in qualche circostanza provava che Aristotele era di sentimento, che l'anima dell'uomo fosse mortale. Tanto egli si riscaldava in questo punto, che pareva sostenesse la propria sua opinione. Niuno per altro ardì mai accusarlo di materialismo perché nel praticare l'arte sua giammai ne diede minima occasione ai

più delicati e scrupolosi di sospettare. Per esempio, andava... nelle... a visitare qualche suo amico o conoscente che sapeva non esser pienamente sano. «Che fate voi?», gli diceva, «già a voi pregiudicano i cibi quaresimali non è vero? Sì, mio caro buon uomo», diceva ridendo, «portatemi calamajo, la carta e la penna ed io vi... la licenza perché possiate far uso di cibi... con tutta... nell'uno, ne nell'... potrebbe... [82v] Aristotele aveva tenuto... filosofo... sentenza... annunciava... proprio... si faceva... la sua... diversa... nell'... non del... che vale... della... accordare la licenza... cibi quadagesimali... giudicata alla salute; ...che S. Tommaso adottato dal Pontefice Benedetto XIV decide che si debbano dispensare col... che si... a...sola.¹¹⁰

Del rimanente il Mancini era un dotto medico senza impostura; non perdendosi in oziosi discorsi al letto del malato, dopo poche interrogazioni tentava il ventre, guardava la lingua, tastava il polso, osservava attentissimamente il volto del malato e, se non era precipitoso il malore, stavasi a vedere le forze della natura. Quindi si metteva a mirare le stanze, se vi fosse stato qualche bel quadretto, e facendone degli elogi, mostrandosene molto [83r] invaghito, ed auguravasi nel suo cuore di poterlo ottenere più facilmente se fosse seguita la guarigione dell'infermo. Rare volte questi suoi auguri andavano a vuoto.

Accadde intanto la morte del Pontefice Gregorio XV e nel corso di pochi giorni fu eletto in suo successore, il cardinale Maffeo Barberini, che assunse il nome di Urbano VIII. Dominava in Roma una influenza quasi universale, che volgarmente credevasi cagionata dagli eccessivi calori della state. La maggior parte dei cardinali cadde malata, molti di essi morirono, come morirono ancora quasi tutti i conclavisti. Il nuovo Pontefice venne anch'egli assalito da quel malore e già principiavano i medici di corte a dubitare della sua salute. Intimossi allora un consulto al letto dell'augusto malato, al quale fu espressamente chiamato il dottore Giulio Mancini. Convenivano tutti, esso eccettuato, di doversi dare all'infermo una pozione per procurare *** [83v] nell'indimani una *** all'abbattuto malato. Il Mancini con la sua solita franchezza rispose: «non si affligga l'infermo di più, la natura a mezza notte opererà da se stessa, l'augusta persona del pontefice sarà pienamente risanata». Il suo pronostico si avverò per maniera, che il Papa lo creò

suo archiatra, cameriere sagrato, protonotario apostolico, conte, cavaliere e nobile romano. Vennero in tale occasione conceduti a lui vari privilegi ed esenzioni. L'anno seguente, 1625, gli conferì un canonicato con ricca prebenda nella Basilica di S. Pietro e, dispensollo dalla residenza, abilitandolo per sempre a godere i frutti di quell'ecclesiastico beneficio senza prendere gli ordini sacri.¹¹¹ Giunto il Mancini a godere questo stato di somma quiete e tranquillità, si mise a riandare i suoi amenissimi studi che aveva fatto su le Belle Arti. In Siena si era instruito nelle antiche reliquie di quella scuola, la più vetusta, la più lieta e la più poetica di tutte le altre. Aveva conversato con Pietro Sorri, Ventura Salimbeni, Francesco Vanni, Rutilio Mannetti e Teofilo Gallacini, il critico avveduto degli Architetti. La grandiosità della scuola Bolognese con i suoi Caracci [84r] e le bellezze della scuola fiorentina. In Lombardia non sfuggì nulla al su' occhio indagatore del bello, e la robustezza dei veneziani artefici. Roma gli aveva aperto un estesissimo campo e per lo studio dell'antico e del moderno e per la storia critica della pittura. Aveva letto con avidità quanto aveva su le tre arti pubblicato il Vasari, combinando le sue notizie con quelle del Lomazzo, e si preparò a darne giudizio ed a supplire alle loro mancanze, tanto rapporto alle teorie dell'arte, quanto rapporto alle notizie degli artisti. Intitolò questa sua fatica: *Considerazioni su la Pittura*. I contemporanei, che ne gustarono le vere bellezze e ne considerarono le fatiche, la celebrarono con magnifiche lodi e, sebbene siano rimaste inedite, furono dagli scrittori della storia delle Arti in ogni età ricercate. Oggi pur si ricercano, e forse non arderà guari che vedano la pubblica luce nel secolo in cui gli uomini fan pompa per così dire più delle fatiche degli antenati loro che dei propri talenti in saperli imitare. [84v] Giunto finalmente il Mancini all'anno sessantesimo dell'età sua, emulando in parte il suo diletto Maestro Girolamo Mercuriale che aveva lasciato 120.000 scudi a

suoi figli, lasciò egli a prò dei giovinetti studiosi sanesi, che avevano dato saggio del loro talento, la somma di sopra ottantamila scudi.¹¹² E che tutta questa somma fruttifera andasse a prò della pubblica istruzione ed a decoro della sua Patria, non volle né collegi, né fattori, né economi, né dispensieri; ma ne affidò la cura al zelo dei più probi e virtuosi suoi concittadini che si composero in una delle più pie ed antiche confraternite della Italia. I fratelli cioè della Compagnia della Madonna sotto lo Spedale. Spesso di questi fu cara la memoria di Giulio, ed ogni giorno di lui le lettere, le scienze e le Arti ne sentono con vantaggio la beneficenza. Egli dunque lasciò la salma mortale, ma si fece eterna la memoria in benedizione.

Giovani valorosi, che il premio otteneste, o che ad ottenerlo vi affaticate, io vi rammento di aver sempre presente questo lieto e fausto giorno, in cui ebbi [85r] la sorte di rammentarvi di un concittadino, caldo e valoroso amatore delle Belle Arti. In lui ravvisate un uomo proba, per ricordarvi che la vostra professione vuole ed esige morigeratezza, religione ed onestà. Vedeste in lui un cittadino premurosissimo di beneficiare la Patria e voi dovete animarvi allo studio delle arti non per dipingere, ma per esser Pittori. Non per prendere per passatempo l'accademia, ma per esser utili a voi; grati alla Patria che vi mantiene questo stabilimento; obbedienti e devoti al Dio, Benefico ed augusto Sovrano che lo protegge; rispettosi al suo ministro ed alla Civica Magistratura alle cure della quale è stato affidato. Vedeste che il Mancini, con i suoi scritti, si è renduto immortale e voi dovete avvantaggiarvi nei vostri lavori, onde venga alla Patria colmo di onore il vostro nome. Voi vi dovete gloriare di esser concittadini di colui, che dopo il cantore da suoi casti amori con Laura, [85v] seppe ravvivare a disputa, e stampe, e ritratti, e memorie, e monumenti, che rammentano il nome dell'avventuroso Simone che *in ciel la vide e la ritrasse in carte*.¹¹³

¹ Luigi De Angelis (1759-1832) fu bibliotecario alla Sapienza (attuale Biblioteca Comunale degli Intronati), segretario dell'Istituto di Belle Arti, nonché organizzatore del primo nucleo di opere della Galleria dell'Istituto delle Belle Arti di Siena, che poi sarebbero confluite nell'attuale Pinacoteca. Su di lui si vedano: Silvia Risani, *Un doveroso riconoscimento: l'abate Luigi De Angelis e l'Istituto delle Belle Arti di Siena*, «Studi di Storia dell'Arte», X, 1999, pp. 231-246; Ead., *I luoghi e la storia. Luigi De Angelis bibliotecario alla Sapienza*, «Buletto Senese di Storia Patria», CXI, 2004, pp. 216-249; Mario De Gregorio, *Un francescano in biblioteca*, «Accademia dei Rozzi», XIII, 24, 2006, pp. 36-42 (ripubblicato in: Mario De Gregorio, *Luigi De Angelis (1758-1832)*, Associazione Culturale Villa Classica, Torrita di Siena, 2008, pp. 9-23); Alessandro Leoncini, *Luigi De Angelis: una vita tra Università, Biblioteca e Galleria d'arte*, Il Leccio, Siena, 2014; Anna Maria Guiducci in *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di Angelo Tartuferi e Gianluca Tormen, Giunti, Firenze, 2014, pp. 259-263.

² Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (da ora in poi BCIS), Luigi De Angelis, *Di Giulio Mancini Elogio*, ms. A. VIII. 6, cc. 72r-85v. È menzionato di sfuggita, senza però essere analizzato, da Pèleo Bacci e da Mario De Gregorio: Pèleo Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da Mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII secondo il ms. Chigiano I. i. II*, «Buletto Senese di Storia Patria», N. S. X, 1939, p. 199; Mario De Gregorio, *Luigi De Angelis*, cit., p. 26.

³ Su Giulio Mancini (1559-1630) si veda, in particolare: Michele Maccherini, *Ritratto di Giulio Mancini*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*, a cura di Olivier Bonfait e Anna Coliva, De Luca, Roma, 2004, pp. 47-57.

⁴ Gian Vittorio Rossi, *Iani Nicii Eritbraei Pinacotheca altera imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum, qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, 3 voll., Iodocum Kalcovium et Socios, Colo. Agrippinae, 1645, vol. II, pp. 79-82.

⁵ Ivi, pp. 79-82. A onor del vero, bisogna dire che la biografia dell'Eritreo, pur presentando informazioni storicamente accertate, dà un'immagine poco credibile di Mancini, a partire dalla sua presunta mancanza di religiosità. Nelle loro celebri pagine su Mancini, sia Carlo Ginzburg che Francis Haskell riprendevano questa descrizione, ridimensionata in anni recenti da Michele Maccherini e da Donatella Livia Sparti: Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 173-179; Francis Haskell, *Mecenati e pittori*, trad. it., Sansoni, Firenze, 1966, pp. 200-201; Maccherini, *Ritratto*, cit., pp. 47-57; Donatella Livia Sparti, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta 'connoisseurship'*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, 2008, pp. 54-57.

⁶ Giulio Mancini, una volta trasferitosi a Roma, era solito inviare lettere al fratello rimasto a Siena. In queste lo informava, tra le altre cose, dei suoi rapporti con i pittori nell'Urbe e delle opere d'arte acquistate: Maccherini, *Ritratto*, cit., pp. 47-57. La riscoperta del carteggio di Giulio Mancini, all'interno dell'Archivio della Società di Esecutori di Pie Disposizioni di Siena, si deve alla ricerca svolta da Michele Maccherini nel corso della sua tesi di dottorato: Michele Maccherini, *Caravaggio e i caravaggeschi nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma «La Sapienza» – Università degli Studi di Firenze – Università degli Studi di Parma, V° ciclo, 1990-1993. Dallo studio di queste lettere si è potuto fare nuova luce sia sulla figura di Giulio Mancini che sui suoi rapporti con gli artisti dell'epoca: Michele Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio*

Mancini, «Prospettiva», 86, 1997, pp. 71-92; Id., *Novità su Bartolomeo Manfredi nel carteggio familiare di Giulio Mancini: lo 'Sdegno di Marte' e i quadri di Cosimo II granduca di Toscana*, «Prospettiva», 93-94, 1999, pp. 131-141; Id., *Novità sulle Considerazioni di Giulio Mancini*, in *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, a cura di Caterina Volpi e Maurizio Calvesi, CAM, Roma, 2002, pp. 123-128. Su questo filone manciniano sono da evidenziare anche gli studi di Frances Gage, di cui si segnala in particolare: Frances Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome: Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2016. Per quanto riguarda le edizioni novecentesche, si tratta del *Viaggio per Roma* e delle *Considerazioni sulla pittura* che, ovviamente, non traggono beneficio dalla conoscenza delle lettere di Mancini: Giulio Mancini, *Viaggio per Roma*, a cura di Ludwig Schudt, Klinkhardt & Biermann, Lipsia, 1923; Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi e Luigi Salerno, 2 voll., Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956-1957.

⁷ Maccherini, *Ritratto*, cit., p. 55, nota 28. Non sempre, tuttavia, tali notizie si rivelano esatte. Ad esempio, De Angelis attesta come i figli di Bartolomeo di Niccolò Mancini fossero Giulio, Isabella e Deifebo, quando in realtà si tratta di Cinzia, Lavinia, Giulio e Deifebo: ivi, p. 47.

⁸ Basti pensare che un'opera di capitale importanza come le *Considerazioni sulla pittura* viene appena menzionata. A mio avviso, ciò non deve stupire. Come vedremo tra poco, si trattava di un elogio da leggere in occasione della consegna dei premi all'Istituto di Belle Arti, quindi ciò che interessava De Angelis era esaltare una gloria locale, non fornire informazioni particolareggiate.

⁹ In questo caso parliamo della sua produzione in ambito storico artistico, quindi le *Considerazioni sulla pittura*, il

Viaggio per Roma e il Breve ragguaglio delle cose di Siena. Non bisogna dimenticare che Mancini scrisse anche su argomenti come medicina, onore e ballo: Donatella Livia Sparti, Silvia De Renzi, Mancini, Giulio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2007, pp. 500-509.

¹⁰ Ad esempio, Uberto Benvoglienti possedeva un manoscritto delle *Considerazioni sulla pittura* contenente la *Parte I*, mentre Venturi sottolinea come il primo a pubblicare ampi estratti dei manoscritti manciniani sia stato Padre Guglielmo della Valle: Marucchi in Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, p. XXXIX; Lionello Venturi, *ivi*, p. XI.

¹¹ Isidoro Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi o' vero relazione delli buomini, e donne illustri di Siena e suo stato*, 2 voll., Fortunati, Pistoia, 1649, vol. I, pp. 537-539; Girolamo Gigli, *Diario sanese*, 2 voll., Venturini, Lucca, 1723, vol. II, pp. 243-244; Siena, BCIS, Giovanni Antonio Pecci, *Indice degli scrittori senesi*, A. VII. 35, c. 84v; Guglielmo Della Valle, *Lettere sanesi*, 3 voll., Salomoni, Roma, 1785, vol. II, pp. 26-27. Interessante è semmai la segnalazione del Della Valle del suo busto e dell'iscrizione a corredo nella chiesa di San Martino a Siena: *ibidem*.

¹² Preceduto nel 1811 da un'Accademia del Disegno, l'Istituto fu inaugurato il 26 settembre 1816. Per questo motivo possiamo datare il manoscritto di De Angelis tra il secondo e terzo decennio dell'Ottocento: Francesca Petrucci, *Poetiche e didattiche all'Accademia di Siena*, in *Disegni dell'Ottocento dalla raccolta dell'Istituto di Belle Arti di Siena*, a cura di Francesca Petrucci, Lalli, Poggibonsi, 1991, p. 18; Risani, *Un doveroso*, cit., pp. 232-233.

¹³ Siena, BCIS, Luigi de Angelis, *Elogio di Francesco di Giorgio architetto senese*, ms. A. VIII. 6, cc. 227r-364r; Siena, BCIS, Luigi de Angelis, *Elogio del Cav. Antonio Razzi detto il Sodoma*, ms. A. VIII. 6, cc. 147r-172r. Tra i senesi De Angelis inserisce anche il Sodoma, in quanto lo

considerava originario della città toscana e non piemontese. L'elogio in onore di Giacomo Pacchiarotti, recitato l'11 settembre del 1820, venne anche stampato: Luigi De Angelis, *Elogio storico di Giacomo Pacchiarotti pittor sanese del secolo decimo sesto*, Siena, Rossi, 1821. Il testo, più che per il suo valore scientifico, è da apprezzare perché tenta di gettare luce su una figura fino ad allora poco trattata, tanto che in conclusione De Angelis inserisce anche un catalogo ragionato del pittore: De Angelis, *Elogio storico di Giacomo*, cit., pp. 55-68. Alessandro Angelini, che assieme a Fiorella Sricchia Santoro ha il merito di aver fatto chiarezza sul pittore senese, sottolinea il ruolo di De Angelis per la riscoperta del Pacchiarotti, ma tende a ridimensionare le sue capacità attributive che, come vedremo bene a proposito di Jacopo Torriti, molto spesso non prendono in considerazione né documenti né l'aspetto stilistico. Infatti, Angelini definisce il catalogo dell'abate francescano un «confuso agglomerato» e ipotizza che l'attribuzione del De Angelis al Pacchiarotti della *Visitazione* e dell'*Ascensione* in Pinacoteca a Siena non sia dovuta a un'analisi dello stile, ma a un suo tipico modo di operare, ovvero associare un nome noto a dipinti di cui ignorava l'autore: Fiorella Sricchia Santoro, *Ricerche senesi*. 1. *Pacchiarotto e Pacchia*, «Prospettiva», 29, 1982, pp. 14-23; Alessandro Angelini, *Da Giacomo Pacchiarotti a Pietro Orioli*, «Prospettiva», 29, 1982, pp. 72-78. De Angelis utilizza questo criterio attributivo pure nel *Ragguaglio del Nuovo Istituto delle Belle Arti*, tanto che Milanese, nel suo ben più attento *Catalogo della Galleria*, non manca di criticare pesantemente il suo predecessore, affermando come De Angelis abbia adottato un criterio basato sul «non lasciare tavola senza il suo autore; poco importa se la maniera, se l'età facesse forza; e quel che è peggio, di slegarle talvolta, e fattone più pezzi, dare a ciascuno, sebbene d'una sola mano,

un diverso maestro. Onde ne avvenne che le tavole della Scuola senese, non avessero che un ordine arbitrario, ed una nomenclatura capricciosa, e men-sognera»: Luigi De Angelis, *Ragguaglio del Nuovo Istituto delle Belle Arti stabilito in Siena con la descrizione della sala nella quale sono distribuiti cronologicamente i quadri dell'antica scuola sanese*, Bindi, Siena, 1816; [Gaetano Milanese], *Catalogo della Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena*, Landi e Alessandri, Siena, 1852, p. 4.

¹⁴ Luigi De Angelis, *Di Pietro Cataneo sanese architetto del secolo XVI. Uno dei primi che ridussero in buon'Ordine l'architettura militare*, Pacini e F., Colle Val d'Elsa, 1822. Vissuto nel Cinquecento, è rimasto noto per la sua attività di architetto militare e, soprattutto, come trattatista: Arnaldo Bruschi, *Cataneo, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1979, pp. 299-302. Luigi De Angelis, *Elogio Istorico del Padre Maestro Guglielmo della Valle. Minor conventuale*, Rossi, Siena, 1823.

¹⁵ Infatti, nonostante Cataneo fosse anche architetto, De Angelis preferisce concentrarsi sulla sua attività di trattatista, ritenuta qualitativamente migliore: sottolinea come «la natura lo avesse fatto più per istruire gli altri», abilità che rispetto al disegno richiede «pari dottrina se non maggiore»: De Angelis, *Di Pietro Cataneo*, cit., p. 8.

¹⁶ Le parole positive del De Angelis sul Sodoma sono molto importanti perché contrastano una tradizione vasariana assai dura nei confronti del pittore piemontese. Bartalini, infatti, ha sottolineato come la biografia del Sodoma sia stata concepita come un dittico a quella del Beccafumi: tanto era virtuoso e geniale il pittore senese, tanto era licenzioso e incurante dello studio il Bazzi: Roberto Bartalini, *Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Donzelli, Roma, 1996, pp. 5-38; Roberto Bartalini in Roberto Bartalini, Alessia Zombardo, *Giovanni An-*

tonio Bassi, *il Sodoma: fonti documentarie e letterarie*, Biblioteca della Società Storica Vercellese, Vercelli, 2012, pp. 249-279.

¹⁷ Sulla rivalutazione dei primitivi senesi da parte di Mancini si veda: Alessandro Cateni, *Giulio Mancini, il Viaggio per Roma per vedere le pitture e la riscoperta dei primitivi*, in corso di edizione.

¹⁸ Un concetto molto caro anche a Guglielmo Della Valle, tanto che nell'elogio a lui dedicato De Angelis sottolinea come avesse «rivendicato a Siena i suoi diritti, e le glorie della sua Scuola»: De Angelis, *Elogio Istorico*, cit., p. 29.

¹⁹ Julius Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1979 (ed. or. 1924), p. 370.

²⁰ Antonio Campi, *Cremona Fedelissima*, Campo, Cremona, 1585, p. LIII.

²¹ Si veda per un contesto generale: Paola Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Einaudi, Torino, 1979, vol. II, pp. 5-82.

²² Mancini attesta Guido attivo tra il 1220 e il 1250 mentre Cimabue, stando a Vasari, sarebbe nato nel 1240. L'archiatra di Urbano VIII può quindi affermare con orgoglio come Guido già dipingesse «l'anno della nascita di detto Cimabue, talché al tempo di Cimabue e sua nascita bisogna dir che già la pittura fusse nata e caminasse per le strade di Siena»: Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, p. 167.

²³ Dimostrare la maggiore antichità della propria scuola pittorica serve a dimostrarne la nobiltà: «tutti questi trattatisti considerano sempre «l'antichità», insieme alla «virtù», il maggiore attributo della «nobiltà»: Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino, 1964, 2ª ediz. 1989, pp. 40-44.

²⁴ Filippo Montebuoni Buondelmonti parla di «Guido rinnovatore della pittura, e non Cimabue» venuto «molti anni doppo»: Siena, BCIS, Filippo Montebuoni Buondelmonti, *Pittori*, in *Mesco-*

lanze diverse di cose appartenenti a Siena, A. IX. 10, XVII secolo, 267r. Ugurgieri Azzolini gli dedica una breve biografia in cui sottolinea come «restaurò molto prima di Cimabue l'arte della pittura in Toscana», inoltre, proprio per questa ragione, ritiene opportuno inserirlo tra i «sanesi ingegnosi nell'invenzione»: Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi*, cit., vol. II, p. 329 e vol. I, pp. 653-655; per Girolamo Gigli Guido da Siena non è solo il «primo de' nostri pittori», ma deve «dirsi il primo, che tornasse all'Italia l'arte della pittura smarritasi già di più secoli»; Gigli, *Diario*, cit., vol. II, p. 317; secondo Pecci questo dipinto smentirebbe «quanto scrisse il Vasari»: Giovanni Antonio Pecci, *Relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Quinza e Bindi, Siena, 1752, p. 132; Benvoglienti riconosce come Guido «così bene dipinse avanti che nascesse Cimabue»: Uberto Benvoglienti in Della Valle, *Lettere*, cit., vol. I, p. 284; Della Valle afferma di essere stato «un'anno [sic] intero sospeso circa il crederla opera del 1221 [...] ma poi vi trovai tanti e tanti argomenti, che finalmente cessai d'esser incredulo»: Della Valle, *Lettere*, cit., vol. I, p. 237; Faluschi accusa di parzialità Vasari perché non è Cimabue il primo grande pittore ma «il Nostro Maestro Guido da Siena»: Giovacchino Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Rossi, Siena, 1784, p. 200; Ettore Romagnoli lo attesta come l'artista che «ha dato a Siena finalmente e giustamente la palma sopra tante italiane scuole per l'antichità»: Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' bellartisti senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, 13 voll., S.P.E.S., Firenze, 1976, vol. I, c. 37 (ed. or. ante 1835).

²⁵ Luigi De Angelis, *Discorso storico su l'Università di Siena ai signori Cuvier, Coiffier e Balbo commissari per l'organizzazione della pubblica istruzione nei dipartimenti francesi al di qua dell'Alpi*, Porri, Siena, 1810, p. 12. Ristampato in: De Gregorio, *Luigi De Angelis*, cit., pp. 135-146.

²⁶ De Angelis, *Discorso storico*, cit., p. 12.

²⁷ Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, pp. 173-176; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, 11 voll., Sansoni, Firenze, 1966-1987, vol. II, pp. 145, 192. Sul rapporto tra scuola pittorica senese e Giorgio Vasari si veda: Giuliano Ercoli, *L'antica pittura senese e il Vasari*, «Bullettino Senese di Storia Patria», LXXXIV-LXXXV, 1977-1978, pp. 93-112. All'interno delle *Considerazioni sulla pittura* vi sono tanti altri artisti senesi rivalutati da Mancini, si pensi a Ugolino di Nerio, Matteo di Giovanni e, soprattutto, ai numerosi pittori del Cinquecento cui Vasari non aveva dato spazio.

²⁸ Naturalmente, al di là dei suoi meriti in campo artistico, nell'esaltazione di Mancini da parte di De Angelis non poté non avere peso la straordinaria biografia del medico. Prima gli studi a Padova, in una delle università più prestigiose, poi il trasferimento a Roma dove non solo strinse rapporti di amicizia con le famiglie più illustri dell'Urbe, ma riuscì persino a diventare medico personale di papa Urbano VIII.

²⁹ Nato nel 1759 a Città della Pieve, si trasferisce nel 1764 a Piancastagnaio, all'interno dello Stato senese, tanto che in molti documenti viene indicato come «senensis»: Leoncini, *Luigi De Angelis*, cit., p. 1. È doveroso sottolineare come l'interesse artistico del De Angelis non fosse solamente teorico, ma anche pratico. In un momento storico in cui non si esitava a vendere o a riutilizzare le opere d'arte, l'abate si impegnò in prima persona per salvarle dalla dispersione: Leoncini, *Luigi De Angelis*, cit., pp. 18-19; Martina Dei, «La Galleria aperta al pubblico: alle origini della Pinacoteca Nazionale di Siena», «Accademia dei Rozzi», XXII, 43, 2015, p. 31. Non era scontato operare in quel modo, lo stesso Giorgio Vasari critica più volte dispersioni o ridipinture, salvo poi rendersi lui stes-

so protagonista di distruzioni di opere d'arte: Previtali, *La fortuna*, cit., pp. 7-9. Come sottolineato da Martina Dei, anche alla Galleria d'Arte attribuisce prima di tutto un «ruolo di testimonianza del passato glorioso della città e della sua arte»: Dei, *La Galleria aperta*, cit., p. 31. Si veda anche: Risani, *Un doveroso*, cit., pp. 231-246.

³⁰ Luigi De Angelis, *Notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita nobil terra della Toscana. Primo ristoratore dell'arte musivaria in Italia nelle quali si parla distintamente della detta sua patria e delle altre persone più illustri che in diversi tempi vi trassero i loro natali*, Rossi, Siena, 1821.

³¹ Per la fortuna di Jacopo Torriti nel corso dei secoli si veda: Alessandro Tomei, *Iacobus Torriti pictor: una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Argos, Roma, 1990, pp. 13-44. Vasari non gli dedica uno spazio autonomo, ma lo inserisce all'interno della biografia di Andrea Tafi: Vasari, *Le Vite*, cit., vol. II, pp. 73-78. Inoltre, mostra anche una scarsa conoscenza della sua produzione artistica, in quanto gli attribuisce, oltre alle opere romane, anche i mosaici del battistero di Firenze e del Duomo di Pisa.

³² Definisce i lavori del battistero fiorentino «poco lodevoli»: ivi, p. 76. In realtà questi lavori non sono del Torriti. Nella Giuntina Vasari fonde la personalità del mosaicista romano con quella del frate francescano Jacopo, ricordato con la data 1225 in un'iscrizione dei mosaici: Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., pp. 15-16. L'idea di un'attività di Jacopo Torriti a Firenze non è stata abbandonata: Franco Renzo Pesenti, *Jacopo Torriti, Vasari e i mosaici del Battistero di Firenze*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Le Lettere, Firenze, 1997, pp. 17-22.

³³ Non è affermato in modo esplicito, ma Vasari lo lascia intendere: non solo inserisce Torriti all'interno della biografia del fiorentino Andrea Tafi, ma sottolinea come nei suoi lavori al Duomo di Pisa fosse stato «aiutato nondimeno

da Andrea Tafi e da Gaddo Gaddi»: Vasari, *Le Vite*, cit., vol. I, p. 76.

³⁴ Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, pp. 167-169. La rivalutazione di Jacopo Torriti nelle *Considerazioni sulla pittura* non è stata sottolineata dalla critica, che ha sempre focalizzato la sua attenzione su Guido da Siena: Barocchi, *Storiografia*, cit., p. 38; Previtali, *La fortuna*, cit., pp. 46-47. Solo Tomei ha accennato all'importanza di Mancini per la figura del Torriti: Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., pp. 16-17. Da ultimo si veda: Cateni, *Giulio Mancini* cit.

³⁵ «Il nascimento e patria di Jacopo credo sia stata Torrita, terra molto riguardevole nella Val di Chiana, in quella parte che è dello stato di Siena»: Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, p. 167. È stato fatto notare come «Torriti» potrebbe anche riferirsi a Torrita Tiberina, piccolo centro non lontano da Roma: Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., p. 24.

³⁶ La biografia manciniana di Torriti è sì figlia di un forte campanilismo fiorentino e antiflorentino, ma è altrettanto vero che l'archiatra di Urbano VIII fornisce informazioni di primo livello e tutte storicamente corrette. Infatti, le opere che attribuisce al Torriti sono state tutte accertate dalla critica.

³⁷ «E così il nostro Torrita per la sua senetù mancandole la forza da poter operare, dette occasione a Giotto d'esser chiamato a Roma»: Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, p. 168.

³⁸ «E credo che questi, et in particolar il Torrita, fusse di maggior età di Cimabue, talché non risvegliarà né risuscitarà Cimabue in Roma la pittura»: ivi, p. 170. A mio avviso, la grande immagine che Mancini fornisce di Torriti oscura persino Guido da Siena. Mentre la biografia del mosaicista romano è una lunga esaltazione ricca di importanti informazioni, quella di Guido da Siena si concentra quasi esclusivamente sugli attacchi a Vasari.

³⁹ Ad esempio, anche lui considera Torrita di Siena la patria del mosaicista:

Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Santi Franchi, Firenze, 1681, vol. I, p. 41. Nonostante fossero rimaste manoscritte, mostra quindi di conoscere le *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini: Salerno in Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. II, p. XXXII. Questa stessa biografia lo dimostra bene, non solo l'incipit è molto simile, ma Baldinucci cita «un Manoscritto d'un Autore di questo secolo» che menziona il mosaico del sepolcro di Bonifacio VIII come opera del Torriti: sono le *Considerazioni sulla pittura*. Anche Giovanni Baglione, nelle sue *Nove Chiese di Roma*, accoglie alcune novità manciniane (l'attribuzione a Torriti sia del mosaico nel sepolcro funebre del cardinale Gonzalo García Gudiel, che di quello esterno nell'abside di Santa Maria Maggiore), ma rimane legato a Vasari nella descrizione di San Giovanni in Laterano (con Torriti sostituito da Gaddo Gaddi): Giovanni Baglione, *Le Nove Chiese di Roma*, a cura di Liliana Barroero, Archivio Guido IZZI, Roma, 1990, pp. 122, 179, 191.

⁴⁰ Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. I, p. 41.

⁴¹ Claudio Pepi, «Perché l'impotenza non degeneri in dimenticanza». *Le Pompe Sanesi di Isidoro Ugurgieri Azzolini*, «Studi Secenteschi», XLVIII, 2007, pp. 263-307.

⁴² Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi*, cit., vol. II, p. 329.

⁴³ Gigli, *Diario*, cit., vol. II, p. 317; Della Valle, *Lettere*, cit., vol. I, pp. 282-285; Previtali, *La fortuna*, cit., p. 82; Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., p. 18.

⁴⁴ Lo dimostra bene l'elogio che gli dedica, nel quale sottolinea soprattutto l'attenzione del Della Valle verso l'arte, in particolar modo quella senese: De Angelis, *Elogio Istorico del Padre*, cit. Anche la *Storia pittorica della Italia* fu un testo fondamentale per De Angelis: Lanzi considera Torriti come il primo che avrebbe migliorato l'arte del mosaico e, inoltre, non lo ritiene allievo di Andrea Tafi: Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 3 voll., Remondini,

Bassano, 1795-1796, vol. I, pp. 5, 24, 283-284.

⁴⁵ Della Valle arriva a Siena nell'autunno del 1779 nel convento di San Francesco: Martina Dei, *Genesis e ricezione delle Lettere Sanesi di Guglielmo della Valle*, «Prospettiva», 105, 2002, p. 51.

⁴⁶ Previtali, *La fortuna*, cit., pp. 107-108. Previtali si sofferma molto su Della Valle. Non solo lo identifica come il maggiore conoscitore di arte senese del Settecento, ma ritiene che sia grazie a lui se «la scuola senese [...] è entrata nell'orizzonte degli studi»: *ibidem*. La Dei ha inoltre sottolineato come Della Valle si comportò diversamente dai tanti storici locali del tempo, preoccupati solo di esaltare la propria città. L'erudito piemontese, infatti, fu rigoroso e puntiglioso nelle sue ricerche, tanto da recarsi in altri centri per consultare manoscritti o documenti che potevano essergli utili: Dei, *Genesis*, cit., pp. 51-66. Su Della Valle si vedano anche: Giovanni Previtali, *Guglielmo della Valle*, «Paragone», VII, 77, 1956, pp. 3-11; Martina Dei, *Pecci, della Valle e Faluschi: eruditi settecenteschi a confronto sull'arte senese*, in *Giovanni Antonio Pecci: un accademico senese nella società e nella cultura del XVIII secolo*, a cura di Ettore Pellegrini, Accademia Senese degli Intronati, Siena, 2004, pp. 227-246.

⁴⁷ Nell'esaltazione del mosaicista da parte del Della Valle è assai probabile che abbia avuto un importante ruolo la comune militanza francescana: infatti, per via di un errore vasariano, il Torriti venne ritenuto appartenente all'ordine di San Francesco. A questo aspetto Della Valle pare tenerci, tanto che l'unica voce contraria, ovvero Giulio Mancini, viene zittita immediatamente: «il quale fu Frate Francescano, che che bisbigli in contrario Giulio Mancini. Senza ragioni consistenti e senza monumenti, non mi scosterò mai dal Vasari»: Della Valle, *Lettere*, cit., vol. I, p. 289. L'idea di un Torriti appartenente all'ordine francescano si fa largo già nel Cinquecento con Mariano da Firenze e,

prima ancora, nella *Sancti Antonii legenda prima* (XIV secolo): *Sancti Antonii legenda prima*, a cura di Leon De Kerval, in *Collection d'Études et de Documents*, Fischbacher, 6 voll., Librairie Fischbacher, Parigi, 1904, vol. V, p. 125; Mariano da Firenze, *Itinerarium urbis Romae*, a cura di Enrico Bulletti, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma, 1931, p. 153. Ancora oggi molti critici tendono ad accettare una possibile aderenza del mosaicista all'ordine del poverello di Assisi. Tra i tanti, si segnalano: Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, *La committenza e il mecenatismo artistico di Niccolò IV*, in *Niccolò IV: un pontificato tra Oriente ed Occidente*, a cura di Enrico Menestò, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1991, pp. 208-210; Valentino Pace, *Per Iacopo Torriti, frate, architetto e 'Pictor'*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XI, 1996, pp. 212-221; Maria Andaloro, *Iacopo Torriti: il cantiere, l'artista, il percorso d'immagine*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Ser. IV, II, 2003, p. 145. Tra le poche voci contrarie: Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., p. 15. Oltre ad una mancanza di documentazione specifica, bisogna sottolineare come nelle iscrizioni che Torriti appone ai suoi mosaici (San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore e monumento funebre di Bonifacio VIII) si firma sempre «pictor», mai «frater», diversamente da Jacopo da Camerino che proprio nello stesso mosaico in San Giovanni in Laterano è identificato come «frater». Si veda: *ivi*, pp. 79-80.

⁴⁸ L'ultima del primo volume, *sopra Mino, o Giacomo da Torrita*: Della Valle, *Lettere*, cit., vol. I, pp. 282-292. Ne traccia nuovamente un piccolo profilo anche nel secondo libro: *ivi*, vol. II, pp. 15-16.

⁴⁹ «Dubito grandemente che la tavola di S. M. Novella e la tavola di Badia attribuite a Cimabue siano appunto di Mino da Torrita»: *ivi*, vol. I, p. 288. In precedenza, pur non nominando Torriti,

aveva già messo in dubbio una loro appartenenza all'arte di Cimabue: «sono dello stesso pennello, ma superiore di molto a quello di Cimabue»: *ivi*, p. 255.

⁵⁰ Si veda: Previtali, *La fortuna*, cit., pp. 108-110 e tav. II.

⁵¹ Della Valle, *Lettere*, cit., vol. II, pp. 77-106. Nella sua edizione delle *Vite* attesta Torriti anche come maestro di Giotto, di Luca di Tommé e dei Lorenzetti: Vasari, *Le Vite*, vol. II, p. 78. «È su questa ipotesi infatti che il Della Valle basa la sua distruzione critica del primato fiorentino anteriormente a Giotto. Fatto del senese Torriti il fondatore della scuola romana (ed ingrandita la sua figura con l'attribuzione delle due «Maestà» di Firenze fin'allora considerate di Cimabue), trascinati al suo seguito il Cavallini, Simone e lo stesso Giotto, lasciate a Cimabue le sole opere spurie [...], dimostrata «irrefutabilmente» (grazie alla Madonna di Guido da Siena [...]) la priorità cronologica della scuola senese, è chiaro che ben poco restava in piedi della tesi vasariana sulla rinascita dell'arte italiana»: Previtali, *La fortuna*, cit., pp. 109-110. Si veda anche: Giuliano Ercoli, *L'edizione delle Vite di Guglielmo Della Valle*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Grafistampa, Firenze, 1976, pp. 98-99.

⁵² Nonostante gli errori, sia Mancini che Della Valle sono stati capaci di felici intuizioni: Previtali, *La fortuna*, cit., pp. 111-112; Cateni, *Giulio Mancini*, cit.

⁵³ Proprio per questo motivo, Tomei invita a prescindere da «troppo facili valutazioni negative» sul lavoro del De Angelis, preferendo sottolineare come per primo abbia provato ad affrontare a trecentosessanta gradi la figura di Jacopo Torriti: Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., p. 21.

⁵⁴ Milanesi si inserisce nel solco della tradizione erudita di Della Valle, Romagnoli e De Angelis ma, diversamente dai suoi predecessori, applica un metodo filologico di influenza tedesca e positivista. In tal senso è fonamen-

tale il contatto con Karl Friedrich von Rumohr e la sua *Italienische Forschungen*. Si veda: Piergiacomo Petrioli, *Gaetano Milanesi: erudizione e storia dell'arte in Italia e nell'Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Accademia Senese degli Intronati, Siena, 2004. Sull'importanza del Rumohr nel campo storico-artistico si segnalano: Julius Von Schlosser, *Il fondatore della nuova indagine artistica, Carl Friedrich von Rumohr I*, «Paragone», XXV, 297, 1974, pp. 3-24; Id., *Il fondatore della nuova indagine artistica, Carl Friedrich von Rumohr II*, «Paragone», XXVI, 299, 1975, pp. 3-18; Previtali, *La fortuna*, cit., pp. 186-188. Per far capire come l'approccio di Milanesi sia diverso da quello campanilistico degli altri eruditi, basti pensare che è proprio lui, senese, a mettere in dubbio l'antichità della Madonna di Guido e, di conseguenza, la precocità artistica di Siena su Firenze: Gaetano Milanesi, *Della vera età di Guido pittore senese e della celebre sua tavola in San Domenico di Siena*, Cellini, Firenze, 1859.

⁵⁵ Questo fece sì che De Angelis fosse una delle 'vittime' preferite del Milanesi. Infatti, nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena si conservano due testi del De Angelis postillati dal Milanesi. Si tratta dell'*Elogio storico di Giacomo Pacchiarotti* e del *Ragguaglio del nuovo Istituto delle Belle Arti*. In entrambe le opere non si contano gli attacchi, le critiche e le correzioni al suo predecessore: l'*Elogio* viene definito «falsissimo nella storia e ne' particolari della vita dell'artefice», mentre le attribuzioni fantasiose del *Ragguaglio* vengono quasi tutte riviste dal Milanesi che, differentemente da De Angelis, non ha alcun problema a presentare un dipinto come opera di ignoto: Siena, BCIS, Luigi De Angelis, *Ragguaglio del Nuovo Istituto delle Belle Arti stabilito in Siena con la descrizione della sala nella quale sono distribuiti cronologicamente i quadri dell'antica scuola senese*, Miscellanea di Belle Arti, sez. II, vol. VII, 9; Siena, BCIS, Id., *Elogio storico di Giacomo Pacchiarotti pittor senese del secolo decimo sesto*, ivi, 11; Petrioli, *Gaeta-*

no Milanesi, cit., p. 21. Lo stesso Rumohr definisce di «assoluta mediocrità» il catalogo curato dal De Angelis: Previtali, *La fortuna*, cit., pp. 186-187.

⁵⁶ De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., p. VII.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Per comodità faremo sempre riferimento al protagonista dello scritto come a Jacopo Torriti, anche se lo si trova menzionato in modi differenti: Mino da Torrita, Jacopo da Torrita, Giacomo da Torrita.

⁵⁹ L'opera, al di là delle recensioni che vedremo più avanti, è stata analizzata solamente da Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., pp. 20-21. Precedentemente al testo del 1821, De Angelis aveva già affrontato la figura di Torriti nella *Vita di Mino da Torrita Frate Minore*, manoscritto, conservato nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, contenente appunti del De Angelis su Torriti. Seppur confusionari e spesso ripetitivi, sono interessanti perché ci attestano come l'idea che l'abate aveva del mosaicista sia cambiata nel corso del tempo. Rispetto alle *Notizie* vi sono, infatti, alcune differenze: lo chiama «Mino» e non «Giacomo/Jacomo», lo considera allievo di Guido da Siena e autore della *Maestà* di Palazzo Pubblico. Si veda: Siena, BCIS, Luigi De Angelis, *Vita di Mino da Torrita Frate Minore*, A. VIII, 6, cc. 98r-129v. Altri appunti in: Siena, BCIS, Id., *Notizie sul Duomo antico di Siena*, A. VIII, 5, cc. 38r-41r.

⁶⁰ De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., pp. 1-66. Questa trattazione è ripresa, con poche varianti, da Romagnoli, *Biografia cronologica*, cit., vol. I, cc. 53-93.

⁶¹ De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., pp. 67-155, 159-204. Le ultime pagine sono dedicate ai documenti pubblicati da De Angelis, di cui nessuno riguarda Jacopo Torriti: ivi, pp. 207-232.

⁶² Ivi, p. V. Luigi De Angelis era socio corrispondente con l'Accademia degli Oscuri di Torrita di Siena: Risani, *Un doveroso*, cit., p. 245; De Gregorio, *Un francescano*, cit., p. 39.

⁶³ Per De Angelis Maestro Mino è «un semplice Pittore vissuto e morto in Siena» mentre Torriti «un Uomo celebre, che faceva bella l'Italia, e del suo nome, e delle sue opere»: De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., p. 5. Precedentemente già il Lanzi aveva diviso tra Frate Mino (o Giacomino) da Torrita, autore dei mosaici romani, e il Maestro Mino, operoso invece a Siena: Lanzi, *Storia pittorica*, cit., vol. I, pp. 283-284. Per un breve riepilogo della tradizione che ha voluto Mino autore della *Maestà* si veda: Alessandro Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 1999, p. 20 e p. 144, nota 8.

⁶⁴ Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, p. 167. In particolare è Giuseppe Richa il punto di riferimento di De Angelis. Infatti, nel suo volume sulle chiese fiorentine afferma di aver consultato i libri dell'Arte della Lana nei quali si dichiara che nel 1225 lavora al battistero «Fra Iacopo di Turruta, Frate dell'Ordine di S. Francesco»: Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 10 voll., Viviani, Firenze, 1757, vol. V, p. XXXIV. L'affermazione del Richa, cui De Angelis dà piena fiducia, è smentita da Gaetano Milanesi. I libri dell'Arte di Calimala all'epoca erano perduti e Richa, come lui stesso afferma, ha semmai letto gli spogli che Carlo Strozzi aveva compilato un secolo prima: Gaetano Milanesi in Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze, 1906, vol. I, p. 343, nota 2. Si veda anche: Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., p. 37, nota 30. Oltre a lui, De Angelis menziona come fonti anche Mariano da Firenze, Vasari, Baldinucci («Fu la Patria di questo Artefice Turruta terra molto riguardevole di Valdi Chiana»), Ugurgieri Azzolini («Iacomo da Torrita, Terra dello stato di Siena»), Gigli («Jacomo da Torrita, Terra dello Stato Senese»), Alessandro da Morrone («F. Jacopo da Torrita dello stato senese»):

Mariano da Firenze, *Compendium Chronicarum Fratrum Minorum*, «Archivum Franciscanum Historicum», II, 1909, p. 471; Vasari, *Le Vite*, cit., vol. II, p. 76; Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. I, p. 41; Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi*, cit., vol. II, p. 329; Gigli, *Diario*, cit., vol. II, p. 317; Alessandro Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Marignoli, Livorno, 1812, vol. I, p. 247. Va detto che gran parte di queste personalità attingono, direttamente o indirettamente, dalle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini, il quale per primo aveva sostenuto esplicitamente le origini senesi del Torriti.

⁶⁵ «Io non ho argomenti certi da potermi opporre all'autorevole tradizione dei Consoli della lana di Firenze contemporanei; di Fra Mariano fiorentino; di Giorgio Vasari; di Filippo Baldinucci; di Giulio Mancini; dei Monsignor Furietti, Arrighi, e Ciampini; di Monsig. Bottari; del Benvoglietti; del P. della Valle; dell'Abate Lanzi; e di quanti hanno trattato su questo argomento, presso dei quali pare che sia indubitabile, che lo stesso Fra Jacopo da Torrita del 1225 sia il musaicista del 1295»: De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., pp. 10-11. In realtà questi scrittori non affermano che Jacopo Torriti fosse attivo dal 1225 agli anni Novanta, ma si limitano a menzionare i suoi lavori fiorentini e romani, senza disquisire sulla distanza temporale. Solo Lanzi lo afferma esplicitamente, ma non enfatizza l'aspetto come invece fanno le *Notizie*: Lanzi, *Storia pittorica*, cit., vol. I, pp. 283-284. È proprio Luigi De Angelis il primo che tiene a dimostrare come l'autore sia lo stesso e che abbia lavorato per oltre settant'anni.

⁶⁶ «Ma finalmente essendo all'età di sedici anni pervenuto, dopo aver fatto miracoli nel disegno, fece in una tavola di suo capriccio un San Giovanni che battezza Cristo»; «A principio, dunque, che cominciò seguitare la maniera di Giorgione, non avendo più che diciotto

anni, fece il ritratto d'un gentiluomo da Ca' Barbarigo, amico suo, che fu tenuto molto bello»; «Fu applicato alle prime lettere, ma scortosi poi in lui un mirabile genio alla pittura, per avere egli in età di otto anni, col solo studio di pochi mesi fatto da per se stesso, colorita nella facciata di sua casa una Immagine della Madonna di Reggio»: Vasari, *Le Vite*, cit., vol. IV, p. 533 e vol. VI p. 156; Baldinucci, *Notizie de' professori*, cit., vol. III, p. 270. De Angelis menziona anche altri esempi: De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., pp. 11-14.

⁶⁷ Ivi, p. 10. De Angelis sottolinea il valore di quei mosaici affermando come supererebbero «ogni Artista di quel tempo», sia «i Greci» che «i maestri Italiani»: ivi, pp. 37, 65.

⁶⁸ Vasari lo attesta morto nel 1294 all'età di 81 anni: Vasari, *Le Vite*, cit., vol. I, p. 77. In realtà un documento ce lo dimostra ancora in vita nel 1320: Carlo Fiorilli, *A proposito di Bonamico Buffalmacco*, «Il Marzocco», XXII, 23, 10 giugno 1917, p. 4.

⁶⁹ De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., pp. 15-20.

⁷⁰ L'erudito eugubino, in una lettera a De Angelis del dicembre 1808, afferma come le *Storie della Passione* della Basilica Inferiore di Assisi possano essere avvicinate a Torriti: «la fisonomia, le piaghe, l'impasto, o il colorito, somigliano ai mosaici delle dette due Basiliche di Roma»: Sebastiano Ranghiasi in De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., p. 16. Nel suo volume sulla Basilica di Assisi gli assegna invece le parallele *Storie di San Francesco*: «Inoltrandosi quindi alla nave principale, devono osservarsi le pitture nelle laterali pareti della medesima: a destra rappresentati la vita di Cristo, tendenti alquanto al greco stile, da primitivi pittori italici di loro imitatori; in cui però scorgesi la maniera, e carattere grandioso di Guido da Siena [...]. Nella sinistra alcuni fatti della vita di s. Francesco, forse mano di fra Mino da Turrita, frate francescano, imitatore de'

Greci in gran parte»: Sebastiano Ranghiasi in Carlo Fea, *Descrizione ragionata della sagrosanta patriarcal basilica e cappella papale di San Francesco d'Assisi*, Stamperia Camerale, Roma, 1820, p. 11. Poche pagine dopo pubblica un'incisione rappresentante la *Verifica delle Stimate* in cui però scrive «Pittura di Giunta Pisano»: ivi, p. 23. Entrambi i cicli sono opera del Maestro di San Francesco: Filippo Todini, *Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 2 voll., Electa, Milano, 1986, vol. II, pp. 375-376. La figura del Torriti ritorna anche a proposito della Basilica superiore: Sebastiano Ranghiasi in Carlo Fea, *Descrizione*, cit., p. 14. Non va dimenticato che è proprio il Ranghiasi, sempre nel medesimo testo, il primo ad attribuire a Simone Martini le pitture della cappella di San Martino, opponendosi alla vasariana attribuzione a Puccio Capanna: *ibidem*.

⁷¹ De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., pp. 16-17. Si tratta di un San Francesco che, dopo una prima attribuzione a Cimabue, è stato avvicinato alla mano di Giovanni di Bonino: Fra' Ludovico da Pietralunga, *Descrizione della basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, a cura di Pietro Scarpellini, Canova, Treviso, 1982, p. 23; Elvio Lunghi, *San Francesco ad Assisi*, Passignoni, Firenze, 1996, p. 101; Giovanna Ragionieri in Luciano Bellosi, *Cimabue*, 24 ORE Cultura, Milano, 2012, p. 284.

⁷² Ovvero la *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena, la *Madonna Rucellai* e la *Madonna di Santa Trinita*: De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., pp. 17-18. Sulla *Maestà* ritorna più avanti: ivi, pp. 20-22, 61-64. De Angelis elimina dalla sua produzione anche il mosaico del Duomo di Pisa: ivi, p. 28. Infatti, le *Notizie inedite* di Sebastiano Ciampi avevano dimostrato come i lavori fossero cominciati nel 1301, «se ne deduce che frate Mino non poté avervi luogo, perché a quell'ora era già morto»: Sebastia-

no Ciampi, *Notizie inedite della sagrestia pistoiese de' belli arredi e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV*, Molini-Landi-Compagno, Firenze, 1810, pp. 88-91.

⁷³ De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., p. 17. Della Valle era invece incerto tra Torriti e Ambrogio Lorenzetti: «la taglia maestosa della figura che siede bene, il suo panneggiamento ricco insieme, e semplice, come appunto è quello della natura, e della verità, la fanno credere di Mino; il colorito poi maneggiato con franchezza è tendente al pallido di Giotto più che al Baroccesco di Mino, persuadono, che ella sia opera di Ambrogio»: Della Valle, *Lettere*, cit., vol. II, p. 213. Le guide successive la attestano come opera di Ambrogio Lorenzetti: Ettore Romagnoli, *Nuova guida della città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*, Mucci, Siena, 1822, p. 128; Id., *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbii*, Porri, Siena, 1840, p. 45. È assai probabile che sia stata attribuita ad Ambrogio in quanto nel medesimo chiostro si trovavano i suoi affreschi, all'epoca non più visibili, tanto celebrati dal Ghiberti: Lorenzo Ghiberti, *I commentari*, a cura di Ottavio Morisani, Ricciardi, Napoli, 1947, pp. 37-38; Roberto Bartolini, *I resti del ciclo dedicato al francescano Pietro da Siena e gli altri martiri dell'India nel chiostro di San Francesco a Siena*, in *Ambrogio Lorenzetti*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini e Max Seidel, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 268-277. Ancora nel Novecento l'opera è considerata di mano del Lorenzetti: Guida di Siena e dei suoi dintorni, Torrini, Siena, 1907, pp. 108-109.

⁷⁴ Vittorio Lusini, *Storia della Basilica di S. Francesco in Siena*, Tip. Edit. S. Bernardino, Siena, 1894 pp. 216-217; Irene Hueck, *Le copie di Johann Anton Ramboux da alcuni affreschi in Toscana ed in Umbria*, «Prospettiva», 23, 1980, pp. 4-5; Alessandro Conti, *Recensione a Luciano Bellosi, Jacopo di Mino del Pellicciaio*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Ser. III, III, 1973, pp.

1323-1324. Sempre in San Francesco a Siena gli attribuisce altre due pitture: «una, ch'esisitava nell'antica Chiesa di S. Francesco di Siena, la quale oggi è stata con indiscretezza guastata: e l'altra ch'esisitava nell'antico capitolo, chiamato la Cappella dei morti nel primo chiostro, vicino all'ingresso di quel Convento»: De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., p. 19.

⁷⁵ Dopo una prima attribuzione ad Andrea Vanni da parte di Enzo Carli e di Bernard Berenson, è stato Luciano Bellosi a ricondurla alla mano di Jacopo di Mino: Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Hoepli, Milano, 1936, p. 505; Enzo Carli, *L'Arte nella Basilica di S. Francesco a Siena*, Periccioli, Siena, 1971, pp. 22-23; Luciano Bellosi, *Jacopo di Mino del Pellicciaio*, «Bollettino d'arte», Ser. V, LVII, 1972, pp. 73-77 (ristampato in Luciano Bellosi, *I vivi parean vivi: scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, «Prospettiva», 121-124, 2006, pp. 304-313). Sul pittore, da ultimo, si vedano: Giovanni Giura, *San Francesco di Asciano. Opere, fonti e contesti per la storia della Toscana francescana*, Mandragora, Firenze, 2018, pp. 141-151; Vittoria Pipino, *Un ciclo escatologico confraternale al Santa Maria della Scala di Siena: nuove proposte cronologiche e attributive*, «Annali di Studi Umanistici», VI, 2018, pp. 167-173.

⁷⁶ De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., p. 20. Effettivamente, sia Luciano Bellosi che Serena Romano hanno visto in parti di questi affreschi la mano di Jacopo Torriti: Serena Romano, *Il Sancta Sanctorum: gli affreschi*, in *Sancta Sanctorum*, Electa, Milano, 1995, p. 82; Bellosi, *Cimabue*, cit., pp. 83-84. Per i frammenti della decorazione del Palazzo Vaticano di papa Niccolò III, in cui è stato avanzato anche il nome di Jacopo Torriti, si vedano: Tomei, *Iacobus Torriti*, cit., pp. 133-134; Alessio Monciatti, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Olschki, Firenze, 2005, pp. 178-180, 313-316. Bisogna però osservare che l'intuizione del De

Angelis non si basa su dati stilistici, ma, come suo solito, attribuisce a pitture rimaste anonime una paternità da lui ritenuta di alto livello.

⁷⁷ Addirittura avanza l'ipotesi che semmai fosse Guido allievo di Torriti: «ma trovandosi poi, che F. Giacomo nei Musaici di S. Giovanni di Firenze fatti nel 1225 era il più esperto, e famoso di tutti gli altri in quella professione [...] potrebbe nascer dubbio se il Musaicista fosse stato discepolo del Pittore, o sivero, se il Pittore fosse discepolo del Musaicista»: De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., pp. 28-29.

⁷⁸ Ivi, p. 30.

⁷⁹ Ivi, pp. 30-32.

⁸⁰ Si tratta del *Redentore benedicente* della Pinacoteca di Siena attribuito al Maestro di Tressa: Luciano Bellosi in *Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo*, a cura di Luciano Bellosi e Alessandro Angelini, S.P.E.S., Firenze, 1986, pp. 11-15; Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Sagep, Genova, 1990, p. 10. Da ultimo si veda: Raffaele Argenziano, *Le «figure meschinamente disegnate (...) del davanzale dipinto per la chiesa della Badia di S. Salvatore della Bardenga» nella Pinacoteca Nazionale di Siena e la fortuna dell'iconografia della Passio imaginis Christi*, «Bollettino Senese di Storia Patria», CXXIII, 2016, pp. 11-64. Il *Dossale di San Pietro*, oggi in Pinacoteca, è attribuito a Guido di Graziano: Torriti, *La Pinacoteca*, cit., pp. 18-20; Luciano Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano*, «Prospettiva», 62, 1991, pp. 15-28; Francesco Mori in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 88-91, scheda 12. Il paliotto proveniente da Santa Petronilla, di maestro anonimo, si trova anch'esso in Pinacoteca: Felicia Rotundo Balocchi, *Il paliotto di San Giovanni Battista nella pinacoteca di Siena*, «Bulettno Senese di Storia Pa-

tria», XCIII, 1986, pp. 465-514; Torriti, *La Pinacoteca*, cit., pp. 20-22. L'ultimo dipinto menzionato è la *Madonna dagli occhi grossi* del Maestro di Tressa. Inizialmente collocata in Duomo, oggi è conservata nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena ed è databile alla prima metà del XIII secolo: Piero Torriti, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, Sagep, Genova, 1979, pp. 16-17, scheda 2; Barbara Tavolari, *Museo dell'Opera Siena. Dipinti*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, pp. 12-13.

⁸¹ Sulla *Madonna col Bambino* di Santa Maria in Bellemme si vedano: Torriti, in *Mostra di opere*, cit., p. 23, scheda 5; Id., *Tutta Siena contrada per contrada. Nuova guida illustrata storico-artistica della città e dintorni*, Bonechi, Firenze, 1988, p. 362; Luciano Cateni, in *L'Università di Siena. 750 anni di storia*, Pizzi, Cinisello Balsamo, 1991, p. 476. La *Madonna del Voto* è attribuita a Dietisalvi di Speme e si trova nel Duomo di Siena: Luciano Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme*, «Prospettiva», 61, 1991, pp. 6-20; Silvia Giorgi, in *Duccio*, cit., pp. 54-57, scheda 2. Il dipinto in San Francesco dovrebbe essere la *Madonna col Bambino* realizzata da Andrea Vanni: Carli, *L'Arte nella Basilica*, cit., p. 23.

⁸² Vasari, *Le Vite*, cit., vol. II, p. 43.

⁸³ De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., p. 32.

⁸⁴ Ivi, pp. 32-35. De Angelis stesso le aveva dedicato un testo: Luigi De Angelis, *Osservazioni critiche sopra una croce di Rame intagliata a bulino nel 1129*, Porri, Siena, 1814. L'opera si trova ora al Museo Civico di Siena: Adriano Peroni in *Romanica. Arte e liturgia nelle terre di San Geminiano e Matilde di Canossa*, a cura di Adriano Peroni e Francesca Piccinini, Panini, Modena, 2006, pp. 140-144, scheda 7.

⁸⁵ «Le quali cose tutte ci possono far credere, che il nostro Fra Giacomo potesse avere avuto in Siena il suo maestro

di pittura, diverso anche da quello del famoso Guido suo coevo»: De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., p. 35. Idea che fa l'eco a quella proposta da Mancini due secoli prima: «Ne' tempi della nascita e di gioventù di questo Jacomo, fusser in Siena molti pittori et anco di qualche nome com'era Guido, onde da questi puoté imparar il nostro Jacomo»: Mancini, *Considerazioni*, cit., vol. I, p. 168. Ma anche a quella di Della Valle a proposito di Guido: «così che Guido da Siena, che dipinse nel 1221, non deve riputarsi un fungo nato a caso, ma uno Scolaro di Maestri a noi sconosciuti, da' quali imparò l'arte»: Della Valle, *Lettere*, cit., vol. II, p. 272.

⁸⁶ Come detto, essendo nato nel 1213, Andrea Tafi era troppo giovane per istruire un artista che nel 1225 già lavorava: De Angelis, *Notizie storico-critiche*, cit., p. 36.

⁸⁷ «Di questi lavori di mosaico, in Siena non se ne conserva alcun vestigio»: ivi, pp. 35-36.

⁸⁸ Ivi, p. 39. A tal proposito menziona i lavori eseguiti all'epoca di Innocenzo III e Onorio III: *ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 51.

⁹⁰ Ivi, pp. 51-52.

⁹¹ È assai probabile, come nel caso del Della Valle, che in questa esaltazione del mosaicista romano abbia influito anche questo aspetto, non solo un municipalismo firosenese, ma anche un 'campanilismo religioso'. Non è un caso che De Angelis dedichi molte pagine a discutere la presunta appartenenza all'ordine francescano di Torriti: ivi, pp. 40-51.

⁹² Ivi, pp. 36, 66.

⁹³ De Angelis, *Elogio Istorico del Padre*, cit., p. 20.

⁹⁴ Nelle *Vite* è il Tafi, ovvero un fiorentino, a reintrodurre l'arte del mosaico in riva all'Arno: Vasari, *Le Vite*, cit., vol. I, pp. 73-78.

⁹⁵ Già si era espresso in tal senso: De Angelis, *Osservazioni critiche*, cit., pp. 22-34.

⁹⁶ Non è un caso che già all'epoca le *Notizie* siano state oggetto di pesanti critiche. Acerbi afferma come le notizie importanti sono «affogate in un mare di superflue parole» e che, in generale, il libro «ridonda di confusione, di inutilità»: Giuseppe Acerbi, *Recensione a Luigi De Angelis, Notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita...*, «Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti», VI, 1821, pp. 128-130. A questa dura recensione De Angelis risponde in modo molto polemico riaffermando le sue idee: Luigi De Angelis, *Osservazioni dell'Ab. Luigi De Angelis su l'articolo bibliografico: Notizie storico critiche di Fra Giacomo da Torrita primo ristoratore dell'arte musivaria in Italia ec.*, «Antologia. Giornale di Scienze Lettere e Arti», X, IV, 1821, pp. 189-200. Milanese definisce il testo «indigesto» e accusa De Angelis di aver unito in un'unica personalità la figura del francescano operoso nel battistero e Jacopo Torriti. Inoltre, definisce il testo come un «disordine, una intemperanza di erudizione, una speciosità di ragioni che stanca e muove a sdegno il lettore»: Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Porri, Siena, 1854, vol. I, p. 220; Id. in Vasari, *Le Vite*, cit., vol. I, p. 341. Un'altra recensione è quella di Zannoni: Giovanni Battista Zannoni, *Recensione a Luigi De Angelis, Notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita...*, «Antologia. Giornale di scienze lettere e arti», X, IV, 1821, pp. 170-173 (riedito in: De Gregorio, *Luigi De Angelis*, cit., pp. 74-78). Sia la recensione di Zannoni che la risposta di De Angelis ad Acerbi sono riedite in: *Gli scritti d'arte della Antologia di G. P. Vieusseux, 1821-1833*, 6 voll., a cura di Paola Barocchi, S.P.E.S, Firenze, 1975-1979, vol. I, pp. 294-297, 299-310. Recentemente una nuova recensione è stata redatta da Silvia Risani, molto attiva negli studi su De Angelis, in occasione della ristampa anastatica delle *Notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita* nel 2005: Silvia Risani, *Recensione a Luigi De An-*

gelis, *Notizie storico-critiche di Fra Giacomo da Torrita...*, «Buletto Senese di Storia Patria», CXII, 2005, pp. 715-718.

⁹⁷ Nel 1559: Maccherini, *Ritratto*, cit., p. 47.

⁹⁸ Bartolomeo di Niccolò Mancini ebbe quattro figli: Lavinia, Cinzia, Deifebo e Giulio: *ibidem*.

⁹⁹ A lato aggiunge: «Portenari: della felicità di Padova». Si riferisce all'omonimo libro di Portenari dal quale attinge queste informazioni: Angelo Portenari, *Della felicità di Padova*, Tozzi, Padova, 1623, pp. 227-235. Sul soggiorno padovano si veda: Sparti, *Novità*, cit., p. 53; Gage, *Painting as Medicine*, cit., pp. 21-25.

¹⁰⁰ I buoni rapporti con Mercuriale sono testimoniati anche dalle lettere dove trattano di medicina e nelle quali Mercuriale si dichiara disposto ad appoggiare Mancini in una sua eventuale carriera romana: Maccherini, *Ritratto*, cit., p. 55, nota 13.

¹⁰¹ Si tratta di un libretto pubblicato a Venezia nel 1585 e tratto dalle sue lezioni, il *De decoratione liber a Julio Mancini exceptus et in capita redactus*: Maccherini, *Ritratto*, cit., p. 48. Vi sono altre due edizioni pubblicate una a Francoforte nel 1587 e l'altra a Venezia nel 1601: *ivi*, p. 55, nota 14.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ivi*, p. 55, nota 24; Gage, *Painting as Medicine*, cit., p. 24.

¹⁰⁴ Con un asterisco specifica che la notizia deriva da una «lettera data da Bologna 24 dicembre 1584. Nell'Archivio della Madonna sotto l'Ospedale di Siena no. IV».

¹⁰⁵ In una nota laterale specifica che la notizia l'ha ottenuta «nell'archivio della Madonna sotto lo Spedale. 8 c. Fasc (?) IV».

¹⁰⁶ L'8 giugno del 1587 è nominato medico di Santo Spirito e ottiene sempre nel medesimo anno l'incarico di professore allo Studio, una cattedra che mancava e che fu creata forse apposta per lui: *L'università e le istituzioni culturali in Siena*, Università di Siena, Siena, 1935, p. 45; Giulio Prunai, *Lo studio senese nel primo quarantennio del principato mediceo*, «Buletto senese di storia patria», LXVI, 1959, pp. 79-160; Giovanni Cascio Pratilli, *L'università e il principe: gli studi di Siena e di Pisa tra Rinascimento e Controriforma*, Olschki, Firenze, 1975, pp. 75-76, 151. A Siena, afferma Maccherini, tentò anche di ottenere la cattedra di medicina di secondo luogo, ma non ebbe fortuna. Fu forse questo insuccesso che portò Mancini a cercare fortuna altrove: Maccherini, *Ritratto*, cit., p. 49.

¹⁰⁷ Il 1591 soggiornò effettivamente a Viterbo: *ivi*, p. 55, nota 28.

¹⁰⁸ I rapporti con Patrizio Patrizi sono stati confermati da Maccherini, in quanto vi è una lettera in cui Patrizi invita Mancini a non venire a Roma per via della peste: *ivi*, *Ritratto*, cit., p. 49. Anche l'Eritreo aveva evidenziato i buoni legami tra i due: Rossi, *Iani Nicii Eritbraei*, cit., p. 79.

¹⁰⁹ Sappiamo che Mancini ebbe figli che non riconobbe mai e una compagna cui lasciò una casa in vicolo Verospi a Roma: Maccherini, *Ritratto*, cit., p. 54, nota 2.

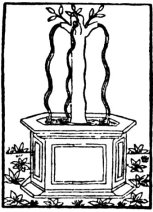
¹¹⁰ Questa parte del manoscritto è rovinata e non è leggibile. Si capisce co-

munque bene che De Angelis allude alle presunte accuse di ateismo rivolte a Mancini. L'idea di un Mancini ateo è rimasta fino a tempi recenti: Haskell, *Mecenati*, cit., pp. 200-201; Ginzburg, *Miti*, cit., pp. 173-179. Maccherini e la Sparti hanno sottolineato come queste accuse derivassero probabilmente dalle posizioni eterodosse del Mancini, frutto del suo stile da uomo di scienza estremamente concreto: Maccherini, *Ritratto*, cit., p. 47; Sparti, *Novità*, cit., pp. 54-57. Sulla questione si veda anche: Gage, *Painting as medicine*, cit., pp. 32-35.

¹¹¹ Il 6 agosto è eletto Maffeo Barberini e già il 12 agosto Mancini lo ha in cura. Da lui ottenne numerosi titoli: Protototario Apostolico, nobile romano, conte, cavaliere, commensale, cameriere segreto. Mancini poté poi trasferirsi dalla residenza di Santo Spirito in Sassia al Palazzo di Montecavallo: Maccherini, *Ritratto*, cit., p. 52, 56, nota 75.

¹¹² Mancini muore il 22 agosto 1630 all'età di 71 anni. La sua eredità, per mezzo del fratello Deifebo, passa alla Compagnia dei disciplinati della Madonna sotto le volte dello Spedale, trasformatasi poi in Società di Esecutori di Pie Disposizioni. Con la somma lasciata (oltre ottantamila scudi) si istituirono alunnati universitari e doti: Maccherini, *Ritratto*, cit., p. 54; De Renzi, Sparti, *Giulio Mancini*, cit., p. 507.

¹¹³ Citazione dal sonetto 77 del *Canzoniere* che, assieme al 78, è dedicato a Simone Martini: Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano, 2014, p. 402.



Comunità e urbanistica nelle pratiche artistiche italiane degli anni Novanta. Verso una ricontestualizzazione dell'arte pubblica

Emanuele Rinaldo Meschini

Il testo vuole evidenziare lo sviluppo dell'arte pubblica italiana a cavallo tra gli anni Novanta e i Duemila analizzando analogie e differenze con le operazioni *socially engaged* che, negli Stati Uniti di inizio anni Novanta, hanno portato alla ridefinizione del concetto stesso di arte pubblica. Il punto centrale è il passaggio dalla dimensione pubblica a quella comunitaria con il successivo slittamento dalla creazione del monumento alla coprogettazione di un momento partecipato. In particolare verranno analizzati i legami tra urbanistica e pratica artistica all'interno di programmi di rigenerazione urbana capaci di costruire una nuova metodologia d'intervento basata sul dialogo e la partecipazione. Attraverso l'esempio dell'intervento *Art. 2*, realizzato dall'artista Adriana Torregrossa all'interno della cornice del progetto urbano pilota *The Gate* (Torino, 1999), si vogliono mettere in evidenza le nuove modalità con le quali l'artista si pone da mediatore all'interno di una comunità ridefinendo lo spazio pubblico attraverso un suo nuovo utilizzo non omologante/omologato.

The text aims to highlight the development of Italian Public art at the turn of the 90s and 2000s by analysing similarities and differences with socially engaged operations which, in the United States at the beginning of the 90s, led to the redefinition of the very concept of public art. The focus is on the transition from the public to the community with the subsequent shift from the creation of the monument to the co-planning of a participatory moment. In particular, the links between urban planning and artistic practice will be analysed within urban regeneration programs capable of building a new intervention methodology based on dialogue and participation. Through the example of the *Art. 2* intervention, created by the artist Adriana Torregrossa within the framework of the urban program *The Gate* (Turin, 1999), the text wants to highlight the new ways in which the artist puts himself/herself as a mediator within a community by redefining the public space.

Keywords: Public Art, Socially Engaged Art, XXI Century Italy, Contemporary Society, Migrant Communities.

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana05
ISSN 2784-9597

www.ssbsa.unisi.it/it/la-diana

Comunità e urbanistica nelle pratiche artistiche italiane degli anni Novanta

Verso una ricontestualizzazione dell'arte pubblica

Emanuele Rinaldo Meschini

Introduzione. L'istituzione della DGAAP e il nuovo interesse per la periferia

In Italia, a partire dal 2014, la pratica dell'arte pubblica, anche grazie all'istituzione della DGAAP (Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane, le cui funzioni sono oggi state assorbite dalla DGCC, Direzione Generale Creatività Contemporanea) ha cominciato il suo processo di ridefinizione avviando la discussione sulle sue tre direzioni portanti: spazio, fruizione e committenza. Il testo pertanto vuole ripercorre lo sviluppo dell'arte pubblica italiana, a cavallo tra gli anni Novanta e i Duemila in particolare nella sua relazione con l'urbanistica, cercando di sottolineare analogie e differenze con le pratiche internazionali e problematizzandone la definizione in merito al concetto di fruizione pubblica e al suo rapporto con la comunità. Tale processo ha preso avvio soprattutto attraverso l'inclusione delle periferie all'interno del contemporaneo trasformando di fatto una questione urbanistica in una creativo-artistica. Tale cambiamento di prospettiva nei confronti dello spazio pubblico si esprime in particolare attraverso il passaggio da un approccio prevalentemente architettonico-oggettivo a uno maggiormente sociale-soggettivo. A partire dalla seconda metà degli anni Novanta l'attenzione mostrata dai piani di riqualificazione urbana verso la periferia – intesa in particolare nel suo rapporto con l'edilizia pubblica – ha portato a uno sguardo volto verso la fragilità sociale superando il concetto 'ristretto' di riqualificazione abitativa e infrastrutturale. La DGAAP, del resto, con il suo interesse certifica il lavoro fatto da diversi artisti all'interno della tematica della rigenerazione trasformando di fatto la periferia in uno degli ambiti del contemporaneo. Così si leggeva sulla pagina della DGAAP sul sito del Ministero dei beni culturali:

Promuovere e valorizzare, sostenere e incrementare, conoscere e tutelare sono le azioni attraverso cui la DGAAP porta avanti la sua missione. Le arti visive nella loro accezione più ampia (pittura, scultura, fotografia, video, installazioni, performance, ecc.), l'architettura e il design nonché la riqualificazione delle periferie urbane, sono gli ambiti di competenza.¹

Questa definizione inserisce a tutti gli effetti la periferia tra gli strumenti e le competenze della Direzione Generale e, di conseguenza, in

una visione allargata di produzione culturale che comprende arti visive, architettura e design. Allo stesso tempo però rischia di cristallizzarne i contenuti e stereotipare le pratiche, soprattutto, dal momento che il percorso intrapreso da determinati artisti all'interno di comunità e periferie urbane deriva dal costante ridefinirsi del tessuto sociale facendo pertanto della mobilità di senso una delle caratteristiche principali.

A partire dagli anni Duemila, in risposta fisiologica a orientamenti globalisti e transnazionali, determinate pratiche hanno iniziato a lavorare da una parte sul concetto di recupero del senso di appartenenza e dall'altra sull'apertura al dialogo con le comunità migranti che hanno ridefinito le modalità del vivere in comune entrando in una prospettiva stanziale. In questo scenario la periferia, come contrappunto di



1. Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*, Chicago, 1993. Foto John McWilliams per Sculpture Chicago, Courtesy Mary Jane Jacob.

quel centro svuotato per diventare perenne vetrina turistica, è diventata il luogo della forzosa coabitazione e della sperimentazione sociale stessa. La periferia nel corso degli anni è così passata dall'essere un simbolo della *working class* produttiva e coesa, a luogo di complessità stratificata dove la carenza di dialogo e comunicazione è diventata ben più preoccupante di quella infrastrutturale. In questa complessa rivoluzione sociale, che qui si può riassumere solo con una prospettiva a volo d'uccello, la predisposizione di diversi artisti a tematiche quali partecipazione, dialogo, progettazione e inclusione ha portato alla ridefinizione dei tratti distintivi dell'arte e dell'intervento pubblico. Non senza ovviamente delle criticità.

La DGAAP definendo la periferia come categoria d'intervento – attraverso la cura e il coordinamento di proposte per le politiche urbane e la promozione di azioni di riqualificazione e valorizzazione – rischia di spostare lo spazio pubblico in uno dei luoghi di maggiore frizione. Soprattutto, da un punto di vista della pratica artistica, tale affermazione rischia di bloccare gli esiti più vitali della ricerca aggiornando, allo stesso tempo, una serie di pratiche senza prima ricostruirne il percorso storico. Il rapporto tra arti visive, rigenerazione urbana, periferia e urbanistica, infatti, non è nuovo, ma solo recentemente è stato recepito come ele-

2. Iñigo Manglano-Ovalle, *Cul-de-Sac: A Street-Level Video Project*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1993. Foto John McWilliams per Sculpture Chicago, Courtesy Mary Jane Jacob.



mento funzionale a una nuova comprensione del fenomeno dell'arte pubblica soprattutto in una sua chiave di superamento. Ripercorrendo i momenti che hanno portato a questa 'fusione', l'urbanistica, sul finire degli anni Novanta, ha avuto un ruolo primario nell'indirizzare le nuove pratiche di indagine urbano-artistica all'interno di una cornice maggiormente programmatica grazie soprattutto ai così detti programmi urbani complessi, che hanno contribuito a creare un approccio di tipo *socially engaged* in linea con le esperienze statunitensi. A partire da una prospettiva non direttamente artistica, i programmi urbani complessi (programmi negoziali in materia di riqualificazione, rinnovo e rifunzionalizzazione dell'esistente, spesso legati a progetti di edilizia residenziale pubblica) hanno aperto una nuova strada metodologica per interventi con comunità periferiche e marginali, portando all'attenzione il ruolo dello spazio pubblico tanto come spazio della collettività quanto della frizione.

Sulla spinta, dunque, di programmi urbani e progetti di riqualificazione la pratica artistica, che dal relazionale degli anni Novanta aveva appreso le tecniche della mediazione e della partecipazione, si è trovata non più di fronte a un pubblico – specialista o generalista che sia – ma a una comunità inizialmente contestualizzata in maniera specifica proprio nella periferia. Il progetto che ha segnato l'inizio della collaborazione tra rigenerazione urbana e pratica artistica, al punto da essere discusso anche all'interno della Biennale del 1999, è stato *The Gate*, a Torino, all'interno del quale l'artista Adriana Torregrossa, in collaborazione con l'associazione a.titolo, realizzò l'intervento *Art. 2* nel mercato coperto di Porta Palazzo.

La certificazione di questa nuova modalità operativa avvenne nei primi anni Duemila, in particolare, attraverso il programma *Nuovi Committenti* (declinazione italiana del progetto francese *Nouveaux Commanditaires*, ideato dall'artista François Hers nel 1991 e sostenuto dalla Fondation de France dal 1992) che mostrò i primi tentativi di un'arte pubblica capace di mettersi in dialogo con la comunità bilanciando quella spinta monumentale che fino a quel momento sembrava essere connaturata allo spazio pubblico. Due progetti in particolare iniziarono a lavorare con una logica di prossimità comunitaria. Il primo fu quello realizzato per *Nuovi Committenti* a Torino nel 2003, curato da a.titolo e dalla Fondazione Olivetti, vera e propria sponda operativa del progetto visto che nel periodo 2002-2015 sosterrà ben nove interventi del programma. All'interno del progetto, inserito a sua volta nel *programma* di rigenerazione urbana *Urban II* promosso dall'Unione Europea per rilanciare lo sviluppo e per migliorare la



3-7. Adriana Torregrossa, *Art. 2*, a cura di a.titolo, Porta Palazzo, Torino, 17 gennaio 1999. Foto Massimo Di Nonno, Courtesy a.titolo.



qualità della vita e dell'ambiente nell'area Mirafiori Nord, vennero selezionati gli artisti Lucy Orta, Massimo Bartolini, Stefano Arienti e Claudia Losi. Ognuno di loro venne chiamato a ragionare sui tre assi operativi (denominati Verde, Blu e Rosso). In particolare, all'interno dell'Asse Rosso, rivolto ai processi di integrazione sociale, lotta all'esclusione e crescita culturale, venne sviluppato il *Progetto Cortili* al fine di migliorare la qualità dell'abitare nelle case di proprietà pubblica. Qui Losi, insieme agli abitanti del complesso di edilizia pubblica di via Scarsellini, dopo aver ridisegnato una delle grandi aiuole del cortile utilizzata, fino a quel momento, solo come passaggio pedonale, realizzò il progetto fotografico *Affacci* che vide l'artista stessa entrare nelle case dei condomini e fotografare le loro 'visioni' preferite o maggiormente evocative.

La seconda operazione è quella realizzata a Roma nel 2004, dal collettivo Stalker-Osservatorio Nomade nel complesso di edilizia popolare Corviale. In questo caso il soggetto che finanziò il progetto fu il Comune di Roma, nella figura dell'Assessorato per le Politiche per lo Sviluppo e il Recupero delle Periferie, mentre la curatela e il coordinamento del progetto vennero affidati alla Fondazione Olivetti. Gli interventi condotti tra il 2004 e il 2005 da Stalker furono di diversa natura e cercarono innanzitutto di porsi dalla parte degli abitanti offrendo una prospettiva più che mai interdisciplinare per la quale Stalker si avvale delle conoscenze del Laboratorio Territoriale Corviale-Roma Ovest. Il tema principale era legato all'identità, intesa in questo caso come nuova narrazione del palazzo stigmatizzato nella vulgata come un fallimento sociale e architettonico. Stalker attivò così una serie di interventi in grado di immaginare Corviale attraverso un ventaglio di possibilità partecipate. Tra queste si inserisce l'ideazione di una televisione di quartiere, Corviale Network, *Storie Comuni*, ideato da Cesare Pietroiusti, il censimento e la progettazione partecipata del cosiddetto quarto piano occupato condotto dall'associazione Ellalab, *Orti Urbani* e il *Laboratorio condominiale*. Questi interventi, nella loro dimensione 'condominiale' mostrarono un diverso approccio al concetto di pubblico considerando lo spazio nella sua stretta relazione comunitaria così come visto con operazioni quali *Arroz con Mango* del collettivo statunitense Group Material (New York, 1981) o *Messingkauf* di Laura Ruggeri (Milano, 1995).

Un ulteriore passo avanti verso una nuova metodologia dell'intervento artistico nella sfera urbana si deve poi al premio *Arte, Patrimonio e Diritti Umani* (2010-2016) promosso dall'associazione Connecting Cultures, fondata nel 2001 dalla critica Anna Detheridge. Il premio, rivolto ad artisti under 35, ha previsto la realizzazione di interventi artistici in collaborazione con un ente culturale e la sua comunità di riferimento. In particolare si segnala il progetto vincitore della terza edizione (2013), *Tre Titoli* di Nico Angiuli. Il fulcro del progetto ruotava attorno alle modalità di inclusione sociale e culturale della comunità migrante africana residente a Borgo a Tre Titoli (Foggia). Attraverso il filo rosso del lavoro, il territorio si poneva come piattaforma sulla quale riattivare e riallacciare il portato storico e sociale delle lotte condotte dallo storico sindacalista Giuseppe Di Vittorio. A livello pratico tale esperienza ha preso la forma di un film corale basato su tre livelli: i racconti storici della tradizione pugliese simboleggiata da Di Vittorio, i racconti attuali ed 'evidenti', ovvero quelli dei contadini pugliesi, e quelli attuali e 'nascosti' dei contadini migranti.

Da questo momento, quella che fin dagli inizi degli anni Novanta aveva rappresentato la tripartizione funzionale americana della *Socially Engaged Art*, vale a dire, artista-comunità-ente, diventa la modalità operativa principale per superare la dimensione di un'arte pubblica autoriale e monumentale in chiave partecipata, coprogettata e dialogata.

Premesse americane. New Genre Public Art

Dalla prima metà degli anni Novanta, con alcuni esperimenti già negli anni Ottanta, la pratica statunitense aveva messo in discussione le logiche della *Public Art* – nella triplice definizione e funzione di spazio, committenza e pubblico – virando verso pratiche partecipate coprogettate di lunga durata in cui comunicazione e dialogo rappresentavano le nuove *skills* degli artisti che volevano, in alcuni casi con una genuina 'esigenza', operare nel sociale.² La prima trasformazione terminologica è quella introdotta da Suzanne Lacy e dalla sua definizione *New Genre Public Art*. Attorno al ruolo di/del pubblico, in quegli anni, inizia una vera e propria riforma culturale. Lacy, nel suo *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (1995), inizia a prospettare il cambiamento della dimensione dell'arte pubblica da monumento a *momento* di partecipazione.³

La prima trasformazione della pratica artistica è quella portata dall'operazione *Culture in Action* realizzata nel 1993 dalla curatrice Mary Jane

8. Piazza di Porta Palazzo, Torino, la mattina del 17 gennaio 1999. Foto e courtesy Adriana Torregrossa.



Jacob a Chicago, dove otto artisti/collettivi vennero messi in dialogo con altrettante comunità.⁴ In quel momento la terminologia si compose di un ulteriore riferimento all'impegno sociale iniziando a definirsi come *Socially Engaged Art* (SEA). Attraverso le operazioni di *Culture in Action* venne, inoltre, messo in discussione il ruolo dell'ente culturale. Gli artisti, pur rimanendo legati a Sculpture Chicago – l'associazione promotrice dell'intervento finanziata dai fondi pubblici NEA (National Endowment for Arts) –, proposero una serie di interventi non declinabili a livello espositivo. In quest'ottica l'operazione di Iñigo Manglano-Ovalle, ad esempio, mostrò un nuovo rapporto di contrattazione tra artista e museo arrivando alla creazione di un'associazione per la produzione video gestita dai ragazzi del quartiere e a oggi ancora attiva (Street Level).

Da un punto di vista critico la svolta si può attribuire, invece, a Grant Kester e al suo articolo *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art* (1995) in cui vengono definiti i termini delle comunità politicamente coerenti (*politically coherent communities*), ovvero, i destinatari di questa nuova modalità artistica nello spazio urbano. Per comunità politicamente coerente Kester intende una comunità che non nasce attraverso un processo di delega o un atto di rappresentanza/rappresentazione, bensì come risultato di un processo sociale e culturale altamente complesso. La comunità si forma attraverso un processo di autodefinizione che serve a decostruire quei costumi oppressivi comunemente accettati quali, razza, religione, classe e sessualità. Questa comunità, spiega Kester, emerge da un processo interno e dalla conseguente formazione di consenso. Questa formazione di pensiero, a sua volta, si sviluppa nei confronti della cultura dominante contro le sue sistematiche forme di oppressione.⁵

Lo spostamento da pubblico a comunità segna pertanto la differenza con il concetto di arte e spazio pubblico dal momento che la comunità che agisce al suo interno non necessariamente condivide lo stesso concetto di pubblico della maggioranza. La *publicness* della comunità può essere mostrata al pubblico, ma per essere compresa deve essere vissuta al suo interno in quanto non oggettivamente data bensì soggettivamente costruita. Un determinato spazio pubblico, nell'ottica della comunità politicamente coerente di Kester, non rappresenta il comune messaggio accettato dalla maggioranza della società in quanto la comunità si forma come sua costola di senso. Il monumento inteso come uno degli elementi maggiormente ricorrenti nell'arte pubblica non può, pertanto, veicolarne a pieno una storia che fondamentale è in costruzione. Proprio per questo motivo si passa dal *monu-*

mento al momento abbandonando il mezzo scultoreo per abbracciare le pratiche del dialogo e della mediazione.

L'interesse verso la comunità all'interno del progetto urbano rappresenta, dunque, la vera chiave di volta, la scintilla, per capire il cambiamento dell'arte pubblica. La comunità, però, nel suo ruolo fondamentale di differenza, deve essere riconosciuta da un progetto politico. Solo attraverso tale riconoscimento si può arrivare a una svolta terminologica.

La critica italiana e la terminologia anglosassone. Dagli anni Novanta a oggi

Da un punto di vista terminologico nella critica italiana non è avvenuta la stessa differenziazione, vista negli Stati Uniti di inizio anni Novanta, tra la pratica della *Public Art* e quella della *New Genre Public Art* e successivamente della *Socially Engaged Art*. Quello che è sembrato mancare è stata una capacità discriminante tra i vari fenomeni della pratica artistica nella sfera urbana a favore dell'apertura diretta di un canale con l'ente pubblico e di una volontà e concezione quasi istituzionale, nonché di servizio, dell'arte pubblica stessa. A livello di pratiche, invece, tale consapevolezza è sembrata essere maggiore anche se di fatto, azioni che nella critica americana erano viste come differenti rispetto alla *Public Art*, venivano inserite sotto questa etichetta.

Nella seconda metà degli anni Novanta, infatti, la critica italiana iniziò ad adottare il termine anglosassone *Public Art* senza attualizzarlo a quelli che erano stati i suoi più recenti sviluppi né problematizzandone l'uso linguistico all'interno del contesto italiano. Il compito analitico venne pertanto lasciato, e portato avanti, dalla pratica e dal dibattito ristretto di alcuni addetti ai lavori. Questo avvenne, ad esempio, nel caso dell'incontro realizzato all'interno del progetto Oreste (Biennale di Venezia del 1999), in occasione del quale Alessandra Pioselli insieme all'associazione a.titolo presentò un seminario dal titolo *Arte Pubblica: esperienze e progetti europei*.

In questo frangente la *Socially Engaged Art* venne esaminata nello specifico attraverso le esperienze italiane del laboratorio di arti visive Wurkmos e delle artiste Adriana Torregrossa e Paola Di Bello, del collettivo inglese Project Environment, dell'artista tedesco Stephen Kurr e del collettivo viennese WochenKlausur che esponeva contemporaneamente nel Padiglione Austria. In particolare, attraverso l'esempio del gruppo Project Environment venne analizzato il rischio di «feticizzazione, da parte degli artisti, dell'impegno sociale». ⁶ Probabilmente anche per questo aspetto, il termine *Public Art* continuò a essere preferito a quello di *Socially Engaged Art* soprattutto in un'ottica

maggiormente democratica e meno politicizzata dell'intervento stesso, rivedendo inconsapevolmente in quella scelta politica una serie di operazioni, come quelle sviluppate negli anni Settanta dal critico Enrico Crispolti, che avevano lasciato un segno forte e forse non più percorribile.

Del resto, un momento che ad oggi assume un valore seminale per le pratiche italiane socialmente impegnate è stato proprio il padiglione italiano, *Ambiente come sociale*, curato da Crispolti alla Biennale di Venezia del 1976. In quella mostra, attraverso sei diverse sezioni che analizzavano le modalità di intervento urbano e il rapporto con l'ente statale e locale, Crispolti presentò la declinazione italiana di un generale momento politico di fervida operatività artistica. Un'operazione come quella proposta dal gruppo Cartari 2 per una ricognizione socio-antropologica del quartiere Testaccio si mostrava estremamente in linea con lo sviluppo delle pratiche europee. Una su tutte quella dell'artista inglese Stephen Willats che con il suo progetto del 1973 *West London Survey* portò gli abitanti di quattro diversi quartieri, attraverso una ricerca basata su mappe, interviste, fotografie e questionari, a ragionare sulla trasformazione urbana delle proprie zone e sui relativi bisogni indotti (anche) dal mercato immobiliare.⁷ Sempre nella mostra del 1976 vanno menzionati i lavori del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, in particolare l'azione performativa *Montedison* (1973) al Porto di Marghera, così come la 'minacciosa back ground music' di Gianfranco Baruchello composta da registrazioni ambientali raccolte in diverse città durante le proteste per le occupazioni proletarie delle case. Queste operazioni, pur trattando due aspetti estremamente pubblici come lavoro e casa, affrontavano il problema da una prospettiva eminentemente politica mentre al volgere degli anni Duemila il contesto postpolitico, nella definizione che darà Chantal Mouffe, richiedeva una rielaborazione e diluizione dei contenuti.⁸

Probabilmente si tratta di una questione formale, quella per cui si sceglie ormai da quasi vent'anni la definizione *Public Art* – anche nella sua traduzione italiana – per definire una serie di pratiche che, seppur nate nel confronto con il pubblico, presentano una complessità tale che lo stesso concetto di pubblico non può contenere. Un esempio è dato dal recente concorso MiBACT *Creative Living Lab*: tra i sei vincitori della prima edizione (2018), sono stati presentati interventi che pur realizzando indagini complesse sul territorio attraverso metodologie interdisciplinari e in dialogo con la comunità, hanno deciso di definire i propri progetti come arte pubblica. Questo ad esempio è il caso del progetto *Fotografia di comunità e arte pubblica per la rigenerazione dei paesaggi*

quotidiani di Ceglie del Campo e Carbonara sviluppato da Iteras (Centro di Ricerca per la sostenibilità e l'innovazione territoriale).

A livello critico, poi, un esempio di questa tendenza è dato dalla ricerca di Silvia Mazzucotelli Salice, *Arte nello spazio pubblico. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti* (2016).⁹ Il testo è estremamente interessante in quanto si propone di trovare continuità e discontinuità nella pratica dell'arte pubblica in due contesti differenti come quello statunitense e quello italiano, avvalendosi anche di metodologie di ricerca qualitativa come interviste, raccolta dati, tabelle e questionari. Il lavoro di Mazzucotelli Salice indaga il concetto di *Public Art* legandolo soprattutto al concetto di produzione culturale tipica delle *creative cities* postindustriali e alle azioni artistiche legate a loro volta a progetti di rigenerazione urbana. Attraverso il parallelismo tra città e arte, si delinea lo sviluppo di una *Public Art* basata su tre logiche principali: logica della celebrazione della *civitas*; dell'*embellissement*; della produzione dello spazio collettivo. A queste tre dinamiche se ne accompagnano altrettante che, invece, si definiscono attraverso una logica interna alla *Public Art* stessa: arte nello spazio pubblico; arte come spazio pubblico; arte nel pubblico interesse. Con quest'ultima definizione si entra maggiormente nella dimensione della *Community Art*, dove il pubblico diventa un soggetto specifico e la progettazione artistica avviene attraverso la partecipazione diretta della comunità. In tutto il testo, però, la studiosa, che pur dimostra una conoscenza diretta delle esperienze americane, su tutte *Culture in Action*, non usa mai il termine *Socially Engaged Art*.

Risulta quindi più che mai interessante analizzare la posizione dell'autrice in quanto, proprio in virtù di una conoscenza diretta dell'ambiente italiano e statunitense e una metodologia d'indagine sociologica, il suo punto di vista rimane terminologicamente ancorato sulla *Public Art* analizzata proprio a partire dalla sua terminologia anglosassone.

Esempio simile si può ritrovare nel testo di Lorenza Perelli, *Arte che non sembra arte. Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano* (2017). Anche in questo caso il testo dimostra la conoscenza delle operazioni americane, in particolare, ancora una volta, *Culture in Action*. Perelli nonostante sia consapevole di come quell'operazione rappresentasse «la prima iniziativa su questa nuova public art»¹⁰ preferisce la definizione *arte partecipata* riportando la definizione data da Claire Bishop dove «il pubblico è co-autore dell'opera e suo partecipante».¹¹ Da notare come Bishop, fin dall'emergere della questione della cosiddetta svolta sociale (*social turn*) di inizio Duemila, si sia sempre dimostrata apertamente in contrasto tanto con le posizioni

statunitensi della *Socially Engaged Art* di Grant Kester quanto con quelle della critica svedese Maria Lind e del critico olandese Erik Hagoort in merito alla rinuncia autoriale (*authorial renunciation*).¹² Del resto, per la critica inglese proprio questa rinuncia è stata il motivo principale per cui la *Socially Engaged Art* ha trovato poco spazio all'interno della critica artistica. La scelta di Perelli, di 'usare' una critica di riferimento come Bishop per argomentare la questione dell'arte pubblica risulta essere, a mio avviso, problematica dal momento che Bishop ha mostrato una prevalenza verso l'approccio estetico della questione partecipativa privilegiando sempre l'aspetto autoriale.

La critica Cecilia Guida nel suo *Spatial Practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti* (2012), ricostruisce le diverse fasi della *Public Art* statunitense, ponendo l'enfasi sul passaggio comunitario avvenuto a cavallo degli anni Ottanta-Novanta come momento in cui la pratica artistica ha assunto un forte valore comunicazionale diventando uno «strumento di investigazione di tematiche sociali e di interesse pubblico, spesso riguardanti i gruppi politicamente e culturalmente emarginati».¹³ Guida – alla quale si deve l'edizione italiana del testo di Bishop – si sofferma sull'evento *Culture in Action* analizzandone puntualmente la funzione critica rispetto all'idea del pubblico come “totalità coerente” mettendo in evidenza non solo l'esistenza di pubblici diversi, ma soprattutto il ruolo di una pratica artistica che, pur agendo nello spazio urbano, perde quel suo concetto utilitaristico e autoriale legato principalmente alla commissione pubblica e al suo ruolo politico.

La posizione di Alessandra Pioselli, nel suo *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi* (2015) fa chiarezza sul punto centrale della questione, ovvero la distanza quasi incolmabile tra una produzione artistica contemporanea attenta alle dinamiche dello spazio pubblico e una dimensione pubblico-amministrativa eccessivamente burocratizzata e lontana dagli ultimi sviluppi in materia. Nel suo testo Pioselli, pur aprendo e problematizzando le nuove pratiche artistiche che indagano lo spazio urbano attraverso un processo sempre meno autoriale e maggiormente partecipato, mette in luce le difficoltà sistemiche italiane alla creazione di una modalità operativa che superi la *Public Art*. Questo è dato dalla difficoltà nel rileggere le declinazioni del pubblico, in particolare quelle riferite al finanziamento e alla gestione, dal momento che la committenza pubblica non sembra essere disposta a sostenere pratiche effimere in cui l'*outcome* finale non è riscontrabile oggettivamente in un prodotto/opera ben definito. La progettualità *long-term*, la partecipazione e la contrattazione che questi

progetti richiedono non sembrano essere infatti voci ammissibili ai capitoli di spesa delle amministrazioni pubbliche.

Nuove comunità e urgenza relazionale nelle pratiche artistiche

Agli inizi degli anni Novanta la situazione sociale italiana non sembrava poter offrire né teoricamente né praticamente il substrato per quella che può definirsi una pratica *socially engaged* come nel caso statunitense e, dunque, per una rielaborazione sistematica del concetto di arte pubblica. Il relazionale sembrava essere la corrente principale che veniva poi declinata tanto in maniera istituzionale quanto in maniera indipendente. La Biennale di Venezia del 1993 nella sezione *Aperto* presentava il lavoro di Rikirt Tiravanija e, sempre nello stesso anno, Roberto Pinto organizzava in provincia di Brescia, a Orzinuovi, la mostra *Forme di relazione* indagando le dinamiche di quell'arte che verrà successivamente definita come estetica relazionale dal critico francese Nicolas Bourriaud.

Il discorso sul relazionale in questa sua iniziale chiave intimista e autoriale non contemplava l'altro in termini di spazio urbano, ovvero non considerava la relazione come praticabile in uno spazio comune e pubblico, bensì come momento propedeutico a una fuoruscita dal sistema galleristico e museale. Quel dialogo con l'istituzione e con la città, provato già negli anni Settanta, sembrava aver risentito di una battuta d'arresto in cui il ritorno all'oggetto aveva azzerato una volontà politica e sociale d'incontro. Ciò che gli anni Novanta ebbero il merito di recuperare fu innanzitutto la ricostruzione necessaria della soggettività dell'artista come persona pronta al confronto esterno. Questa ricostruzione della persona-artista andò di pari passo con la ricostruzione del soggetto sociale modificato nel giro di pochi anni da notevoli trasformazioni politiche, culturali e sociali.

Da questo punto di vista bisogna, pertanto, sottolineare il dato relativo alla componente migratoria nel nostro Paese. Secondo i dati Istat, nel 1991 il numero di stranieri residenti era raddoppiato, raggiungendo la quota di 625.000 unità: «Tale saldo migratorio negli anni Novanta ha continuato a crescere e, dal 1993 (anno in cui per la prima volta il saldo naturale è diventato negativo), ha rappresentato la sola causa di incremento della popolazione italiana».¹⁴ In questo momento di nuova costruzione collettiva, lo spazio pubblico non venne però preso in esame per la questione comunitaria che poneva in essere quanto piuttosto per la possibilità alternativa al circuito chiuso dell'esposizione. L'urgenza relazionale portò così diversi artisti a 'privatizzare' e 'intimizzare' lo spazio pubblico rendendolo,

di fatto, il territorio di una nuova sperimentazione. È un momento necessario, questo, che fa da ponte verso quelle che saranno pratiche maggiormente consapevoli del valore pubblico dell'intervento e soprattutto dei pubblici di riferimento. Tra questi interventi in chiave intimistica-pubblica va segnalato quello di Marco Vaglieri dal titolo *Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno* (Milano, 1995) che, nel piazzale antistante lo stadio Giuseppe Meazza di Milano, allestì una «sorta di micro villaggio itinerante formato da tre casette-giocattolo dell'Ikea, con tanto di sedie e fornello per il the da offrire ai passanti»¹⁵ ponendosi di fatto come cerniera e punto d'incontro tra lo spazio privato e quello pubblico. Grazie al lavoro indipendente di alcuni artisti, lo spazio iniziò ad essere indagato anche come luogo delle nuove comunità come, ad esempio, quella rom (Paola Di Bello e Luca Vitone), quella curda (Stalker) e quella musulmana (Adriana Torregrossa). L'altro viene interpellato come nuovo abitante dello spazio comune e proprio questa necessità d'incontro inizia a minare, soprattutto a livello istituzionale, l'ufficialità dello spazio pubblico.

I programmi urbani complessi. I Contratti di quartiere

Negli anni Novanta, sulla spinta anche di una nuova formazione del tessuto sociale, si assiste a una messa in crisi dell'ufficialità normativizzante dello spazio pubblico attraverso una serie di pratiche incentrate su dialogo e coprogettazione. La programmaticità di tali interventi e la loro contemporaneità con il discorso critico statunitense e nordeuropeo risentono, però, dell'assenza di un discorso critico interno capace di analizzarne le nuove pratiche alla luce proprio del cambiamento sociale in corso. L'arte pubblica come intesa fino a quel momento inizia a virare verso la dimensione della *community-based* e *socially engaged* ma la scelta italiana di usare il solo termine *Public Art* non permette di cogliere a pieno questa trasformazione.

Come sosteneva il filosofo americano John Dewey nel suo *Art as Experience* (1934) la svolta estetica e teorica avviene quando si compie, o si incappa, in una deviazione (*detour*). Nella narrazione dello sviluppo delle pratiche italiane in grado di superare la *Public Art*, il *detour* è rappresentato dai programmi urbani complessi i quali, in nome di una nuova visione d'insieme capace di far interagire il recupero della città con l'apertura alle nuove forme sociali, aprono a pratiche in grado di contrattare, mediare e facilitare il processo di riscrittura degli spazi comuni. In particolare in Italia si sviluppa una serie di programmi i quali, fin dal loro nome, palesano la volontà di una partecipazione di

prossimità. Nello specifico, tali programmi prendono il nome di Contratti di quartiere che, come sostiene Assunta D’Innocenzo, esperta in edilizia residenziale per il Ministero delle Infrastrutture, hanno dato origine «a una vera e propria innovazione spontanea delle metodologie d’intervento edilizie e urbanistiche per la città».¹⁶

I Contratti di quartiere si sono sviluppati, seppur in continuità, in due momenti diversi tra il 1998 e il 2002. La prima fase dei Contratti ha avuto un ruolo maggiormente sperimentale mentre la seconda ha risposto a un’esigenza maggiormente sistematica e istituzionale. Sono stati varati per la prima volta dal Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti (allora Ministero dei Lavori Pubblici) nel 1998 e hanno rappresentato «la più significativa linea di attività avviata dal Ministero nell’ambito del recupero urbano a seguito della riconosciuta inadeguatezza di molti ambiti urbani per assenza di infrastrutture e ridotta qualità urbana».¹⁷ I Contratti sono nati sulla scia della sperimentazione sull’edilizia sostenibile avviata, soprattutto in Olanda, a partire dagli anni Settanta. In Italia, gli anni Novanta hanno pertanto rappresentato un momento di recupero e aggiornamento rispetto a tali pratiche nonché un’apertura alla rigidità dei piani urbanistici tradizionali. I Contratti vengono definiti, infatti, come programmi negoziali e complessi tra pubblico e privato, soprattutto, tra le ragioni specifiche di un luogo e quelle del sistema centrale.

Inserendosi all’interno di un nuovo concetto di governance, i Contratti hanno sperimentato strategie e metodi innovativi, attivando e garantendo una partecipazione genuina dei soggetti rappresentativi e dei cittadini nella pianificazione, progettazione e gestione del territorio.¹⁸ Questa funzione di attivazione di partecipazione ha richiesto la formazione e l’apertura di una nuova figura e, in sintonia con le nuove forme relazionali sviluppate in quegli anni, diversi artisti decisero di cimentarsi in un discorso più programmaticamente urbanistico. Il termine stesso *partecipazione*, all’interno di questo contesto, viene visto dalla prospettiva della comunità e non da quella dell’artista. È un cambiamento di paradigma – soprattutto nei progetti maggiormente *community-oriented* – in quanto non è più l’artista a presentare l’opera finale a un pubblico, bensì la comunità a servirsi della potenzialità e della visualizzazione artistica per trovare un terreno comune e superare difficoltà comunicative.

La prima fase dei Contratti si è dimostrata particolarmente attenta ai processi inclusivi, partecipati e alla creazione di esperienze condivise all’interno delle quali il processo decisionale viene distribuito. La dimensione della gestione locale e del passaggio di consegne rende,

infatti, attivo il processo partecipato e contribuisce in maniera significativa alla realizzazione di un determinato intervento. La metodologia d'intervento è pertanto libera e non codificata come si legge sul sito dell'ISPRA (Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale): «Non esiste una metodologia da seguire per la realizzazione di programmi partecipati di riqualificazione urbana».¹⁹

Nelle direttive della seconda fase dei Contratti (2002), invece, si iniziano a delineare delle prime modalità d'intervento:

È fondamentale la partecipazione della comunità locale, abitanti, associazioni, operatori economici per definire gli obiettivi da perseguire, l'attuazione e il monitoraggio dei risultati, per la realizzazione di interventi condivisi. L'approccio partecipativo implica il coinvolgimento attivo dei beneficiari potenziali nelle diverse fasi di un piano, fin dalla sua ideazione, con un approccio definito anche come bottom-up. Il campo principale di applicazione dei sistemi partecipativi è quello della progettazione, nell'ambito del quale esistono diverse categorie di "metodologie partecipative" (dalle attività in piccoli gruppi in forma di focus o metaplan, alle tecniche di consultazione su più ampia scala).²⁰

Queste modalità, già presenti in maniera informale in quelle operazioni relazionali che si interfacciavano con lo spazio urbano e le sue comunità, ora iniziano a diventare una sorta di direttiva pratica e, in particolare, le metodologie partecipative descritte sopra diventano parte integrante del nuovo bagaglio artistico.

Il progetto The Gate e l'operazione Art. 2. Un superamento dell'arte pubblica non capito

In questo clima si inserisce il progetto *The Gate* per l'area di Porta Palazzo nella città di Torino. *The Gate* non è un progetto sviluppato direttamente dai Contratti bensì un progetto pilota europeo che mostra ancor di più il cambio di paradigma in merito alla rigenerazione urbana e alla sua ricezione in Italia. La città di Torino in quegli anni partecipò comunque anche alla prima fase dei Contratti risultando uno dei ventisei Comuni ad aver applicato processi partecipati.

Nel 1996 all'interno dell'ambito delle Azioni Innovative del Fondo Europeo di Sviluppo Regionale, la città di Torino presentò all'Unione Europea il progetto *The Gate. Living Not Leaving* un progetto pensato per l'area di Porta Palazzo, centro nevralgico e problematico dell'integrazione urbana con il tasso più alto di presenza immigrata della città e con uno dei mercati all'aperto più grandi d'Europa. Nonostante la posizione centrale, il quartiere risentiva, infatti, dello stesso disagio abitativo e sociale della periferia ponendosi come una sorta di microcosmo separato. Come passo successivo, nel 1998,

nacque il Comitato Progetto Porta Palazzo, organo no-profit a partecipazione mista di istituzioni pubbliche e di enti privati, incaricato di gestire e organizzare l'intero programma attraverso interventi di sviluppo economico, sociale, culturale, promozionale e di trasformazione sul territorio.²¹

Nell'ambito di *The Gate*, nel settembre del 1997, l'associazione a titolo (Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo) avviò il ciclo di mostre *Situazioni*, invitando l'artista catanese Adriana Torregrossa a riflettere sulle trasformazioni sociali in corso.²² L'operazione proposta dall'artista prese il titolo *Art. 2*, rifacendosi all'omonimo articolo della Costituzione italiana.

L'intervento, inizialmente pensato per il quartiere di San Salvatore, era rivolto a connettere la comunità musulmana – in particolare attraverso la funzione del Ramadan – con il tessuto sociale della cittadinanza. L'idea prevedeva la presenza di diverse sirene che, attraverso un breve richiamo sonoro, avrebbero segnalato il tramonto e dunque l'orario in cui si sarebbe potuto spezzare il digiuno. Il sistema del richiamo sonoro, tipico dei Paesi musulmani, non solo avrebbe ricordato ai fedeli la loro tradizione ma avrebbe anche avvicinato e incuriosito le persone dando, potenzialmente, avvio a uno scambio e un confronto. L'intervento vero e proprio nella sua fase attuativa si svolse, invece, nella piazza del mercato di Porta Palazzo dove vennero montati degli altoparlanti che, il 17 gennaio 1999, trasmisero la preghiera della riconciliazione *Aid el Iftour* (la preghiera che segna la fine del Ramadan) registrata dall'Imam di Bologna. Nel giro di pochi minuti la comunità musulmana si raccolse spontaneamente in piazza e un centinaio di persone si inginocchiarono in preghiera.

A stupire, però, non fu tanto il gesto della comunità musulmana quanto la reazione di quella italiana, per la quale lo spazio pubblico era inteso come una sorta di concessione normativamente data. Dal momento che questa pratica si fuse con la quotidianità ordinaria e, soprattutto, dal momento che Torregrossa si pose come mediatrice dell'intervento lasciando spazio affinché la situazione potesse verificarsi, i piani della realtà e della finzione vennero capovolti scatenando un gran clamore mediatico. Giornali e televisioni si occuparono dell'intervento e il piano dell'azione artistica superò il simbolico per entrare ben presto nella sfera politica. Questa confusione dei piani, in questo caso da parte del pubblico e della lettura politica che ne venne data, si rese ancor più evidente quando, a seguito di proteste e indignazioni a mezzo stampa, venne organizzata, dall'allora consigliere comunale leghista Mario Borghezio, una contromessa in latino. Senza che il nome

dell'artista venisse minimamente citato, a livello televisivo l'operazione venne riportata nell'edizione del TGR Piemonte e in quella nazionale del TG5. La copertura stampa invece riguardò i quotidiani «La Stampa», «Il Giornale» e il «Corriere della Sera» su cui Enzo Biagi scrisse un editoriale dal titolo *Messa in latino per le camicie verdi*.²³

La confusione dei piani è ben spiegata in *Estetica del Performativo* (2004) da Erika Fischer-Lichte che parla del cosiddetto meccanismo di imprevedibilità del *loop* di *feedback*, ovvero dell'impossibilità di collegare una determinata azione a una diretta conseguenza dal momento che i due quadri – quello performativo e quello della realtà – non vengono apertamente dichiarati, chiamando di fatto in causa lo spettatore a prendere consapevolezza della sua risposta in base al quadro d'azione che sceglie di seguire.²⁴ La contromessa in latino, così come accadrà con il container di richiedenti asilo politico trasformato nella casa del reality show *Grande Fratello* dall'artista tedesco Christoph Schlingensief nel'operazione *Bitte liebt Österreich* del 2000, rappresenta l'evidenza dell'imprevedibilità del *loop* di *feedback* acuita ancor di più dall'azione all'interno di una dinamica sociale di prossimità. Ma soprattutto ha messo a nudo lo spazio pubblico come luogo di frizione.

In questo caso, lo spazio pubblico supera la logica di quella *Public Art* ancora legata al tema della visualizzazione storica e della narrazione condivisa e consensuale che in molte occasioni ha preso la forma del monumento. Qui lo spazio pubblico è performato nella sua apertura di possibilità di un comportamento differente, offrendo di fatto uno spunto per il superamento del binomio scultura-spazio pubblico come unica modalità di accesso dell'artista alla sfera pubblica. In questo caso l'operazione di Torregrossa, mettendo al centro le modalità con le quali la comunità musulmana si è riappropriata dello spazio, ha spostato decisamente i canoni dell'arte pubblica mettendo in scena la partecipazione come elemento aggregante vivo e non la sua rappresentazione simbolica attraverso l'oggetto/opera. Questa vitalità del *momento partecipato* porta inoltre al ragionamento sulla proprietà dello spazio pubblico e dunque attiva l'interesse sulle ridefinizioni dell'abitare il luogo comune. Del resto, la contromessa in latino dimostra, nell'ottica della comunità politicamente coerente di Kester, come la comunità stessa nasca in risposta alle normativizzanti e ortodosse norme di regolamentazione dello spazio.

Questa nuova dimensione della pratica artistica apre a una serie di domande proprio a testimonianza di come lo spazio pubblico non possa più essere definito o definibile come imperituro ricordo o come luogo della maggioranza concorde. Inoltre questa nuova pratica artistica legittima la parcellizzazione dello spazio pubblico virando decisamente

verso la dimensione della comunità. L'artista inizia, così, a confrontarsi con un risvolto etico che in molti casi l'etichetta/definizione *pubblico* tende a oscurare.

Secondo Grant Kester, infatti, la problematica maggiore, quando un artista decide di lavorare con una determinata comunità, risiede nei processi di delega che si generano. Il processo di delega è alla base del concetto stesso della commissione pubblica e ministeriale di molte operazioni di *Public Art* che implicano, per forza di cose, un bando con la conseguente selezione. Nel processo di delega l'artista si pone come portavoce di una determinata istanza comunitaria ma la voce che rappresenta rischia di essere fraintesa o addirittura sovrastata. Questo avviene quando l'artista confonde i piani simbolici e politici cercando di instaurare in breve tempo una forma di fiducia e riconoscimento che, alle stesse comunità nella loro formazione, ha richiesto un lungo processo di dibattito e coerenza interna. Tale confusione deriva anche dalla 'compressione' temporale che viene richiesta all'artista dal momento della selezione a quello della realizzazione. Tra questi due momenti, la partecipazione e la condivisione con la comunità non trova spazio anche perché non vi è spazio per la negoziazione del tema o del soggetto da rappresentare. Nel caso di *Art. 2*, l'intenzione non era quella di rappresentare la comunità musulmana, ma di riportare un'esperienza personale e farla conoscere al di fuori del suo contesto. Si trattava di mediare tra una conoscenza diretta, per l'appunto personale, e un'esperienza collettiva in cui lo spazio pubblico, nella sua neutralità, avrebbe dovuto garantire il bilanciamento delle tensioni.

Torregrossa si è subito presentata alla comunità nel suo ruolo di artista. Il suo obiettivo e la sua intenzionalità erano quelli di trasfigurare una sua esperienza diretta, dunque ordinaria, attraverso un'esperienza collettiva. Torregrossa, che conosceva da vicino la cultura musulmana, essendo il coniuge di origine marocchina, e avendo insegnato a Casablanca, non attuò il transfert di cui parla Kester, ovvero il processo di immedesimazione dell'artista con il contesto in nome di una certa convergenza esperienziale comune. L'artista infatti non si è fatta portavoce di una comunità e dei suoi diritti in nome di un'empatia personale o di un diretto riferimento biografico – nonostante empatia e biografia fossero presenti – bensì si è posta come veicolo per l'incontro. In *Art. 2* non c'è traccia di quel moralismo pedagogico – altro punto su cui Kester riflette in maniera estremamente critica – che spesso accompagna gli interventi di *Public Art*. Quest'atteggiamento non è presente in quanto è l'artista stessa a non essere presente.

La chiave di volta per una lettura dell'intervento di Torregrossa come superamento delle logiche della *Public Art* sta nel concetto di uso, in senso di utilizzo non utilitaristico dello spazio, e ancor di più nell'aver intercettato un'esigenza che con gli anni sarebbe diventata fondamentale. Da un punto di vista dell'uso, infatti, l'intervento ha ridefinito il luogo a seconda dello scopo e della necessità che la comunità musulmana stava manifestando. Da mercato coperto a luogo di ritrovo e preghiera.

Dal punto di vista dell'esigenza di comunicare la differenza e presentarsi all'altro, basti citare la manifestazione *Moschee Aperte*, nata nel 2017 proprio a Torino in collaborazione con i Centri islamici del territorio. *Moschee Aperte*, con le aperture dei luoghi di cultura e religione, e le sue cene per celebrare la fine del Ramadan, è diventato un evento collettivo e, mettendo a confronto le foto di documentazione di *Art. 2* con quelle di un qualsiasi giornale che ha seguito la manifestazione, si può notare una perfetta sintonia con quella traiettoria evidenziata dall'artista proprio nella liberazione dello spazio dalla sua norma vincolante e la conseguente apertura a una possibilità diversa di uso e racconto.²⁵ Indirettamente, si potrebbe dire che *Moschee Aperte* derivi da quella prima esperienza suggerita dall'artista.

Art. 2 e il limite della definizione

Art. 2, pur rientrando nel ciclo di mostre *Situazioni*, eccede il limite della cornice dell'arte contemporanea per trovare maggiore aderenza su di un piano comunitario e urbanistico. A livello critico questo ha creato non poche ambiguità. La descrizione di Lisa Parola (a.titolo) colloca, infatti, l'intervento all'interno della logica del servizio, dimensione questa, che sottolinea di per sé una certa volontà istituzionalizzatrice:

Un'azione di servizio che utilizza una citazione istituzionale per mettersi in relazione con diversi soggetti che disegnano la stessa scena urbana. *Art. 2* è un progetto che l'artista ha proposto e offerto alla comunità islamica e alla Città di Torino nella speranza che possa ripetersi, ad opera degli stessi protagonisti, come appuntamento annuale. Nelle differenti fasi dell'azione Adriana Torregrossa si è assunta il ruolo di mediatore per portare a termine una trattativa che ha coinvolto differenti realtà: religiosa, politica e pubblica. La contrattazione si è svolta dal 3 dicembre 1998 al 18 gennaio 1999 con un succedersi di incontri, telefonate, fax, richieste di permesso.²⁶

Questa definizione tende problematicamente ad inserire sullo stesso piano la pratica contemporanea e la logica del servizio come dinamica sottesa, se non vero e proprio compito, della *Public Art*. Soprattutto quello che emerge è una sorta di utilizzo improprio del termine *Public Art* dal momento che quanto descritto presenta caratteristiche e metodologie alquanto diverse. Cercando di inquadrare l'intervento all'inter-

no di una logica italiana, infatti, a titolo ne ha limitato la comprensione come fenomeno ampio. *Art. 2* ha messo in pratica la perfetta “triangolazione” *socially engaged* – artista, comunità, ente – dimostrandosi a livello pratico in sintonia con le migliori operazioni statunitensi e ponendosi, a mio avviso, come prima operazione in grado di superare il concetto stesso di arte pubblica in Italia.

Questa volontà di adattamento tra le logiche di servizio e quelle dell’arte contemporanea rende ancor più evidente il problema della questione terminologica dal momento che a livello descrittivo, invece, *Art. 2* viene essenzialmente presentato come altro rispetto all’arte pubblica stessa. Nel testo di a.titolo che accompagna l’operazione si legge:

Quella di Adriana Torregrossa è un’operazione di Public Art, una pratica poco diffusa in Italia ma esercitata in molti paesi di origine anglosassone. Il termine pubblico definisce la condizione del vivere comune: la socialità, la cultura e i suoi spazi utilizzando gli strumenti del dialogo e della collaborazione con le persone all’interno di un luogo definito. Nel caso di *Art. 2* la piazza di Porta Palazzo è il sito prescelto. [...] L’azione pubblica nasce dalla necessità di ripensare anche la funzione dell’artista. Un’operazione che si sposta dal terreno ufficiale e riconosciuto dell’arte – il museo, la galleria – dove i ruoli di autore e di spettatore sono definiti e spesso regolati da rapporti economici. Un progetto di arte pubblica si confronta soprattutto con l’esterno, entrando come soggetto attivo nel ridisegno sociale del territorio urbano e iniziando un percorso che permette all’azione culturale di entrare in relazione con il contesto contemporaneo, sia esso artistico, sociale o politico, attraverso un atteggiamento interrogativo. Domandando, a se stessi e agli altri come l’arte possa riacquistare una funzione attiva nel processo culturale che stiamo attraversando.²⁷

La necessità di usare il termine *Public Art* deriva, come scrive Parola, dalla scarsa conoscenza del fenomeno in ambito italiano. Allo stesso tempo, però, da un punto di vista della critica artistica il termine *Public Art*, nella sua accezione anglosassone, risultava essere superato nei suoi stessi paesi d’origine già a partire dall’inizio degli anni Novanta e, soprattutto, risultava essere altro rispetto all’intervento di Torregrossa. Confrontando la definizione data da Parola con quella di Lacy di *New Genre Public Art* (1995) si può vedere come nonostante la pratica italiana abbia capito le modalità del cambiamento, la necessità di una sua ‘giustificazione’ nei confronti della pubblica amministrazione, lontana da queste logiche critiche, limiti di molto le potenzialità dell’intervento stesso.²⁸

Seppur lontano da quella figura di artista come *urban planner* che, come sottolineato da Guida, identificò già negli anni Ottanta gli artisti americani nel loro passaggio ad una dimensione utilitaristica di arte-come-spazio-pubblico, il concetto di arte pubblica con il quale viene letto *Art. 2* sembra essere legato alla dimensione della trasformazione della

città piuttosto che alla dimensione della comunità. Soprattutto sembra essere un ‘dovere’ artistico nei confronti dello Stato. Tale inquadramento utilitaristico, con il suo conseguente portato terminologico, deriva dalla necessità di dialogo con quell’ente pubblico, rimasto indietro nella mentalità e nell’atteggiamento, ma allo stesso tempo unico soggetto amministratore di uno spazio che, invece, un nuovo sguardo artistico ibridato da pratiche urbane complesse ha saputo cogliere in anticipo.

In conclusione, in Italia a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila, il rapporto con l’arte pubblica sembra vivere su due piani paralleli che dividono tale pratica in una dialettica degli opposti. Da una parte una pratica interdisciplinare sviluppata attraverso uno stretto rapporto con i cosiddetti programmi urbani complessi che, prima ancora della formalizzazione critico-artistica, hanno offerto un terreno metodologico e pratico a tutti quegli artisti attenti alle dinamiche della partecipazione in termini di co-progettazione e dialogo. Dall’altra una logica di arte pubblica intesa come servizio che tende a definire l’intervento artistico in chiave esclusivamente rappresentativa considerando ancora tale rappresentazione come una diretta emanazione ‘statale’.

Gli anni Novanta e i primi Duemila sono stati, così, testimoni di questa continua contrattazione che, come nel caso dell’operazione *Art. 2*, ha limitato la ricerca artistica non permettendo di cogliere la portata del cambiamento terminologico e metodologico nel momento in cui avveniva. Tra la fine degli anni Novanta e l’inizio del Duemila, attraverso un percorso che dal relazionale ‘intimista’ ha portato a un’apertura verso le nuove comunità urbane periferiche, il ruolo dell’artista ha subito un profondo cambiamento che ha coinvolto, innanzitutto, la sua metodologia e i suoi strumenti. Il dialogo, la partecipazione e la condivisione sono diventati elementi concreti che, supportati da strumenti desunti da altre discipline come l’urbanistica e le scienze sociali, hanno portato alla luce in maniera costruttiva i limiti di determinate scelte sociopolitiche. Il blocco terminologico sul termine *Public Art*, nel quale la critica di quel periodo è incappata, ha però limitato la comprensione di un fenomeno ampio, in piena sintonia con le migliori esperienze statunitensi ed europee tanto in chiave di *socially engaged* quanto di co-progettazione sociale.

¹ Il presente contributo è stato concepito nell'ambito del progetto di ricerca *Dal monumento al momento partecipato. Sviluppi dell'arte pubblica italiana*, sostenuto dall'Italian Council (IX edizione, 2020), programma di promozione internazionale dell'arte italiana della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della cultura. Le linee-guida della DGAAP sono consultabili ora in: http://www.quadriennaleidiroma.org/wp-content/uploads/2016/06/2016.06-DGAAP_scheda-DGAAP.pdf (ultimo accesso marzo 2021).

² In merito alle prime esperienze *community-based* si veda la mostra *Arroz con Mango* realizzata a New York dal collettivo Group Material nel 1981. A riguardo si veda: Alison Green, *Citizen Artists: Group Material*, «Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry», Spring 2011, pp. 17-25.

³ Suzanne Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys in Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, a cura di Suzanne Lacy, Bay Press, Seattle, Washington, 1995, pp. 19-46.

⁴ Nonostante *Culture in Action* abbia rappresentato una vera e propria rottura con il modo e il mondo dell'arte pubblica, la scelta della comunità partecipanti e alcune modalità di *engagement* suscitarono diverse critiche, in particolare sui temi dell'*empowerment* e del rischio di gentrificazione. In particolare si vedano Miwon Kwon, *One Place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge, Mass., London, England, 2002; Grant H. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, «After Images», 22, 7-8, January 1995, pp. 5-11; Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press Cambridge, Mass., London, England, 1996.

⁵ Kester, *Aesthetic Evangelists*, cit., p. 6.

⁶ a.titolo, Alessandra Pioselli, *Arte Pub-*

blica: esperienze e progetti europei in *Oreste alla Biennale*, a cura di Giancarlo Norese, Emilio Fantin, Cesare Pietroiusti, testo per seminario (Biennale di Venezia 30 ottobre 1999), Charta, Milano, 2000 (pagine non numerate).

⁷ Per approfondire il progetto si veda: Stephen Willats, *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behavior*, Gallery House Press, London 1973, 2ª ediz. 2010.

⁸ Per il concetto di postpolitico si veda: Chantal Mouffe, *On the Political*, Routledge, London-New York, 2005.

⁹ Silvia Mazzucotelli Salice, *Arte nello spazio pubblico. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano, 2016.

¹⁰ Lorenza Perelli, *Arte che non sembra arte. Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano, 2017, p. 16.

¹¹ Ivi, p. 8. Il testo a cui fa riferimento l'autrice è: Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012.

¹² Il dibattito tra Bishop e Kester prese forma sulle colonne di «Artforum» tra il febbraio e il maggio 2006. In merito al primo articolo di Bishop si veda: Claire Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, «Artforum International», febbraio, 2006, pp. 178-183. L'interezza della *querelle* tra i due critici è riportata in: *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, a cura di Gabi Scardi, Allemandi, Torino 2011. Per la posizione teorica di Maria Lind in merito alla questione della rinuncia autoriale si veda: Maria Lind, *Case Studies: Actualisation of Space: the Case of Oda Projesi*, in *Contemporary Art: from Studio to Situation*, a cura di Claire Doherty, Black Dog Publishing, London, 2004. Per la posizione di Hagoort si veda invece: Erik Hagoort, *Good Intentions. Judging the Art of Encounter*, Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, Amsterdam, 2005.

¹³ Cecilia Guida, *Spatial Practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 88.

¹⁴ Maria Teresa Miccoli, Anna Pucci, *Dati statistici sull'immigrazione in Italia dal 2008 al 2013 e aggiornamento 2014*, Dipartimento per le Politiche del Personale dell'Amministrazione Civile e per le politiche del personale, Ufficio Centrale di Statistica, pp. 3-4. http://ucs.interno.gov.it/files/allegatipag/1263/immigrazione_in_italia.pdf (ultimo accesso marzo 2021).

¹⁵ Alessandra Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano, 2015, p. 136.

¹⁶ Assunta D'Innocenzo, *Politiche dei servizi nella città in trasformazione: l'esperienza dei contratti di quartiere*, in *Contratti di quartiere. Programmi per la riqualificazione di insediamenti urbani degradati*, a cura di Claudio Di Angelo Antonio, Adelaide Di Michele, Virginia Giandelli, Edilizia Popolare, Roma, 2001, p. 24.

¹⁷ Le informazioni sui Contratti di Quartiere e la loro linea attuativa nonché il numero dei comuni partecipanti e dei fondi stanziati, sono disponibili sulla pagina web del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti: <http://www.mit.gov.it/mit/site.php?p=cm&o=vd&id=60> (ultimo accesso marzo 2021).

¹⁸ Per un ulteriore approfondimento sui Contratti di Quartiere si veda: https://www.labsus.org/wp-content/uploads//images/M_images/Linee_guida_contratti_quartiere.pdf (ultimo accesso marzo 2021).

¹⁹ Ulteriori informazioni sui Contratti di Quartiere possono essere consultate sul sito dell'Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale: <http://www.sinanet.isprambiente.it/gelso/rassegna-degli-strumenti-di-sostenibilita-per-gli-enti-locali/programmi-partecipati-di-riqualificazione-urbana-e-contratti-di-quartiere> (ultimo accesso marzo 2021).

²⁰ <http://www.sinanet.isprambiente.it/gelso/rassegna-degli-strumenti-di-sostenibilita-per-gli-enti-locali/programmi-partecipati-di-riqualificazione-urbana-e-contratti-di-quartiere> (ultimo accesso marzo 2021).

²¹ Il progetto *The Gate* è consultabile alla pagina del Comune di Torino dedicata: <http://www.comune.torino.it/portapalazzo/progetto> (ultimo accesso marzo 2021).

²² Per il ciclo di mostre *Situazioni* si veda: <https://www.atitolo.it/project/art-2-adriana-torregrossa/>.

²³ Enzo Biagi, *Messa in latino per le camicie verdi*, «Corriere della Sera», 16 febbraio 1999.

²⁴ Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014.

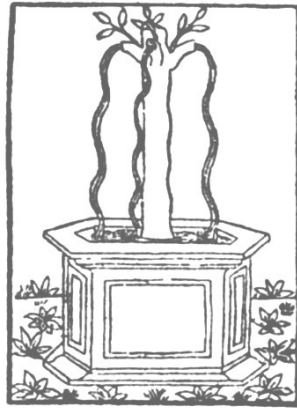
²⁵ A riguardo si vedano i seguenti articoli tratti da «Internazionale» che documentano la prima edizione di *Moschee Aperte* (2017) e raccontano dello sviluppo dell'Islam e della sua integrazione nella città di Torino: <https://www.internazionale.it/reportage/2018/06/21/islam-torino> (ultimo accesso marzo 2021).

²⁶ Lisa Parola, testo critico *Art. 2*, gennaio, 1999 (pagine non numerate, flyer fronte-retro).

²⁷ *Ibidem*.

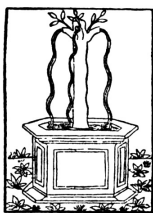
²⁸ Nel suo *Mapping the Terrain*, Suzanne Lacy, definisce i caratteri principali della

New Genre Public Art, ponendo l'enfasi maggiore sull'*engagement* con la realtà 'ordinaria': «We might describe this as "New Genre Public Art," to distinguish it in both form and intention from what has been called "Public Art" – a term used for the past twenty-five years to describe sculpture and installations sited in public places. Unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art – visual art that uses both traditional and non-traditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives – is based on engagement». Lacy, *Mapping the Terrain*, cit., p. 19.



LA DIANA

Contributi



Versi tizianeschi di Francesco Maria Molza

Eleonora Onghi

Il contributo prende in esame due carmi di Francesco Maria Molza (1489-1544), che traducono in versi altrettanti dipinti di Tiziano. Il poeta modenese visse buona parte della sua esistenza a Roma, tra i pontificati di Leone X e Paolo III, a contatto con cenacoli artistici e culturali di primo piano. Il primo componimento è un epigramma latino dedicato al *Ritratto di Ippolito de' Medici in veste ungherese* oggi a Palazzo Pitti, dipinto nel 1532. Il testo presenta significative affinità con la cultura e la sensibilità figurativa di Paolo Giovio, amico e corrispondente del poeta. Viene poi analizzato un sonetto, verosimilmente composto anch'esso negli anni in cui Molza era alla corte del cardinale Ippolito, dedicato a un'opera che l'autrice propone di riconoscere nella *Maddalena penitente* di Palazzo Pitti. Si ipotizza che l'opera possa essere stata commissionata dallo stesso Ippolito de' Medici, e si sottolineano gli elementi più originali della restituzione poetica molziana.

The article focuses on two poems by Francesco Maria Molza (1489-1544), translating into poetry two paintings by Titian. Born in Modena, Molza lived most of his life in Rome in the span of time between the papacies of Leo X and Paul III, in touch with relevant patrons and intellectuals. One of his Latin epigrams is dedicated to the *Portrait of Ippolito de' Medici* now in the Pitti gallery, painted in 1532. The text displays a remarkable closeness to the artistic and cultural interests of Paolo Giovio, one of Molza's friends and correspondents. Another poem, a sonnet likely to have been composed during the years in which Molza was a part of Ippolito de Medici's court, describes a piece that the author identifies with Titian's *Penitent Magdalen* also in the Pitti palace. Through historic and textual analysis, pointing out the distinctive features of Molza's poem, it is proposed that the painting was commissioned by cardinal Medici himself.

Keywords: Titian, Francesco Maria Molza, XVI Century Italian Art and Literature, Artistic Ekphrasis, Venetian Painting

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana06
ISSN 2784-9597

Versi tizianeschi di Francesco Maria Molza

Eleonora Onghi

Inserito da Giorgio Vasari nell'elenco dei commensali che, presso la corte di Alessandro Farnese, avrebbero presenziato all'inaugurazione del progetto di una raccolta biografica dedicata agli artisti, il poeta modenese Francesco Maria Molza¹ è una figura dalla fisionomia ancora sfuggente. Il suo vasto canzoniere, la cui edizione di riferimento risale alla metà del Settecento,² è stato appena intaccato dall'indagine di filologi e italianisti, mentre è rimasto quasi del tutto ignorato dagli storici dell'arte. Eppure, Molza attraversò con un ruolo tutt'altro che secondario, sul piano culturale e dei rapporti intrecciati attorno alla curia pontificia, gli anni che vanno dal papato di Leone X a quello di Paolo III.

A testimoniare l'inserimento pieno di Molza nei circoli in cui avveniva l'elaborazione dei progetti artistici più avanzati del tempo, confermata anche dalla menzione del poeta nella VII Satira di Ludovico Ariosto e nei *Poetae urbani* di Francesco Arsilli, risulta di particolare interesse la canzone composta *In mortem Raphaelis Urbinate*,³ in cui Molza si dimostra ben informato intorno al progetto di rilievo e mappatura della Roma imperiale che segnò gli ultimi anni di vita del Sanzio. Alla canzone va accostata la veemente *Orazione contro Lorenzino de' Medici* (1534),⁴ colpevole di aver mutilato alcune sculture, tra cui i rilievi dell'Arco di Costantino. Lo sdegno manifestato dal Molza nella sua orazione, pronunciata davanti all'Accademia Romana, è ispirato dalla stessa, autentica venerazione per le testimonianze della Roma antica che informa – al di là dei *topoi* poetici – la canzone *In mortem Raphaelis*. L'attenzione di Molza, di cui Giorgio Vasari ricorda l'amicizia con Perin del Vaga e Sebastiano del Piombo,⁵ si concentrò inoltre sul tema del confronto tra parola e pittura e sulla traslitterazione poetica dell'opera d'arte, nucleo tematico centrale, ad esempio, delle prime *Stanze sul ritratto di Giulia Gonzaga*, composte nel 1534.⁶

L'indagine del canzoniere molziano consente di osservare da vicino non solo l'aggiornamento del poeta su un tema fondamentale nel dibattito culturale del tempo, ma soprattutto di gettare luce sull'universo figurativo che animava la raffinata cerchia del cardinale Ippolito de' Medici. Con quest'ultimo, figlio di Giuliano di Nemours, cresciuto fra gli splendori della corte leonina e spinto contro voglia verso la carriera

ecclesiastica, Molza stabilì – a partire dal 1529 – un sodalizio originale, che scavalcava il consueto rapporto tra principe e cortigiani.⁷

La fedeltà incondizionata del poeta al cardinale – morto avvelenato a ventiquattro anni nell'agosto del 1535 – non venne mai meno, e Molza ribadì lungo tutto l'arco della propria vita il ricordo affettuoso del Medici e la sinistra atrocità del delitto che ne aveva causato la morte.

Un saggio delle composizioni poetiche legate al mondo figurativo, realizzate da Molza negli anni in cui il modenese fu, di Ippolito, poeta di corte e confidente, non può che prendere avvio dall'epigramma dedicato alla celebre tela di Tiziano che ritrae il cardinale «vestito all'ungarresca» (fig. 1):⁸

Hyppolitum Medica cernis qui gente viator,
et iuvenem ignota veste nitere vides;
cur ostro tectus non sit, si forte requiris,
accipe, et haec placida perlege mente precor.
Danubii ad ripas his quondam cultibus acrem
submovit turcam finibus ausoniis,
ultima Bactra olim viresque orientis, et Indum
in nostrum veheres cum Solimane caput.
Iure igitur sumtis colitur dux maximus armis,
quorum praesidio libera turba sumus.
Ipsum alias decuere sacrae redimicula mitrae,
et pressit flavas infula pura comas.
Hinc diversa novos dispensant tempora cultus:
tu modo victorem ter veneratus abi.⁹

Il carme latino, composto verosimilmente a ridosso della realizzazione del ritratto, nel 1532, presenta diversi elementi di interesse, a cominciare dalla data, che pone la lirica di Molza in linea temporale con l'esplosione della fama letteraria di Tiziano.¹⁰

L'epigramma si rivolge in maniera diretta all'osservatore, che viene invitato a riflettere sull'abbigliamento inconsueto del giovane cardinale e viene istruito sulle sue gesta nella campagna imperiale contro gli ottomani. Il carme è concepito come iscrizione intimamente connessa al ritratto, che forma con l'immagine un dittico in cui testo e opera figurativa si illustrano a vicenda, ampliando i propri significati ed esplicitando motivazioni profonde nel reciproco riflettersi: si tratta di un'idea molto prossima a quella che ispira gli *Elogia* gioviani, progettati come iscrizioni fisicamente contigue ai rispettivi ritratti.¹¹

Il parallelismo con la struttura che dà forma ai medaglioni biografici di Giovio – ben inserito, come Molza, nella corte di Ippolito all'epoca dell'esecuzione del ritratto – si fa ancor più interessante se si tiene a mente che la stessa effigie di Ippolito in veste ungherese è collocata

in testa all'*Elogium* giovaniano dedicato al cardinale, e che il medaglione biografico prende le mosse, in maniera inusuale, proprio dal ritratto tizianesco.¹²

Intorno alla figura bellicosa del giovane Medici reduce dalla spedizione ungherese, cui Molza (diversamente da Paolo Giovio) non prese parte, si saldano insomma gli interessi figurativi dello storico comasco e del poeta.

Per Molza, il ritratto rimane in primo luogo un pretesto per fissare in versi le gesta militari di Ippolito. La qualità intrinseca della pittura di Tiziano – tratteggiata da Giovio in più di un'opera con straordinaria intelligenza critica¹³ – rimane sottotraccia, ma non v'è dubbio che proprio l'eccezionale incisività del ritratto abbia offerto al poeta gli elementi per celebrare l'audacia e le imprese del giovane prelato. A



1. Tiziano Vecellio, *Ritratto di Ippolito de' Medici in veste ungherese*, 1532, olio su tela. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Crediti: Ministero della cultura, Gallerie degli Uffizi.

ben guardare, nel *nitere* dell'epigramma molziano si scorgono, sotto l'adulazione cortigiana, i lampi rossastri e amaranto che attraversano l'inconsueto costume di Ippolito.¹⁴

Alla pari dei ritratti di Tiziano – quello ungherese della Galleria Palatina e quello, oggi perduto ma testimoniato da Giorgio Vasari, di Ippolito in armi – il testo molziano mette a nudo la lacerazione interiore vissuta dal Medici, sempre a un passo dall'abbandonare la porpora per rivendicare il proprio ruolo alla guida di Firenze. Il carne latino, insomma, ha per tema il confronto fra indole, biografia e pittura da cui scaturisce il programma dei medaglioni gioviani, e mette a fuoco la sensibilità del poeta per alcuni valori specifici della pittura tizianesca.

Una seconda traccia del rapporto tra la poesia molziana e la pittura del Vecellio si trova nel sonetto *Giovane donna, che degli occhi fonti*, il numero XLVIII del primo tomo curato dal Serassi:

Giovane donna, che degli occhi fonti
a' santi piedi, e de le chiome vesta
facesti in bei sembianti umile, e mesta,
co i sensi volti ad ubbidirti, e pronti;

son questi gli occhi, che le piagge, e i monti,
solean colmar d'ogni più lieta festa?
E questi i crin, che in mille nodi presta
tenevi, al mondo già sì noti, e conti?

O fu pur Tiziano in paradiso,
ed ivi dentro a' suoi color ti stese
casta, saggia, leggiadra, bella e viva?

Ivi fu certo, che d'umano avviso
opra non è, poiché mortal qui prese
lascivia casta, o castità lasciva.¹⁵

Il carne trasforma in versi un dipinto assimilabile alla *Maddalena penitente*, in una versione prossima a quella conservata presso la Galleria Palatina di Firenze se non, come di seguito si intende proporre, identificabile con tale opera (fig. 2). L'elaborazione iconografica del soggetto, originale per la carica sensuale sprigionata dal corpo della santa, è fissata dalla critica tra il 1531 e il 1535.¹⁶ Il dato risulta essere compatibile con la biografia di Molza, morto nel 1544.

Vanno dunque scartate, per l'identificazione del dipinto descritto dal sonetto, le molte versioni della *Maddalena penitente* realizzate nei decen-



2. Tiziano Vecellio, *Maddalena penitente*, 1533-1535, olio su tavola. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Crediti: Ministero della cultura, Gallerie degli Uffizi.

ni più inoltrati del secolo, che includono particolari narrativi come il teschio e il libro sul parapetto in primo piano a fare da diaframma tra osservatore e soggetto, immerso più profondamente nel paesaggio.

La *Maddalena* descritta da Molza avrà occupato con la piena, seducente bellezza del corpo e della capigliatura gran parte del supporto, come nell'opera su tavola della Galleria Palatina, relegando il paesaggio a un ruolo di sfondo. L'*ekphrasis* poetica molziana risulta invece lontana dallo spirito che dovette dar forma alla perduta, lacrimosa *Maddalena penitente* dipinta dal Vecellio nel 1531 per Vittoria Colonna. Il poeta modenese sembra essere più attento all'ossimoro raffigurato da Tiziano, piuttosto che agli elementi del dibattito in corso tra gli intellettuali europei sulle diverse figure storiche confluite nel culto della santa, che avevano mosso l'interesse della marchesa di Pescara.¹⁷

La caratterizzazione poetica della «giovane donna» molziana, centrata sull'ambiguità che circonda il corpo provocante della santa peccatrice, risulta del tutto in sintonia con le caratteristiche del dipinto di Palazzo Pitti, per il quale la lettura iconografica di Bernard Aikema ipotizzava un committente di sesso maschile.¹⁸

In un perfetto parallelo con la pittura, il sonetto si sofferma infatti sulla chioma trasformata in «vesta» e, nel verso finale, fissa in un chiasmo l'originale ambivalenza che caratterizza l'iconografia della figura, la cui perturbante prossimità venne smorzata dall'artista nelle versioni più tarde dello stesso soggetto.

Il sonetto di Molza si pone insomma a capostipite di un confronto tra l'opera di Tiziano oggi a Palazzo Pitti (o una sua stretta derivazione) e i versi dei poeti. Questa tradizione ebbe il suo culmine nella composizione dedicata appunto a una *Maddalena penitente* tizianesca inserita nella *Galeria* di Giovan Battista Marino.

Con una calibrata scelta lessicale, Molza fissa la provocante ambiguità che contraddistingue la *Maddalena* fiorentina: l'apice della descrizione, giocata sul crinale fra bellezza, gioventù e mortificazione, si trova nella serie di aggettivi scalati in un intenso crescendo al verso 11.

I due attributi che chiudono l'endecasillabo, «bella e viva», restituiscono in pieno non solo la fisicità prorompente della *Maddalena*, ma soprattutto la capacità della pittura tizianesca di fissare la presenza palpitante della figura femminile.¹⁹ L'intera terzina, in effetti, descrive con sintesi efficace la corporeità vibrante della santa peccatrice, prodotta dagli impasti cromatici che ne carezzano le forme. Tiziano rappresenta la giovane «dentro a' suoi color», e la sintesi del verso coglie un tratto fondamentale della pittura dell'artista.

Spingendo ancora più in profondità il coesistere, nella *Maddalena penitente*, di significati emotivi e spirituali di segno opposto, Molza applica a Tiziano, divinizzandolo,²⁰ il verso con cui Petrarca aveva celebrato Simone Martini come pittore capace di ritrarre e rendere visibili le bellezze celesti.²¹ In maniera sottilmente paradossale però, l'essenza paradisiaca di Maddalena convive, nel dipinto descritto da Molza, con una sensualità evidente ed esibita.

Le richieste a Tiziano di opere aventi per soggetto la *Maddalena penitente* risultano essere state innescate dalla commissione, da parte di Alfonso d'Avalos per Vittoria Colonna, di un dipinto con questo soggetto che fu reputato «cosa eccellentissima». ²² A questo proposito, è interessante ricordare che negli ultimi mesi di vita Ippolito de' Medici intensificò i propri rapporti tanto con la signora di Pescara, quanto con il predi-

catore Bernardino Ochino. Fu Ippolito a invitare per la prima volta a Roma il frate cappuccino, che predicò nella chiesa di San Lorenzo in Damaso durante la Quaresima del 1534 e ancora l'anno successivo. Le prediche di Ochino ebbero, a quanto risulta, una risonanza straordinaria, e furono seguite da un vasto uditorio, oltre che dallo stesso cardinale de' Medici e da Vittoria Colonna.²³

Negli ultimi, drammatici giorni di vita, Ippolito volle inoltre riaffermare il proprio rapporto con la marchesa di Pescara. Secondo le carte processuali, consapevole di essere stato avvelenato, il cardinale chiamò a sé un servitore impegnandolo, dopo la sua morte, a far sì che Alfonso d'Avalos e Vittoria Colonna ragguagliassero Carlo V sulle modalità del suo assassinio.²⁴

Va infine ricordato come Giulia Gonzaga, amata da Ippolito tanto per la sua bellezza, quanto per la sua integrità, coltivasse un solido rapporto d'amicizia con la Colonna, e fosse particolarmente impegnata nelle attività volte al recupero delle giovani orfane e delle prostitute, che la marchesa di Pescara aveva posto sotto la protezione emblematica della Maddalena.²⁵

Mi pare quindi ragionevole ipotizzare, sulla base del sonetto molziano, che un'opera di Tiziano avente per soggetto la santa peccatrice possa essere entrata a far parte della collezione di Ippolito de' Medici nel periodo in cui il cardinale rafforzò i propri rapporti con Vittoria Colonna e la sua cerchia.

I termini cronologici per la realizzazione del dipinto si restringerebbero agli anni tra 1533 e 1535, innanzitutto per la morte di Ippolito, che costrinse Molza, dopo l'agosto 1535, a una vita randagia, fino al suo assorbimento nella cerchia di Alessandro Farnese. D'altro canto Giorgio Vasari, che fece parte della corte di Ippolito de' Medici nel 1532, non ricorda la *Maddalena penitente* tra le opere possedute dal cardinale. A proposito del soggetto, mi pare significativo il richiamo alle pagine del *Cortegiano*, in cui il «Magnifico Iuliano» (cioè Giuliano di Nemours) riscatta il genere femminile dall'accusa di opacità morale e di poca attitudine alla contemplazione mossa da Gaspare Pallavicino attraverso l'esempio di Maria Maddalena, cui «furono rimessi molti peccati perché ella amò molto, e... fu ella molte volte rapita dall'amor angelico al terzo cielo».²⁶

Va infine considerato che, dopo aver dipinto, nel 1532, i due ritratti del Medici menzionati in apertura di questo articolo, i rapporti tra il cardinale e Tiziano non conobbero interruzioni, mantenendosi anzi vivissimi, come testimonia la lettera del dicembre 1534 indirizzata dall'artista al segretario di Ippolito.²⁷

Qui, il pittore rinnovava con calore il proprio omaggio al Medici, promettendogli a breve l'invio di un «quadro de una donna». La missiva di Tiziano non consente l'identificazione precisa del soggetto: Guido Rebecchini ha ipotizzato che l'opera destinata al cardinale fosse la *Venere di Urbino*,²⁸ confluita nella guardaroba di Guidubaldo della Rovere dopo la morte di Ippolito, forse senza che il cardinale riuscisse mai a entrarne in possesso.

Nel 1548, Giorgio Vasari vide nella stessa collezione la *Maddalena* oggi a Palazzo Pitti: viene il sospetto che proprio quello fosse il dipinto descritto nel sonetto di Molza, e che, dopo la confisca e la dispersione dei beni di Ippolito, la tavola possa essere finita nella collezione rovesca.²⁹

Se per questa ipotesi non esiste, al momento, un riscontro certo, va comunque considerato che, vista l'importanza del mecenate e i termini in cui la lettera del dicembre 1534 configura il suo rapporto con Tiziano, l'artista avrà in ogni caso realizzato per Ippolito un dipinto autografo e di grande qualità.³⁰

Più tenue mi pare la possibilità che Molza abbia conosciuto e tradotto in versi il tema tizianesco presso la corte dei Gonzaga, dove soggiornò per un paio di settimane nel novembre 1532.³¹ La corte di Mantova fu snodo fondamentale per la commissione della *Maddalena* destinata a Vittoria Colonna, e fece da volano, negli anni successivi, a un gran numero di richieste volte a ottenere repliche del soggetto. Alessandro Luzio calcolava almeno in cinque il numero delle *Maddalene* che la corte «vide o seppe eseguite» tra 1531 e 1534, ma al momento del soggiorno mantovano di Molza l'entusiasmo per il soggetto era ai suoi esordi, ed è anche possibile che non tutte le *Maddalene* menzionate nei carteggi fossero state richieste a Tiziano.³²

È curioso ricordare, infine, come il cardinale Alessandro Farnese, ultimo protettore di Francesco Maria Molza, abbia commissionato a sua volta a Tiziano, nel 1567, la versione della *Maddalena penitente* oggi a Capodimonte, a confermare il fascino di un tema iconografico che, da oltre trent'anni, il pittore continuava a meditare.

¹ Per un regesto biografico di Francesco Maria Molza (1489-1544) si veda Franco Pignatti, *Molza, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2011, pp. 451-461, e Andrea Barbieri, *Il Molza. La sua vita e le sue lettere*, Padova University Press, Padova, 2014. Sull'episodio della cena durante la quale sarebbe nato il progetto delle *Vite* si veda Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., S.P.E.S., Firenze, 1966-1987, vol. V, 1984, p. 643.

² Francesco Maria Molza, *Delle poesie volgari e latine di Francesco Maria Molza*, a cura di Pierantonio Serassi, 3 voll., Pietro Lancellotti, Bergamo, 1747-54. All'inizio del Novecento, Fedele Baiocchi ricordava come si attendesse da Giosuè Carducci «l'edizione delle poesie del Nostro», che però non vide la luce (Fedele Baiocchi, *Sulle poesie latine di Francesco M. Molza*, «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Filosofia e Filologia», XVIII, 1905, p. 1).

³ Per il carme *In mortem Raph[aelis] urb[inatis] pict[oris] et archit[ectis] ad Le[onem] X* cfr. Roberto Fedi, *In obitu Raphaelis*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, I, Salerno Editore, Roma, 1985, pp. 195-223, che ipotizza l'appartenenza di Molza alla cerchia «che aveva concepito e forse letto e corretto la lettera del 1519». Sull'ambiente in cui matura la canzone di Molza si veda inoltre Francesco Paolo Di Teodoro, *Raffaello, Baldassarre Castiglione e la «Lettera a Leone X»*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994, 2a ediz. 2003, pp. XXIII-XXVIII e pp. 270-275, con qualche differenza di lezione rispetto a Fedi; John Shearman, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, Yale University Press, New Haven and London, 2003, I, pp. 656-659. Per i *topoi* petrarcheschi del carme e per il loro ripensamento in senso moderno si veda

infine Massimo Danzi, *Il «Raffaello» del Molza e un nuovo codice di rime cinquecentesche*, «Rivista di letteratura italiana», IV, 3, 1986, pp. 535-559.

⁴ Molza, *Delle poesie*, cit., II, *Oratio Francisci Marii Molsae habita in Senatu Populi Romani contra Laurentium Medicem*, pp. 203-218 [trad. it. *Orazione di M. Francesco Maria Molza contro Lorenzino de' Medici*, Giulio Trento, Treviso, 1801]. Sulla passione antiquaria della cerchia di intellettuali raccolti intorno a Raffaello, profondamente condivisa da Molza, autore tra l'altro di pittoreschi schizzi poetici dedicati all'area del Foro (oltre che di carmi latini ispirati a rilievi e sculture classici), va ricordato John Shearman, *Giulio Romano e Baldassarre Castiglione*, in Id., *Studi su Raffaello*, a cura di Vittoria Romani e Barbara Agosti, Electa, Milano, 2007, pp. 157-169.

⁵ Nel canzoniere di Molza si rintraccia inoltre il rapporto con lo scultore Alfonso Lombardi, conosciuto a Bologna intorno al 1523. L'amicizia tra i due artisti si cementò attorno a un ritratto di Camilla Gonzaga oggi perduto, realizzato da Alfonso forse su commissione dello stesso Molza. In questo snodo pare manifestarsi per la prima volta l'attenzione di Molza verso il confronto fra arti figurative e poesia. È possibile seguire l'attestarsi di questo tema nei versi di Girolamo Casio, amico di Molza e appartenente alla cerchia bolognese della Gonzaga, che fu testimone della realizzazione del ritratto. I sonetti di Casio sono riprodotti da Serassi in Molza, *Delle poesie*, cit., I, pp. CXVII-CXIX. Su questi componimenti si veda anche Giovanni Agosti, *Su Mantegna I*, Feltrinelli, Milano, 2005, pp. 148-149, nota 83. Nel 1533, Alfonso Lombardi – rifiutato l'invito del re di Francia – entrò a far parte della corte romana di Ippolito de' Medici. Qui incontrò di nuovo Molza, che avrà speso verosimilmente qualche parola in favore dello scultore ormai famoso. Sull'ingaggio di Alfonso Lombardi vedi Guido Rebecchini, «Un

altro Lorenzino». *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 251-252. Per l'attività di Alfonso Lombardi come ritrattista si vedano i cenni in *Alfonso Lombardi. Il colore e il rilievo*, a cura di Alessandra Giannotti e Marcello Calogero, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 4 marzo-31 agosto 2020), pp. 59-70.

⁶ In particolare le stanze I-IV. Il ritratto di Giulia Gonzaga, oggi perduto e noto soltanto attraverso copie, fu commissionato a Sebastiano del Piombo da Ippolito de' Medici. Sul dipinto, Molza compose cinquanta *Stanze*, cui se ne sommarono altrettante scritte da Gandolfo Porrino, segretario della signora di Fondi. Per le *Stanze* si veda Molza, *Delle poesie*, cit., I, pp. 135-147. Per il ritratto vedi Novella Macola, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, a cura di Pina Ragionieri, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 24 maggio-12 settembre 2005), Mandragora, Firenze 2005, p. 109, scheda 30. La lavorazione del ritratto e l'invito a Sebastiano a «ridurlo al naturale», che adombra qualche incertezza dell'artista nello sciogliere il rapporto proporzionale tra viso e figura, è oggetto di una lettera di Molza a Gandolfo Porrino in Molza, *Delle poesie*, cit., II, p. 147. Sulle modalità petrarchesche che stilizzano l'amore di Ippolito per Giulia si veda anche Ingeborg Walter, Roberto Zapperi, *Il ritratto dell'amata. Storie d'amore da Petrarca a Tiziano*, Donzelli, Roma, 2006, pp. 79-90. Nelle *Stanze*, Molza non fa propria la sottile lettura della ritrattistica del Luciani in senso veneto, tratteggiata da Paolo Giovio nel *Fragmentum trium dialogorum* («In humanis vultibus, quos egregie Sebastianus exprimit, suaves et liquidos tractus blandissimis coloribus convelatus intuemur»), ma mostra di apprezzare soprattutto le qualità scultoree della pittura dell'artista, quindi il suo appartenere alla fazione michelangiolesca (su questa posizione, ana-

loga a quella dei *Dialoghi* di Francisco de Hollanda, si sofferma la *Stanza XV*, citata anche da Benedetto Varchi nella *Lezione* sulla «maggioranza» delle arti: «...la grandezza / che sola possedea già la scultura / ai color doni, e non minor vaghezza: / sì che superba gir può la pittura / solo per te salita a tanta altezza»). Per il *Fragmentum* di Giovio il riferimento è a Paolo Giovio, *Scritti d'arte: lessico ed efrasi*, a cura di Sonia Maffei, Scuola Normale Superiore, Pisa, 1999, pp. 218 e 229-230.

⁷ Rebecchini, «Un altro Lorenzo», cit., pp. 194-199. Per un'analisi sottile del rapporto di Ippolito con Molza e con la sua cerchia rimando a Domenico Chiodo, «E viva amore e muoia soldo». Il magistero molziano alla corte di Ippolito de' Medici, in *Più che le stelle in cielo. Poeti nell'Italia del Cinquecento*, Vecchiarelli, Manziana, 2013, pp. 63-70.

⁸ Per il ritratto, Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Phaidon, London, 1969-1975, 2. *The Portraits*, 1971, p. 119, cat. 66. Si veda anche Agosti, *Paolo Giovio*, cit., pp. 89-90.

⁹ Molza, *Delle poesie*, cit., I, p. 251. Ho adeguato alla grafia corrente le s lunghe, le & e le maiuscole. Propongo per il carme la seguente traduzione, di Giachino Chiarini, che ringrazio: «Tu che passi di qui, Ippolito riconosci dei Medici, / giovane lo vedi rifulgere in abito straniero; / se ti chiedi perché non vesta di porpora, ecco / la risposta: leggila, ti prego, con attenzione. / Egli ha respinto dai confini ausonii fino alle sponde / del Danubio la formidabile armata turca, quando, / o Solimano, guidavi gli ultimi Battriani e le forze / d'Oriente, e gli Indi contro la nostra capitale. / Ora giustamente è venerato sommo duce, avendo impugnate / le armi, grazie a cui ci ha reso una folla di uomini liberi. / A lui in altro tempo convennero le insegne della sacra corona, / e una pura benda ha gravato la bionda capigliatura. / D'ora in poi, mutati tempi gli riservano nuove occupazioni: / tu rendi

tre volte omaggio al vincitore e vai». Ricorrente nel canzoniere anche volgare di Molza è l'interpretazione di Ippolito come difensore della libertà italiana, che Machiavelli aveva riferito al padre, Giuliano di Nemours: ad esempio la canzone VII dell'edizione Serassi, dedicata al cardinale, impegna il giovane a «porre Italia tutta in libertate»: Molza, *Delle poesie*, cit., I, p. 116.

¹⁰ Carlo Dionisotti, *Tiziano e la letteratura (nel quarto centenario della morte dell'artista)*, «Lettere Italiane», XXVIII, 4, ottobre-dicembre 1976, pp. 401-409 e Barbara Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, cit., p. 74. Tassello non secondario della predilezione di Ippolito de' Medici per Tiziano era, con ogni probabilità, anche il rapporto del prelado con Pietro Aretino. In una lettera inviata a quest'ultimo, datata 10 luglio 1534 (vedi Molza, *Delle poesie*, cit., II, pp. 149-150), Molza allude a un malinteso che avrebbe potuto guastare i rapporti tra il cardinale e il 'Divino'. Chiarito l'equivoco, il poeta conferma, non senza adulazione, che «monsignor nostro illustrissimo vi ama, e gradisce le cose vostre senza fine... ragiona spesso di voi onoratamente, e... vi suole sempre preporre a tutti gl'ingegni del nostro tempo».

¹¹ Paolo Giovio, *Elogi*, a cura di Franco Minonzio, Einaudi, Torino, 2006, p. LVI; Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Leo S. Olschki, Firenze, 2008, p. 39; Franco Minonzio, «Con l'appendice di molti eccellenti poeti». *Gli epitaffi degli «Elogia» degli uomini d'arme di Paolo Giovio*, Lampi di Stampa, Milano, 2012, p. 6, nota 3. Il carme molziano, che presenta e illustra il ritratto di Ippolito, e ragguaglia su un episodio vissuto da Giovio in prima persona, conferma il legame strettissimo tra lo storico e l'opera di Tiziano. Su questo punto vedi anche Barbara Agosti, *Qualche nota su Paolo Giovio («gonzaghissimo») e le arti fi-*

gurative, «Prospettiva», XCVII, gennaio 2000, pp. 51-62, in particolare p. 59, nota 11. I versi di Molza si pongono inoltre come una sorta di corollario poetico del *Commentario delle cose de' Turchi*, pubblicato da Giovio nello stesso 1532. ¹² Il ritratto 'ungherese' di Tiziano è posto in testa all'*Elogium* dedicato a Ippolito de' Medici in Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Pietro Perna, Basel, 1575.

¹³ Agosti, *Paolo Giovio*, cit., pp. 73-74.

¹⁴ Enrico Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, V, 1973, pp. 1063-65. Sul valore del costume nell'ambiente di Ippolito de' Medici cfr. Rebecchini, «Un altro Lorenzo», cit., pp. 164-165. A conferma del rilievo attribuito all'abito nella cerchia di Ippolito, la lettera a Pietro Aretino citata alla nota 10 fa riferimento a un berretto che il 'Divino' aveva inviato in dono al cardinale.

¹⁵ Molza, *Delle poesie*, cit., I, p. 27. Ho adeguato alla grafia corrente le s lunghe, le & e le maiuscole. Il sonetto è segnalato in relazione al tema elaborato da Tiziano da Marilena Mosco in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 24 maggio-7 settembre 1986), a cura di Marilena Mosco, Milano, Mondadori, 1986, p. 194. Sul rapporto tra la *Maddalena* tizianesca e il carme di Molza si vedano inoltre le considerazioni di Franco Pignatti, *Il ritratto dell'amata nella lirica del Cinquecento*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, atti del convegno (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di Harald Hendrix e Paolo Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana, 2008, pp. 267-307, in particolare p. 300. Walter e Zapperi, *Il ritratto*, cit., p. 97 stralciano le due terzine finali del sonetto, ritenendole una descrizione della *Venere di Urbino* tizianesca. Il componimento in discussione descrive però ad evidenza una *Maddalena penitente*: il curioso equi-

voco mette comunque in risalto l'eccezionale carica sensuale che caratterizza l'invenzione tizianesca.

¹⁶ Wethey, *The Paintings*, cit., 1. *The Religious Paintings*, pp. 143-144. Per William Roger Rearick, *Le Maddalene penitenti di Tiziano*, «Arte Veneta», LVIII, 2001, pp. 23-41 (in part. pp. 24-26), che sottolinea in particolare l'equivalenza tra la potente sensualità della figura e la bellezza della materia pittorica tizianesca, enunciata anche nel sonetto di Molza al verso 10, il dipinto fu realizzato prima del 1533. Paul Joannides, *An Attempt to Situate Titian's Paintings of the «Penitent Magdalen» in Some Kind of Order*, «Artibus et Historiae», XXXVII, 73, 2016, pp. 157-194 (in particolare p. 161), ritiene, con la maggior parte degli studiosi, che la *Maddalena* tizianesca oggi a Palazzo Pitti sia stata dipinta su richiesta di Francesco Maria della Rovere, che intendeva farne dono alla moglie Eleonora Gonzaga, subito dopo la realizzazione della versione del dipinto appartenuta a Vittoria Colonna. Secondo questa interpretazione, l'invenzione tizianesca, transitata a Mantova prima di essere recapitata alla marchesa di Pescara, avrebbe acceso l'interesse tanto di Isabella d'Este, quanto dei cognati Federico II e Francesco Maria della Rovere, il quale avrebbe insistito per ottenerne a sua volta una versione. Di fatto, l'opera giunse nelle collezioni fiorentine con la dote di Vittoria della Rovere, nel 1631. Una sintesi del percorso critico della tavola è quella di Margaret Binotto, *Maddalena*, in *Tiziano*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Carlo Federico Villa (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-16 giugno 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 151-152, scheda 15.

¹⁷ Agosti, *Vittoria Colonna*, cit., pp. 75-77 e scheda XVII.

¹⁸ Bernard Aikema, *Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an Ambiguous Painting and its Critics*, «Journal of the Warburg and Courtauld institutes», LVII,

1994, pp. 48-59, in particolare p. 54. Si veda anche Agosti, *Vittoria Colonna*, cit., p. 81, nota 22. Il sonetto molziano, pur svolgendo nelle quartine il tema della mortificazione della bellezza e della vanità, lascia aperta l'ambivalenza latente nel dipinto tizianesco, che viene invece esorcizzata dall'interpretazione vasariana del dipinto. A tal proposito, c'è da chiedersi quanto la passione per le donne che Paolo Giovio rimproverava a Molza – o piuttosto la speciale sensibilità di Molza per la funzione vivificante dell'amore sull'anima e sul pensiero per cui rimando a Chiodo, «*E viva amore*», cit., p. 64 – abbia influenzato il giudizio del poeta. Giorgio Vasari, ricordando la *Maddalena penitente* dipinta da Tiziano per Carlo V, affermava che, a causa dello sguardo pieno di lacrime, la figura «ancor che sia bellissima non muove a lascivia, ma a comiserazione». Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 167. Le considerazioni di Molza e Vasari anticipano in diverso modo la riflessione seicentesca sull'opposizione tra castità e nudità della Maddalena. Particolarmente significativa è la vicinanza tra la caratterizzazione della santa svolta nel sonetto in esame e quella riservata alla «Signora di Maddalo» nelle *Opere religiose* di Pietro Aretino. Per questo aspetto si veda Quinto Marini, *Maria Maddalena peccatrice santa tra narrazione e scena. Un percorso cinque-seicentesco*, in *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed età dei lumi*, a cura di Stella Castellaneta e Francesco Saverio Minervini, prefazione di Grazia Distaso, atti del convegno di studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), Cacucci, Bari, 2009, pp. 97-128, in particolare le pp. 100-103. Ringrazio Quinto Marini per avermi fatto avere il suo contributo. Snodo ulteriore nell'elaborazione della figura di Maddalena tra Cinque e Seicento sono le parole con cui, nel 1625, Federico Borromeo commenta la versione del soggetto entrata a far parte del suo *Musaeum* (per Wethey, *The Paintings*, cit., 1. *The Religious Pain-*

tings, p. 144, una replica del dipinto di Pitti, datata intorno al 1540): «Titiani namque sunt, et insignis praecipue illa Magdalena, cuius tot exempla extant fuso per corpus capillo. In qua sane tabula illud summopere admirari oportet, quod artifex ille in ea nuditate potuerit simul honestatem conservare». Federico Borromeo, *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, commento di Gianfranco Ravasi, nota al testo e traduzione di Piero Cigada, Claudio Gallone Editore, Milano, 1997, p. 38. Il sonetto di Molza condensa i meccanismi di dialettica e di conciliazione degli opposti che caratterizzano la produzione poetica dedicata alla figura di Maddalena tra Cinque e Seicento: su questo tema rimando a Luca Piantoni, «*Lasciva e penitente*». *Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento*, «Studi secenteschi», LIV, 2013, pp. 25-48.

¹⁹ L'aggettivazione di Molza coglie con precisione la capacità di Tiziano di fermare le «espressioni di vita», di cui scrisse poi Marco Boschini e ritorna identica nel componimento citato di Giovan Battista Marino («tal bella e viva ancor qui la dipinse», verso 108). Per un'analisi del componimento di Marino vedi Piantoni, *Lasciva e penitente*, cit., pp. 31-36.

²⁰ Lo schema metrico del verso 9 costringe il lettore a indugiare sul nome dell'artista, come su una firma posta accanto all'immagine della santa. Analogamente, nel dipinto di palazzo Pitti il nome TITIANVS è riportato sul collo del vaso degli unguenti.

²¹ Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, LXXVII, verso 5. Per la presenza di Laura sotto la pelle di Maddalena nei componimenti dedicati alla santa tra Cinque e Seicento si veda Piantoni, «*Lasciva e penitente*», cit., p. 36.

²² Come riferiva Bernardo Agnello a Federico Gonzaga, che aveva fatto da mediatore per la commissione. Vedi Agosti, *Vittoria Colonna*, cit., pp. 71-73.

Il rapporto di Ippolito de' Medici con Alfonso d'Avalos fu particolarmente stretto almeno dal 1532: cfr. Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., p. 77, nota 84.

²³ Sulla predicazione di Bernardino Ochino a Roma Michele Camaioni, *Per «sfiammeggiar di un vivo e ardente amore». Vittoria Colonna, Bernardino Ochino e la Maddalena*, in *El Orbe Católico: transformaciones, continuidades, tensiones y formas de convivencia entre Europa y América (siglos IV-XIX)*, a cura di Maria Lupi e Claudio Rolle, RIL, Santiago del Cile, 2016, pp. 105-160. Sul rapporto tra Vittoria Colonna e gli spiriti inquieti della religiosità del tempo Gigliola Fragnito, in *Vittoria Colonna*, cit., pp. 97-105.

²⁴ Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., p. 134.

²⁵ Nel febbraio 1535, sull'onda dell'entusiasmo per la predicazione di Ochino, il frate e Vittoria Colonna ottennero che «Romani feno un luogo dove starano dugiento cittelle», dotate, al momento del matrimonio, dal papa e dal collegio cardinalizio (stralcio da una lettera del conte Lorenzo Campeggi a Isabella d'Este). Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., p. 184, nota 41; Michele Camaioni, *Per «sfiammeggiar»*, cit., pp. 154-155.

²⁶ Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, note di Nicola Longo, Garzanti, Milano, 2003, p. 454. Per il riferimento vedi anche Marini, *Maria Maddalena*, cit., p. 100.

²⁷ La missiva, datata 22 dicembre 1534, è riprodotta in Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., pp. 281-282. Cfr. anche Agosti, *Qualche nota*, cit. p. 59, nota 11. Si può anche immaginare che, dopo la condotta maldestra, da parte di Ippolito, della spedizione in Ungheria e il conseguente raffreddamento di Carlo V nei suoi confronti, il cardinale abbia coltivato con cura il rapporto con Ti-

ziano, di recente nominato Conte Palatino e Cavaliere dello Speron d'Oro.

²⁸ Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., pp. 242-248. Poco dopo essere entrato al servizio di Ippolito, Giorgio Vasari ricevette la commissione di una tela con Venere e le Grazie, che avrebbe costituito un'anticipazione tematica e un efficace 'paragone' stilistico con la *Venere* tizianesca.

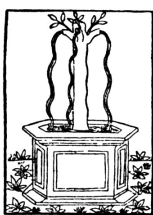
²⁹ Cosa sia stato dell'ingente patrimonio di Ippolito de' Medici all'indomani della sua morte è in gran parte ignoto. Non è pervenuto l'inventario dei beni del cardinale: da Benedetto Varchi sappiamo che la guardaroba fu messa in vendita, mentre l'armeria fu incamerata da Pier Luigi Farnese. I creditori di Ippolito, tra cui Bindo Altoviti e Bernardo Strozzi, vollero che gli oggetti più preziosi fossero messi all'asta. Il riscontro economico di questa vendita, che determinò la disseminazione dei beni del Medici secondo traiettorie per ora non definite, fu al di sotto delle aspettative. È comunque interessante ricordare come proprio in quella sede Giorgio Vasari abbia acquistato a poco prezzo sculture e dipinti tra cui, probabilmente, il ritratto ungherese del cardinale. Per le notizie sull'eredità di Ippolito de' Medici vedi Rebecchini, «*Un altro Lorenzo*», cit., pp. 146-149.

³⁰ La *Maddalena penitente* destinata a Ippolito de' Medici potrebbe essere stata in lavorazione parallelamente alla versione dello stesso soggetto inviata in seguito come omaggio al mantovano Giovan Giacomo Calandra: vedi Guido Rebecchini, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, pp. 155-157. Joannides, *An Attempt*, cit., pp. 161-162 ricostruisce le vicende del dipinto che si suppone appartenuto a Calandra.

³¹ Probabilmente ospite del cardinale Ercole Gonzaga, come ritiene anche

Serassi, in Molza, *Delle poesie*, cit., I, p. XXXIII. Il Gonzaga e Molza si conobbero a Bologna, negli anni in cui il poeta frequentava il cenacolo di Camilla Gonzaga (vedi *supra*, nota 5), e il figlio di Isabella era allievo di Pietro Pomponazzi. Nei mesi successivi alla spedizione ungherese di Ippolito, Ercole Gonzaga rappresentava certamente un osservatorio privilegiato per sondare la disponibilità imperiale nei confronti del cardinale Medici. A documentare la vicinanza culturale esistente tra Ercole e il poeta, si può ricordare una lettera di Molza, scritta da Roma e datata 28 aprile 1529, in cui il modenese caldeggiava l'acquisto da parte del cardinale di Mantova, noto bibliofilo, di una raccolta libraria di gran pregio, altrimenti destinata a finire in Inghilterra (per la missiva Molza, *Delle poesie*, cit., II, pp. 140-141). Anche Ippolito de' Medici strinse col Gonzaga un rapporto di confidenza e amicizia, che si concretizzò nel dono prezioso del *Ritratto di Carlo V* di Parmigianino. Di Ercole, ricordato da Vasari come sostenitore e committente di Giulio Romano, esiste un ritratto uscito dalla bottega di Tiziano, per cui si veda Stefano L'Occaso, *Ritratto tizianesco del cardinale Ercole Gonzaga*, «*Prospettiva*», 167-168, luglio-ottobre 2017, pp. 142-147.

³² Alessandro Luzio, *Le «Maddalene» di Tiziano*, «*La lettura: rivista mensile del Corriere della Sera*», agosto 1940, fascicolo 8, pp. 591-598, in part. p. 594. Dopo il passaggio mantovano della *Maddalena* Colonna, nel 1531, si ha notizia della richiesta di un dipinto con quel soggetto (ipoteticamente, ma non sicuramente realizzato da Tiziano) destinato ad Alfonso d'Avalos soltanto nel 1533. Per la possibile presenza di *Maddalene* non tizianesche a Mantova si veda anche Joannides, *An Attempt*, cit., pp. 161 e 163.



Un dipinto di Felice Ficherelli a Bologna: il *Ritratto di Guido Antonio Arcimboldi*

Silvia Benassai

L'articolo esamina un ritratto di scuola fiorentina conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna e già attribuito a Giovan Battista Vanni. Si tratta del *Ritratto di Guido Antonio Arcimboldi*, nobiluomo milanese, che lasciata la città natale in data imprecisata si stabilì a Firenze, presso la corte medicea, dove sarebbe divenuto paggio e in seguito «capitano di corazze» al servizio del granduca Ferdinando II de' Medici. Per ragioni stilistiche si propone qui l'attribuzione del ritratto, attraverso confronti con opere certe del pittore, al toscano Felice Ficherelli (1603-1660), allievo di Jacopo da Empoli ma avvicinosi, nella sua maturità, ai modi di Francesco Furini di cui, nel dipinto bolognese, si avverte la notevole influenza stilistica.

The article examines a portrait of the Florentine school kept at the Pinacoteca Nazionale in Bologna and previously attributed to Giovan Battista Vanni. It is the *Portrait of Guido Antonio Arcimboldi*, a member of a noble family from Milan, who left Milan at an unspecified date and settled in Florence, at the Medici court, where he became a page and later "capitano di corazze" in the service of Grand Duke Ferdinando II de' Medici. For stylistic reasons, we propose the attribution of the portrait, using comparisons with certain works by the artist, to the Tuscan painter Felice Ficherelli (1603-1660), a pupil of Jacopo da Empoli but who, in his maturity, came closer to the art of Francesco Furini, whose considerable stylistic influence is evident in the Bolognese painting.

Keywords: Felice Ficherelli, Guido Antonio Arcimboldi, Florentine Painting, XVII Century Italian Art, Medici Court

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana07
ISSN 2784-9597

Un dipinto di Felice Ficherelli a Bologna: il *Ritratto di Guido Antonio Arcimboldi*

Silvia Benassai

Presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, dove pervenne nel 1927 sotto il nome di Giovan Battista Vanni per legato del pittore bolognese Riccardo Marchesini (1856-1927), è conservato un ritratto di indubbia qualità, raffigurante, come indica la provvidenziale iscrizione apposta al vertice del dipinto, Guido Antonio Arcimboldi (fig. 1).¹ Scarsa è la fortuna critica della tela, completamente ignorata fino alla



1. Felice Ficherelli, *Ritratto di Guido Antonio Arcimboldi*, 1644, olio su tela. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Si ringrazia Gian Piero Cammarota per il cortese invio della fotografia del dipinto.

pubblicazione nel volume dedicato a *Guido Reni e il Seicento* nel catalogo generale del museo felsineo avvenuta nel 2008: nella scheda relativa, Marina Cellini propone un generico riferimento a pittore fiorentino del XVII secolo, giustamente accantonando, per ragioni stilistiche, la tradizionale attribuzione a Vanni.²

Rare sono anche le notizie biografiche reperibili sull'effigiato, appartenente alla nobile casata milanese – secondo lo scrittore Vincenzo Lancetti (1767-1751) originaria di Cremona³ ma più probabilmente proveniente da Parma⁴ – i cui esponenti si distinsero nel capoluogo lombardo fin dai primi del Quattrocento: un membro della dinastia, Guido Antonio di Niccolò (1428-1497), divenne, nella seconda metà del secolo, arcivescovo di Milano.⁵ Resa celebre nel Cinquecento dall'eccentrica figura di Giuseppe, detto l'Arcimboldo, la famiglia si estinse nel 1727, quando l'ultimo membro, Guido Antonio di Maurizio, ormai prossimo alla morte, nominò proprio erede universale il Luogo Pio della Stella a Milano che, ricevuto il cospicuo lascito, commissionò nel 1728 al giovane Giacomo Ceruti il ritratto del benefattore defunto.⁶

Il Guido Antonio del ritratto qui in esame era figlio di Niccolò di Francesco Arcimboldi, signore di Arcisate, e di Giuditta di Giovan Battista Bramati;⁷ lasciata Milano in data imprecisata, il nobiluomo, che non si sposò mai, si stabilì a Firenze, presso la corte medicea, dove sarebbe divenuto paggio e in seguito «capitano di corazze» al servizio del granduca Ferdinando II de' Medici. Dopo aver combattuto contro le truppe di papa Urbano VIII durante la guerra di Castro, egli divenne Maestro di Campo e castellano di Siena.⁸ Come risulta dall'iscrizione apposta alla sommità del dipinto, nel 1644 Arcimboldi rivestiva ancora la carica di Maestro di Campo della Serenissima Altezza Reale di Toscana, incarico che seguiva quello di Cameriere granducale, ricoperto presso la corte medicea per venticinque anni, dal 1610 al 1635.⁹

Il dipinto bolognese raffigura il gentiluomo in età matura, in posizione leggermente obliqua, lo sguardo, intenso e quasi malinconico, rivolto allo spettatore. L'espressione scura e pensierosa è sottolineata dalle profonde rughe che segnano le sopracciglia; le labbra serrate, il cadere impietoso della pelle del collo, la capigliatura sottile appena diradata evidenziano il trascorrere del tempo sul viso dell'uomo, i cui tratti, evidentemente, non risultano mitigati da alcun intento idealizzante. La piena, concreta caratterizzazione del volto si allinea con la definizione accurata della veste dalla tonalità rossa e sgargiante, resa preziosa dalle bordature dorate e dal magnifico colletto disteso lungo le spalle: la materia è pastosa, tattile, costituita da pennellate larghe e robuste, di tocchi veloci e frementi. Alla sinistra di chi guarda, in alto, sotto

l'iscrizione che rivela l'identità dell'effigiato, è posizionato lo stemma nobiliare della famiglia Arcimboldi, bipartito con un'arme di cui non è chiara l'identificazione.¹⁰

La tela bolognese è da intendersi, secondo chi scrive, uno dei punti fermi dell'attività matura di Felice Ficherelli, all'epoca, nel 1644, quarantunenne. Il quadro, infatti, s'inserisce perfettamente nel percorso stilistico del pittore originario di San Gimignano durante la prima metà

2. Felice Ficherelli, *Ritratto dei figli di Pierantonio de' Bardi*, 1642, olio su tela. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.





3. Felice Ficherelli, *Santa Caterina d'Alessandria*, [1655 c.], olio su tela. Pistoia, Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia. Crediti: archivio dell'autrice.

del quinto decennio del secolo: il confronto con il *Ritratto dei figli di Pierantonio de' Bardi* documentato al 1642¹¹ (fig. 2) risulta, a mio avviso, la definitiva prova per questa attribuzione. I colori sfavillanti delle vesti, i bianchi spumosi, i volti veri resi vivi dal sottile trascorrere della luce, confermano le parole di Filippo Baldinucci che definì «somigliantissimi»¹² i ritratti di Felice, il cui linguaggio rivela qui una notevole influenza furiniana nello sfumarsi della capigliatura, nella sottigliezza espressiva dei lineamenti. Assonanze precise, inoltre, si rilevano nella conduzione evanescente della chioma che lambisce le spalle nel ritratto bolognese e analoghi stilemi in ricorrenti tipi ficherelliani, tra cui ricordo la notevole

Santa Caterina d'Alessandria, già nella collezione di Piero Bigongiari e ora conservata presso la Fondazione della Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia (fig. 3), il cui volto è scandito da delicati passaggi luministici che richiamano, specie nel rilievo del naso, il ritratto Arcimboldi.

I ricordati elementi di ascendenza furiniana, si accordano, ad esempio, con il ritratto che Furini fece a Vittoria della Rovere, datato su base documentaria al 1645¹³ (fig. 4) o quello, a lui attribuito, passato sul mercato italiano nel 1997, di uomo in nero, dubitativamente identificato con Giulio Vitelli¹⁴ (fig. 5). La pittura del Ficherelli sembra qui, tuttavia, rivelarsi più concreta e materica, tangente alla sensibilità di Justus Suttermans più che evocare le «fragili suggestioni in direzione di Orazio Fidani»¹⁵ proposte, nella scheda del catalogo della pinacoteca felsinea, da Marina Cellini. Fidani, a mio parere, dimostra infatti coordinate stilistiche affatto dissimili sia nella materia densa e lucente del monumentale *Ritratto di Lodovico da Verrazzano* (fig. 6), eseguito presumibilmente negli stessi anni del ritratto Arcimboldi, essendo scomparso l'effigiato nel 1647 (tralascio quello, postumo e rigidissimo, di Giovanni da Verrazzano),¹⁶ sia nel sensibile *Ritratto d'uomo* su rame delle Gallerie degli Uffizi, già creduto un autoritratto del pittore fiorentino, firmato e datato 1654 (fig. 7).¹⁷

4. Francesco Furini, *Ritratto di Vittoria della Rovere*, 1645, olio su tela. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Crediti: archivio dell'autrice.

5. Francesco Furini, *Ritratto virile*, [1640 c.], olio su tela. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.





6. Orazio Fidani, *Ritratto di Lodovico da Verrazzano*, [1645 c.], olio su tela. Greve in Chianti, Castello di Verrazzano. Crediti: archivio dell'autrice.



7. Orazio Fidani, *Ritratto virile*, 1654, olio su rame. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Crediti: archivio dell'autrice.

¹ Olio su tela, cm 68,5 x 51,5. L'iscrizione recita: «GUIDO ANT.° ARCIMBOLDO M.° DI CAMPO DELL. A. ZA S.^{MA} DI TOS. NA 1644».

² Marina Cellini, in *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale. 3. Guido Reni e il Seicento*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Daniela Scaglietti Kelescian, Marsilio, Venezia, 2008, pp. 496-498.

³ Vincenzo Lancetti, *Biografia Cremonese o sia Dizionario storico delle famiglie o persone per qualsivoglia titolo memorabili e chiare spettanti alla città di Cremona dai tempi più remoti fino all'età nostra*, Borsani, Milano, 3 voll., 1819-1822, I, 1819, p. 297.

⁴ *Stemmario Bosisio*, [ultimo quarto del sec. XVIII], ed. a cura di Carlo Maspoli, Orsini De Marzo, Milano, 2002, p. 160.

⁵ Cfr. Nicola Ramponi, *Arcimboldi, Guidantonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1961, pp. 777-779.

⁶ Ora Milano, Azienda di Servizi alla Persona Istituti Milanesi Martinitt e Stelline e Pio Albergo Trivulzio; cfr. Domenico Sedini, in *200 anni di solidarietà milanese nei 100 quadri restaurati da Trivulzio, Martinitt e Stelline*, Federico Motta, Milano, 1990, pp. 31-32, n. 21.

⁷ *Alberi genealogici delle Case nobili di Milano*, con uno scritto di Cesare Manaresi, introduzione di Maria Paola Zanoboni, blasonature di Carlo Maspoli, Orsini De Marzo, Milano, 2008, p. 116.

⁸ Pompeo Litta, *Famiglie celebri in Italia*, Giusti, Milano, 16 voll., 1819-1902, I, 1819, pp. nn., *ad vocem*: cfr. Cellini, in *La Pinacoteca*, cit., p. 496. Sulla famiglia Arcimboldi si veda anche Paolo Morigi, Girolamo Borsieri, *La nobiltà di Milano*, per Giovan Battista Bidelli, Milano, 1619, *ad vocem*.

⁹ Hélène Chauvineau, *Nella Camera del Granduca (1590-1660)*, in *Vivere a Pitti*.

Una reggia dai Medici ai Savoia, a cura di Sergio Bertelli e Renato Pasta, Olschki, Firenze, 2003, p. 101. Un Guido Antonio Arcimboldi, figlio del fratello del nostro Guido Antonio, Muzio, è inoltre citato tra gli appartenenti ai Cavalieri dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme, cui risulta far parte dal primo luglio 1684 (cfr. *Alberi genealogici*, cit., p. 116; Francesco Bonazzi di Sannicandro, *Elenco dei Cavalieri del S. M. Ordine di San Giovanni di Gerusalemme dalla fondazione dell'Ordine ai nostri giorni*, Libreria Detken & Rocholl, Napoli, 1897, p. 23).

¹⁰ Per lo stemma Arcimboldi, cfr. Giovanni Battista di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, presso la Direzione del Giornale Araldico, 3 voll., 1886-1890, vol. III, 1890, p. 148; nonostante le numerose ricerche, non è stata purtroppo rintracciata una descrizione che combaci con l'arme visibile sulla destra.

¹¹ Sul dipinto Bardi cfr. Filippo Gheri, *Un enigma internazionale risolto*, «Paragone», LII, 37-38, 2001, pp. 127-131; Silvia Benassai, *Su Felice Ficherelli: juvenilia ed altre novità*, «Paragone», 77, 2008, p. 56 e tav. 40.

¹² Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728, 6 voll.; ed. a cura di Ferdinando Ranalli, per Batelli e Compagni, Firenze, 5 voll., 1845-1847; ed. anastatica a cura di Paola Barocchi, Firenze, 1974-1975, con 2 voll. di appendici, p. 221.

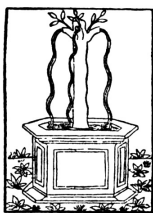
¹³ Per il riepilogo della fortuna critica di questo ritratto, reso noto da Arturo Stanghellini (*Francesco Furini pittore*, Lazzari, Siena, 1914, pp. 35-36), si veda Giuseppe Cantelli, *Francesco Furini e i furiniani*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 2010, p. 951, n. 95, tav. LXX.

¹⁴ Farsettiarte, 11 maggio 1997, n. 236. Cfr. Giuseppe Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento: aggiornamento*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 2009, I, p. 113; II, fig. 166; Cantelli, *Francesco Furini*, cit., p. 152, n. 98, tav. LXXI.

¹⁵ Cellini, in *La Pinacoteca*, cit., p. 498.

¹⁶ Per i ritratti da Verrazzano, conservati a Greve in Chianti, nel castello di Verrazzano, si veda Marina Mojana, *Orazio Fidani*, Eikonos Edizioni, Milano, 1996, pp. 79-81 (con bibliografia precedente).

¹⁷ Il rame, che fu venduto agli Uffizi nel 1824 dal cavalier Francesco Ugolini, reca sul retro la scritta «Oratius Fidanus Civis Florentinus Manu propria pinxit Anno 1654 Die 10 Mai» (cfr. Silvia Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze, 1979, p. 870, A348). Il dipinto è stato tradizionalmente considerato un autoritratto fino al 1970, quando Luciano Bellosi lo descrisse come «il delizioso ritrattino [...] di una pittura libera e colpeggiata» (Luciano Bellosi, *Arte in Valdichiana*, catalogo della mostra, editore Comune di Cortona, Cortona, 1970, p. 61). Lo studioso precisò in seguito che il rame non poteva essere identificato in un autoritratto, poiché l'effigiato vi dimostra un'età inferiore ai quasi 48 anni che Fidani, il quale scrisse «pinxit» e non «se pinxit» come sarebbe stato più plausibile, aveva al momento dell'esecuzione del piccolo dipinto (Luciano Bellosi, *Orazio Fidani*, «Comma», VII, 2, 1971, p. 15). La proposta di Bellosi è stata generalmente accettata dalla critica successiva (cfr. Clarice Innocenti, *Orazio Fidani: caratteri ed evoluzione della tematica profana*, «Paradigma», 6, 1985, pp. 94-95; sulla fortuna critica del dipinto, si veda Mojana, *Orazio Fidani*, cit., p. 116).



Legami e relazioni artistiche a Grasse tra il 1940 e il 1942: Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Alberto Magnelli, Susi Magnelli, Sonia Delaunay, Ferdinand Springer

Alessandro Ferraro
Università degli studi di Genova

Il paper è dedicato all'analisi delle vicende del Groupe de Grasse (1940-1942), variamente composto da perseguitati politici e artisti in esilio in attesa di un visto per emigrare negli Stati Uniti, trovatisi a condividere a stretto contatto un periodo storico estremamente travagliato e incerto.

Dopo una breve introduzione sulla storia e la struttura di vari gruppi artistici creatisi nel Sud della Francia durante la Repubblica di Vichy, si passa ad analizzare il contributo dei singoli artisti e la loro idea di "collettività artistica".

Si intende pertanto riflettere sui problemi storici posti da una tipologia di opere difficile da inquadrare all'interno del percorso di ogni singolo artista del gruppo. Dal punto vista metodologico si è scelto di operare un taglio eminentemente storico, sulla base di documenti inediti e testi rari provenienti dalla Stiftung Hans Arp di Berlino.

The paper is dedicated to the historical analysis of the so-called Groupe de Grasse (1940-1942), made up by political refugees and exiled artists waiting for a visa to emigrate in the United States, who eventually lived together in Grasse sharing each other anxieties, fears and hopes under the regime of Vichy.

After a short introduction concerning the history of various artistic groups born in Southern France between 1940 and 1943, special attention is dedicated to the contribution of each artist from the Groupe de Grasse and to his or her idea of "artistic collectivity". Therefore, the aim is to show the divergencies, or even the similarities, of their works regarding their own previous backgrounds.

From a methodological point of view, a strictly historical approach has been adopted by using unpublished letters, photographs and rare books from the Stiftung Hans Arp in Berlin.

Keywords: Groupe de Grasse, Modernism, Art in Exile, Dada, Artistic Collectivity

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana08
ISSN 2784-9597

Legami e relazioni artistiche a Grasse tra il 1940 e il 1942: Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Alberto Magnelli, Susi Magnelli, Sonia Delaunay, Ferdinand Springer

Alessandro Ferraro

1. Introduzione

In una zona circoscrivibile tra Avignone e Marsiglia, Aix-en-Provence e Nizza, verso la fine del 1940 e il 1942, sorsero sporadiche e spontanee comunità artistiche. Queste, operanti all'ombra della Repubblica di Vichy, erano variamente composte da artisti condannati all'esilio, in quanto autori di opere d'arte degenerata, ebrei o oppositori politici del regime.¹

Per comprendere la fisionomia di tali comunità è necessario sottolineare la loro natura profondamente eterogenea e, in molti casi, non destinata esplicitamente alla produzione artistica. La Repubblica di Vichy ha mantenuto nel corso degli anni un atteggiamento spesso contraddittorio nei confronti degli artisti, in genere lasciandoli liberi di continuare a produrre arte per poi vilipendere le loro stesse opere;² in una situazione di apparente tolleranza queste comunità erano composte da artisti con differenti esperienze alle spalle, alcuni in attesa di ricevere un visto per gli Stati Uniti e imbarcarsi a Marsiglia, altri alla ricerca di un luogo sicuro, spesso nell'entroterra della costa francese.

Per ragioni di critica artistica e di sistematizzazione storica, alcune di queste comunità, a partire dagli anni Cinquanta, furono circoscritte e definite con vari nomi: *Groupe de Grasse*, *Air-Bel Groupe*, *Groupe d'Oppède-le-Vieux* le più rilevanti.

Le attività del gruppo di artisti che gravitavano attorno alla Villa Air-Bel, nei pressi di Marsiglia – tra cui figuravano Varian Fry, André Breton, Wifredo Lam, Victor Brauner, Óscar Domínguez – erano legate all'ottenimento di visti d'imbarco per gli Stati Uniti agli artisti³ e, in parte minore, all'organizzazione di eventi mondani alla ricerca di una distrazione dagli orrori della guerra.⁴

Un sincero spirito di ricostruzione morale animava invece il *Groupe d'Oppède-le-Vieux*, tra cui figuravano Bernard Zehrfuss e Consuelo de Saint-Exupéry, e il *Groupe de Grasse*, composto da Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Alberto Magnelli, Susi Magnelli, Sonia Delaunay, Nelly Van Doesburg e Ferdinand Springer (fig. 1). La definizione critica *a posteriori* di questi gruppi è stata funzionale sia per mettere in luce alcuni lavori poco conosciuti che per comprendere la loro vocazione politica.⁵



1. Sophie Taeuber-Arp, Nelly Van Doesburg, Hans Arp, Sonia Delaunay a Grasse, 1941. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

L'aiuto dei collezionisti – sebbene fosse raro in quegli anni – permise di soddisfare le esigenze basilari degli artisti, oltre all'acquisto dei materiali di produzione. Peggy Guggenheim, tra gli altri, acquistò alcuni lavori di Hans Arp sul finire degli anni Trenta; fondamentale fu anche l'arrivo a Grasse del gallerista Louis Carré, di Henri-Pierre Roché, assiduo frequentatore dei surrealisti, o di critici come Gabrièle Buffet-Picabia, membro della resistenza a Parigi, la quale aiutò in varie occasioni i coniugi Arp promuovendo la loro arte e seguendo da vicino le vicende degli artisti di Grasse nell'immediato dopoguerra.

Gli artisti del gruppo, stando alle fonti, vivevano in una sorta di limbo spirituale, lontano dalla guerra, in attesa di un visto di imbarco per gli Stati Uniti, che mai arriverà per nessuno di loro. A differenza degli altri gruppi creatisi nel Sud della Francia, una delle caratteristiche emblematiche



2. Sophie Taeuber-Arp, Nelly Van Doesburg, Hans Arp a Grasse, 1940. RKD Archiv – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag.

che del *Groupe de Grasse* consisteva nella realizzazione di opere collettive (fig. 2), create grazie a una forte consonanza di intenti e poetiche: gli artisti realizzarono assieme numerose litografie raccolte in *Album Grasse* (figg. 3-4), opera che mette in evidenza la loro peculiare esperienza umana vissuta nella cittadina francese e la personale ricerca artistica.⁶

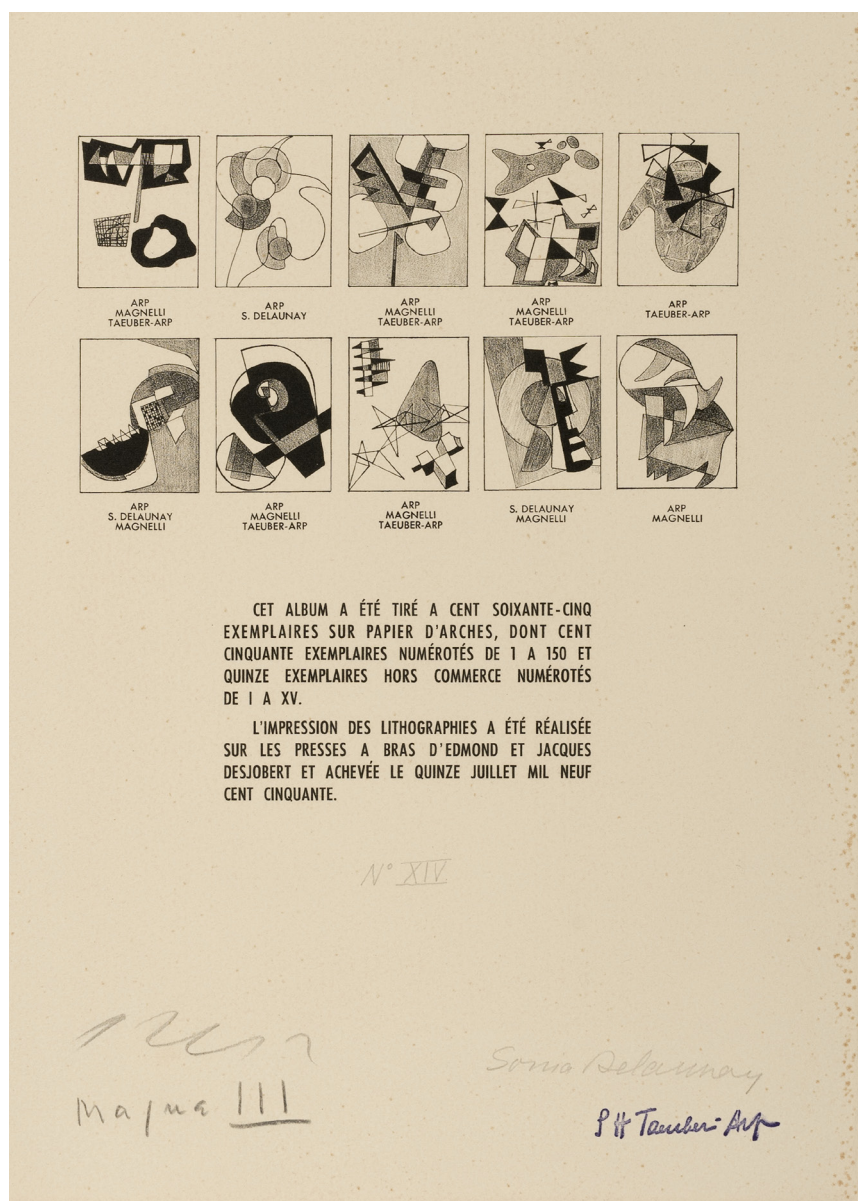
È ipotizzabile che molti dei lavori creati in loco non avessero un prezzo di vendita elevato, sia a causa della povertà diffusa, sia per la bassa qualità dei materiali impiegati: il frequente uso di metodi di riproduzione in serie, soprattutto litografie, è indicativo della volontà di diffondere e far circolare le loro opere. In questo contesto le riproduzio-

ni a stampa costituirono un elemento fondamentale di dialogo anche con altri artisti: alcune delle litografie contenute in *Album Grasse* furono esposte presso la Kunsthaus di Zurigo nel 1942 durante la mostra dell'Allianz Gruppe.⁷

2. Hans Arp e Sophie Taeuber-Arp

Per comprendere la situazione in cui Arp si trovò tra il 1940 e il 1942 a Grasse, in esilio assieme alla moglie, è utile cominciare dall'analisi dei suoi scritti e delle sue poesie di quel periodo, poiché condividono con le opere eseguite in loco stilemi affini:⁸ in primis la rottura del verso

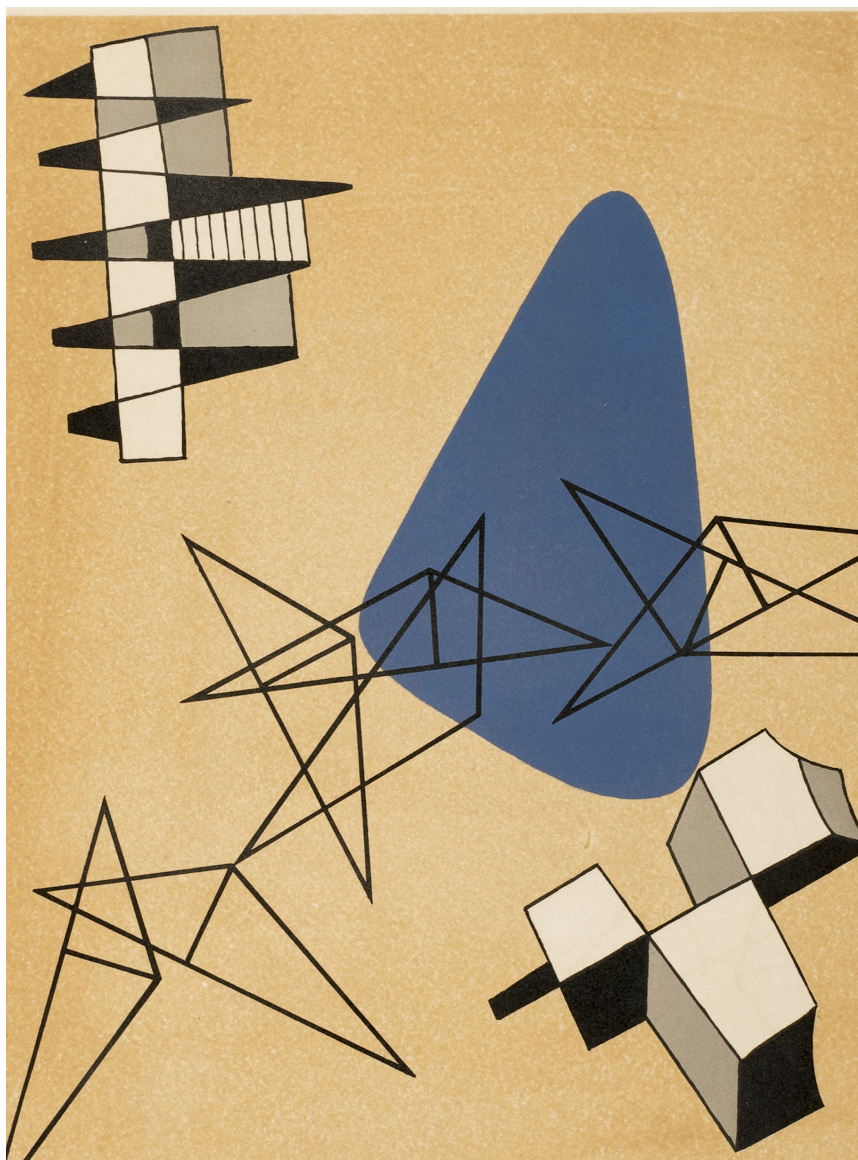
3. Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay, Alberto Magnelli, *Album Grasse (indice)*, 1941-42, litografia. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.



poetico, secondariamente uno sperimentalismo intorno al concetto di scomposizione e ricomposizione arbitraria dei significati, aspetto che connota significativamente la sua produzione di collage.⁹

Se la rottura della frase poetica può far pensare a una messa in discussione del significato del fare artistico – inducendo a pensare a un certo pessimismo di fondo – occorre ribadire la posizione di Arp riguardo alla distruzione intesa come creazione di senso, oltre alla forte continuità con l'approccio dadaista, costante di tutta la sua carriera.¹⁰

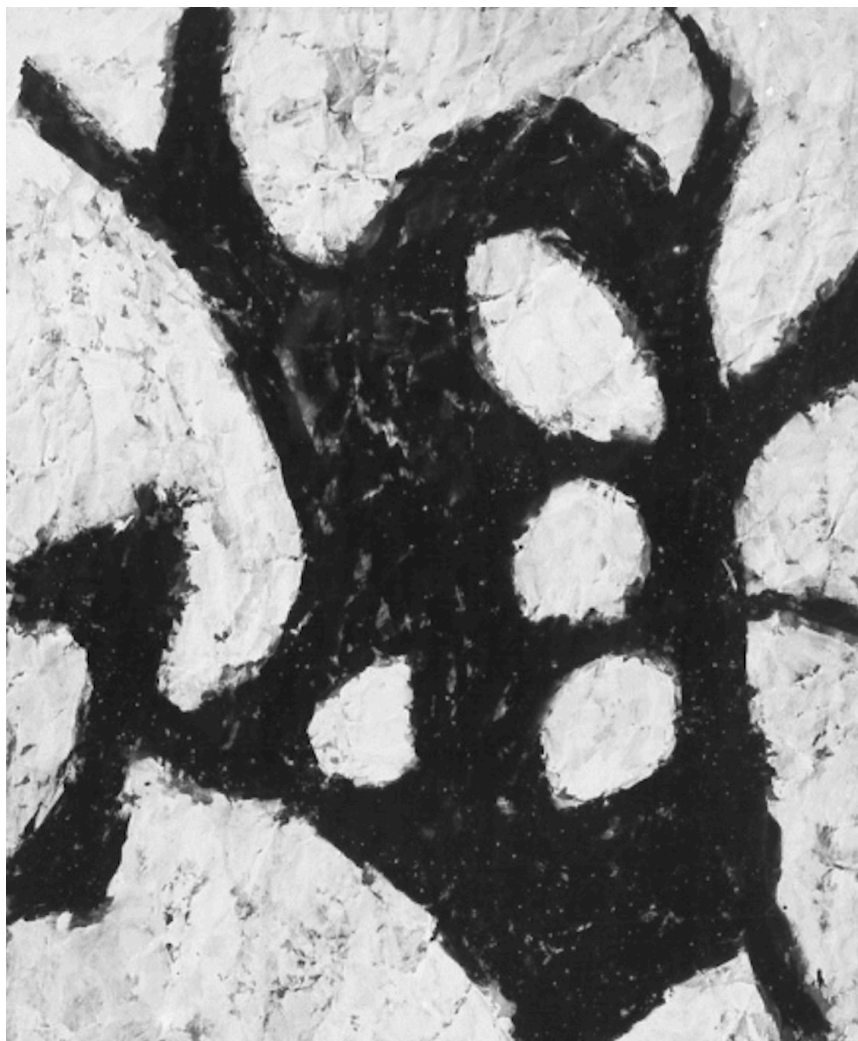
In virtù di tali considerazioni, si può ragionevolmente pensare che l'approccio letterario di Arp testimoni una forte coerenza di intenti a dispetto della precaria e drammatica situazione vissuta a Grasse e che,



4. Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Sonia Delaunay, Alberto Magnelli, *Album Grasse I*, 1941-42, litografia. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

in altri termini, l'attività poetica possa aver rappresentato un efficace appiglio esistenziale a fronte della perdita della moglie nel 1943; a differenza della produzione artistica, che subito dopo la morte di Sophie subisce un momentaneo arresto, la scrittura di versi continua con la raccolta *Le siège de l'air* dedicata alla consorte da poco defunta.

Proprio a Grasse, l'artista alsaziano ebbe modo di ribadire più volte il suo interesse per le forme spontanee di associazionismo artistico.¹¹ In uno degli scritti inviati ad Alberto Magnelli relativi ad *Album Grasse*, Arp ha messo in luce gli ideali collettivi secondo i quali era stato realizzato e l'intento di prendere posizione contro l'individualità del fare artistico; in continuità con la pratica dadaista, tali posizioni sono peraltro ribadite in numerosi altri testi, tra cui *Art Concret*, redatto dopo il soggiorno a Grasse per la mostra alla Kunsthalle di Basilea del 1944.¹² Parallelamente alla poesia, a Grasse Arp continuò la sua produzione



5. Hans Arp, *Dessin sur papier froissé / Zeichnung auf zerknittertem Papier*, [1942?], fotodocumentazione. Sammlung Museum Ludwig, Köln © Rheinisches Bildarchiv Köln.

artistica, tornando a lavorare ad alcune serie iniziate negli anni Trenta, come le *Configurations* e le *Constellations*. Nonostante la situazione di indigenza, a differenza di molti colleghi, egli riuscì in quel periodo assieme alla moglie a procurarsi grazie a Max Bill materiale e supporti per continuare a lavorare.¹³ Di grande interesse sono i *Dessins aux doigts* realizzati, come suggerisce il titolo, con le dita: una decisione certo legata alla difficoltà di reperire materiali, ma anche motivata dal suo interesse per il contatto diretto con la materia, come dimostra la serie dei *Papiers froissés* (fig. 5). La scelta radicale di utilizzare solo il bianco e il nero come colori costruttivi è altresì degna di nota, quasi l'artista, in tempo di guerra, presagisse un dialogo muto e sordo tra uomo e uomo, tra vittima e carnefice.¹⁴

Tra la produzione scultorea realizzata a Grasse tra il 1940 e il 1942, si possono isolare almeno due nuclei tematici: da un lato i “gruppi mediterranei”, dall'altro le trasposizioni scultoree di riflessioni sul concetto di silenzio e meditazione (fig. 6). *Objet de rêve à l'anse* (1941), *Rêve orphique* (1941), *Konkrete Form aus zwei Reichen* (1942) (fig. 7), realizzati in loco, evidenziano non soltanto la sua nuova modalità produttiva, ma anche un nuovo e spiccato interesse verso filosofie presocratiche.¹⁵ È evidente, in questo senso, un legame netto tra forme scultoree riflessive e il nucleo dei “gruppi mediterranei”. Per quanto riguarda la produzione grafica e pittorica di Arp a Grasse – significativamente più rilevante rispetto a quella scultorea – si può osservare una continuazione diretta dei temi elaborati nei *Papiers déchirés*, qui evoluti in *Papiers froissés*. In quest'ultima serie l'artista lascia agire direttamente il tempo e le condizioni esterne su di essi, quasi volesse testarne la realtà ontologica di opere d'arte. Arp sceglie di far entrare anche il tempo nel processo creativo: il deterioramento degli stessi risulta essere un'innovazione sia dal punto di vista dei contenuti sia per quanto riguarda la riflessione esistenziale durante il periodo di Grasse.

È ormai un fatto assodato che Sophie Taeuber-Arp è stata in parte eclissata dall'importanza storica che ebbe il marito e dai vizi di forma della critica novecentista: dal periodo trascorso a Grasse e dalle loro collaborazioni dirette, si comprende non soltanto il grande legame umano che li univa, ma anche una vera compenetrazione e influenza stilistica reciproca.¹⁶ La maggior peculiarità dei lavori dell'ultimo periodo di Sophie Taeuber-Arp consiste in un'attenzione verso la purezza della linea, intesa come sintesi del proprio repertorio formale.¹⁷ Già nelle collaborazioni precedenti assieme al marito, si pensi ai *Duo-dessins* che corredano le opere poetiche di Arp, Sophie trova nella sinuosità della linea – e al contempo nella sua rigidità – un'efficace soluzione artistica (fig. 8).



6. Hans Arp, *Notre pain spirituel*, 1942, pietra. Kunstmuseum Basel - Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach, Kunstmuseum Basel Martin P. Bühler.



7. Hans Arp, *Konkrete Form aus zwei Reichen*, 1942. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

Durante il periodo trascorso a Grasse e la breve parentesi svizzera presso la casa di Max Bill – poco prima della prematura morte – Sophie Taeuber-Arp lavorò ai *Carnets d'esquisse* (1940-1941) (fig. 9), momenti di studio sul significato compositivo della linea pura che permettono di comprendere il grande interesse verso le forme geometriche delle sue ultime opere. Accanto a questi lavori sperimentali, l'artista realizzò anche alcuni paesaggi eseguiti dal vero; degni di nota quelli che ritraggono lo Château-Folie, dimora in cui viveva assieme al marito, nei quali la forma provvisoria della linea si trova coniugata a un inedito interesse verso una resa realistica.

La sua produzione paesaggistica esprime un forte e sentito legame con il territorio, come a volerlo rendere su tela in tutta la sua oggettività, al fine di esprimere un lato estremamente umano, da porsi, per qualità dei risultati, al pari delle sue sperimentazioni coeve sulle linee. Le fonti testimoniano che Sophie intendesse i disegni come mezzo di sostentamento durante il periodo a Grasse: la Stiftung Hans Arp di Berlino conserva il carteggio intercorso tra Marguerite Hagenbach, seconda moglie di Hans Arp, e Georges Vindry, direttore del Musée Fragonard di Grasse; tra la loro corrispondenza si cita l'atto di vendita di un paesaggio di Sophie Taeuber-Arp e una copia di *Poèmes sans prénom* autografa ceduta per cento franchi francesi.¹⁸

3. Alberto Magnelli e Susi Magnelli

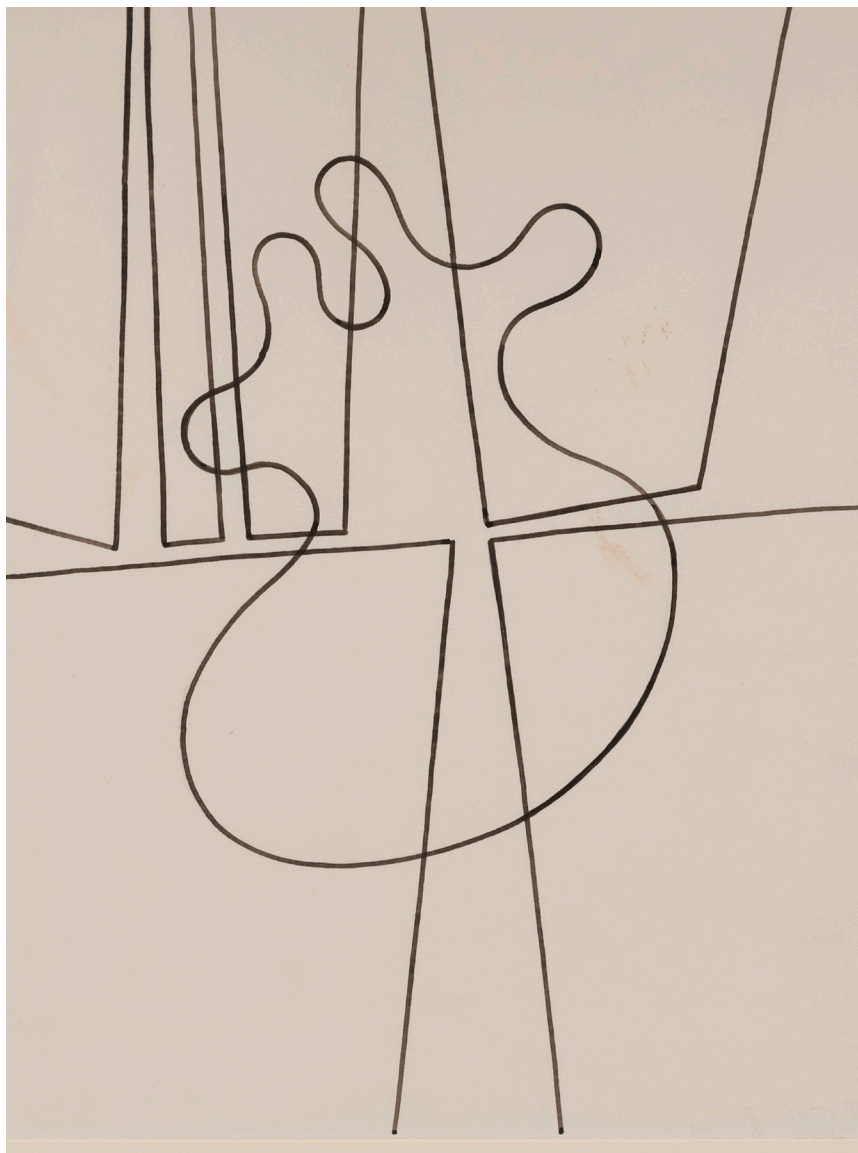
A partire dalla fine degli anni Trenta, i coniugi Magnelli si trasferirono in pianta stabile a Grasse, presso la Ferrage, una villa di proprietà della



8. Sophie Taeuber-Arp, *Géométrique et ondoyant, plans et lignes*, 1941, inchiostro su carta. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

moglie dell'artista italiano. Alberto Magnelli trovò in Grasse un rifugio sicuro e un luogo in cui poter vivere appartato e tranquillo, tanto che, una volta finita la guerra, tornò spesso nella cittadina francese per trascorrervi le estati.

A Grasse l'artista italiano proseguì alcune serie iniziate precedentemente, come le *Ardoises*, opere tra le più interessanti realizzate in questo periodo, con le quali l'artista aveva un rapporto molto stretto, tanto da custodirle preziosamente nella propria collezione: si tratta di semplici pitture su fondi di ardesia, in genere ricavati da lavagne scolastiche, che sfruttano la geometria del tipico reticolato a quadretti dei supporti.¹⁹ La povertà di materiali ha trasformato profondamente



9. Sophie Taeuber-Arp e Hans Arp, *Ohne Titel*, 1939, grafite su carta. Collection Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

la metodologia dell'artista italiano: si pensi anche ai *Cartons ondulés* e ai *Collages sur papier à musique*, ricavati da pagine pentagrammate, in mancanza di supporti puliti e piani.²⁰ Divagazioni a tema musicale si trovano così coniugate alla ricerca di una pace interiore come testimonia l'olio *Calme fabuleux* (1941). A riprova della particolare situazione vissuta a Grasse, una delle litografie di Magnelli esposte durante la mostra di Zurigo è stata realizzata su una cartina geografica della città di Grasse in mancanza di supporti tradizionali.²¹

Condivisa da ogni membro del gruppo, la pratica del collage rappresentava un'efficace soluzione pragmatica e metodologica. Rilevante osservare come ogni esponente mantenga, nonostante una forte collegialità, uno stile personale sulla scia delle stagioni artistiche precedenti: laddove Arp sperimentava assieme alla moglie Sophie soluzioni innovative che univano disegno, collage e fotografia – *Collage de photos déchirés* (1941) – l'aspetto peculiare della produzione di collage di Magnelli consisteva nel tentativo di vincere il pessimismo derivante dal clima bellico.

È ipotizzabile che i *Cartons ondulés* siano un esplicito richiamo tecnico, non contenutistico, ai *Papiers froissés* realizzati da Arp nello stesso periodo; dove quest'ultimo sceglie di usare lo “stropicciamento” come elemento esistenziale, quasi fosse la sua vita la superficie dell'opera, stracciata e in bianco e nero, Magnelli invece evidenzia il contenuto metaforico della sua opera riflettendo sia sul contenuto sia sul referente testuale a cui allude.²² Il collegamento tra i lavori di Magnelli e le sculture di Arp non è immediato, tuttavia, in considerazione del loro operare a stretto contatto in contesti comunitari e della grande stima reciproca, è plausibile ipotizzare uno spontaneo approdo a idee analoghe.

Nonostante l'interesse di Magnelli verso l'astrazione formale e l'attitudine speculativa che essa comporta, i suoi collage fanno da contraltare alla sua produzione pittorica poiché mantengono un forte legame con la realtà fisica e sensibile: infatti, a essere incollati sulla superficie del supporto – spesso improvvisato – sono materiali d'uso quotidiano o di recupero.²³ Sebbene ciò costituisse in primo luogo un espediente per aggirare la difficoltà nel reperire materiale artistico, la scelta di Magnelli rappresentava una soluzione in grado di valorizzare il significato dell'astrazione pittorica, collegandola a un'atavica aspirazione verso la creazione di forme nuove e originarie, anche a partire da materiali di recupero. Inoltre, i riferimenti agli uccelli e alle figure femminili nei collage si richiamano palesemente a una ricerca di tranquillità, a tratti anche ironica e bonaria.²⁴ Se tale interpretazione fosse provata, i

Collages sur papier à musique sarebbero da intendersi non soltanto come semplice ricerca formale ma come un nuovo momento nel percorso artistico di Magnelli, fino a oggi mai così evidente.

Benché non artista, la moglie di Alberto Magnelli, Susi Magnelli, ha avuto un ruolo di primordine nel *Groupe de Grasse*, grazie alle preziose testimonianze che sono state, nel corso degli anni, fonti dirette di grande importanza per la storicizzazione del gruppo artistico. Si deve a lei il racconto dell'arrivo dei coniugi Arp a Grasse, così come la descrizione del modo di procedere dell'artista alsaziano per realizzare i *Papiers froissés*.²⁵

4. Sonia Delaunay

I legami tra Sonia Delaunay e il *Groupe de Grasse* sono stati molteplici e frequenti, benché tra l'artista ucraina e Sophie Taeuber-Arp non corressero buoni rapporti. Arrivata nel Sud della Francia a seguito della morte del marito Robert, fu invitata per conoscenza diretta da Hans Arp a trascorrere un periodo nella cittadina francese nella quale erano rifugiati.²⁶ Alloggiata in un hotel del centro di Grasse, l'attività artistica di Sonia Delaunay proseguì a ritmi alterni, dovuti sia alla carenza di materiali e di supporti pittorici, che al dolore per la recente perdita del marito. Come molti altri artisti nella sua situazione, Sonia Delaunay realizzò alcuni disegni su carta, tra cui un inedito paesaggio di Grasse, probabilmente raffigurato da una finestra dell'hotel presso cui pernottava.²⁷ Come già evidenziato nel caso di Sophie Taeuber-Arp, la sua scelta di ritrarre scorci di Grasse si iscrive probabilmente in un'idea di evasione, come fosse un tentativo di svago, non connotato da rilevanti motivazioni artistiche. Rispetto ai lavori collettivi realizzati a Grasse, Sonia prese parte soltanto a una tavola di *Album Grasse*, nella quale si può osservare chiaramente il suo contributo. A seguito dei problemi editoriali legati all'arresto del loro stampatore di Grasse, grazie a Sonia *Album Grasse* fu portato a Parigi. Solo in seguito, nel 1950, lei stessa, di comune accordo con Magnelli e Arp, decise di stamparlo e pubblicarlo. La pubblicazione dell'*Album* chiude l'esperienza del lavoro collettivo a Grasse che proseguì idealmente attraverso le varie mostre realizzate nel dopoguerra nelle quali la raccolta fu mostrata al pubblico.

La storia espositiva del *Groupe de Grasse*, o dei *Quatres de Grasse*, è stata parzialmente documentata attraverso due mostre: la prima nel 1967, presso il Musée Fragonard di Grasse, curata da Georges Vindry, intitolata *Six artistes à Grasse 1940-1943*, che include, oltre al canonico gruppo, anche Ferdinand Springer e François Stahly, i quali gravitavano attorno

agli altri artisti in maniera discontinua; la seconda, nel 1997, voluta dal collezionista Gottfried Honegger, in occasione della mostra *Côte d'Azur et la modernité*.²⁸

5. Ferdinand Springer

Come spesso accade con le figure artistiche minori, la critica ha parzialmente considerato l'apporto di Ferdinand Springer al *Groupe de Grasse*. Grazie alle testimonianze dirette raccolte da Emmanuelle Foster e dal figlio Mathias Springer, è possibile ricostruire il contributo dell'artista franco-tedesco al gruppo.

Nei primi anni Quaranta Ferdinand Springer si trovava nel Sud della Francia per circostanze tragiche: arrestato in quanto militante francese – di origini tedesche, poi rinnegate durante la guerra in quanto aperto oppositore del regime nazista – viene rinchiuso nel Camp des Milles, dove ha modo di conoscere, seppur per poco, Max Ernst. Prigioniero per un breve periodo presso il campo di Forcalquier, Springer giunge a Grasse nel 1940 assieme alla moglie Irène Mathias, di origini ebraiche, come la moglie di Magnelli, ma a differenza di quest'ultima non sconta periodi di prigionia. La testimonianza raccolta da Emmanuelle Foster è significativa perché si svolge sotto forma di intervista diretta: in questo modo l'artista cerca di rendere ancora più vivi i ricordi del tempo trascorso nel paesino francese, a sottolineare l'importanza del periodo e delle relazioni intrattenute con gli altri artisti.²⁹ L'influenza di Arp e Magnelli su Ferdinand Springer si trova esplicitata chiaramente nel suo *Journal de Grasse* (1942), una serie di disegni e composizioni astratte in parte inedite che testimoniano il periodo vissuto nella cittadina francese.

Conclusioni

Per quanto queste note storiche permettano di comprendere il complicato clima vissuto dagli artisti in quegli anni nel Sud della Francia, molto deve essere ancora indagato e ricercato: non gioca a nostro favore la mancanza di documenti in loco e la sporadicità degli stessi, oltre al carattere spesso effimero delle opere realizzate dagli artisti.

Si possono intravedere percorsi storici ancora da percorrere: su tutti il contributo al gruppo di Nelly Van Doesburg, presente nelle fotografie d'archivio della Stiftung Hans Arp e del Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, assieme al partigiano combattente Sourou-Migan Apithy, organizzatore del movimento anticolonialista francese e futuro presidente del Benin (fig. 10).³⁰

Degna di ulteriori approfondimenti anche la presenza, storicamente provata, di François Stahly nei pressi di Grasse a Saint-Jean de Mal-

bosc, che ebbe saltuari contatti con il gruppo di artisti di Oppède-le-Vieux e con quello di Grasse.³¹ Manca, nello stato dell'arte attuale sul tema, un contributo che permetta di comprendere le relazioni interpersonali tra i gruppi di artisti sorti in quelle zone in grado di definire la forma eterogenea e sporadica di tali realtà; lo studio di questi aspetti permetterebbe inoltre di inaugurare percorsi storici interdisciplinari, di cui la presenza di Sourou-Migan Apithy rappresenta un simbolico punto di partenza.



10. Alberto Magnelli, Susi Magnelli, Sophie Taeuber-Arp, Sourou-Migan Apithy, Nelly Van Doesburg a Grasse, 1941-1942, fotografia in bianco e nero. RKD Archiv – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag.

¹ Julian Jackson, *Penser la guerre*, in *L'Art de la guerre. France 1938-1947*, a cura di Laurence Bertrand Dorléac e Jacqueline Munck, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 12 ottobre 2012-17 febbraio 2013), Paris Musées Editions, Parigi, 2013, pp. 19-23. Per quanto riguarda la situazione delle avanguardie surrealiste durante l'occupazione parigina è opportuno considerare lo studio di Béatrice Joyeux-Prunel, *Les Avant-gardes artistiques, 1918-1945*, Gallimard, Parigi, 2017, pp. 744-755.

² Daniel Drake, *Paris at War. 1939-1944*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 2015, p. 71. Sul tema si veda Michèle C. Cone, *Artists under Vichy. A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton University Press, Princeton, 1992; Limore Yagil, *Au nom de l'art: 1933-1945. Exils, solidarités, et engagements*, Fayard, Parigi, 2015, pp. 111-131.

³ Horace Brockington, *Creative Occupation: Collaborative Artistic Practices in Europe 1937-1943*, in *Artistic Bedfellows: Histories, Theories and Conversations in Collaborative Art Practices* a cura di Holly Crawford, University Press of America, Lanham, 2008, pp. 27-60. Per approfondimenti su Villa Air-Bel si veda Rosemary Sullivan, *Villa Air-Bel: World War II, Escape, and a House in Marseille*, Harper Collins, New York, 2006.

⁴ La tragica condizione vissuta dagli artisti in esilio è ben espressa dalle lettere di André Breton a Simone Kahn: il 18 marzo 1940 l'artista francese scriveva: «Je dispose cependant d'assez longs loisirs que j'utilise mal, il n'y a qu'une seule chose que j'aime et qui m'inspire: la liberté, il n'est pas de jour où, à partir de trois heures je ne m'affole à l'idée qu'elle me manque, que les arbres sont vainement en fleurs, que je ne vis pas sur le plan où j'entends les oiseaux chanter». André Breton, *Lettres à Simone Kahn (1920-1960)*, Gallimard, Parigi, 2016, p. 373. Per ulteriori approfondi-

menti circa la condizione esistenziale di André Breton durante l'occupazione si veda Victoria Clouston, *André Breton in Exile: The Poetics of "Occupation", 1941-1947*, Routledge, New York, 2017.

⁵ Per approfondimenti sull'argomento si veda Michèle C. Cone, *Perspective on Art Before, During and After Vichy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

⁶ Brockington, *Creative Occupation*, cit., p. 28. Lo studioso sostiene inoltre che la parità autoriale ricercata nei lavori collettivi abbia costituito implicitamente un contraltare all'idea di produzione artistica avallata dal regime nazista. A discapito di quanto Brockington afferma, occorre osservare che l'attitudine collettiva al lavoro artistico in Arp fosse già emersa nella mostra presso la Galerie Tanner di Zurigo nel novembre 1915, durante la quale conobbe Sophie Taeuber. A proposito delle proprie opere esposte in quell'occasione Arp scriveva: «Elles cherchent à atteindre par delà l'humain, l'infini et l'éternel. Elles sont un reniement de l'égotisme des hommes». Jean Arp, *On My Way; Poetry and Essays, 1912-1947*, Wittenborn & Schultz, New York, 1948, p. 86. In questa sede si intende pertanto sottolineare la forte continuità operativa dell'artista anche a distanza di decenni.

⁷ È importante evidenziare che l'Allianz Gruppe nacque in relazione alla particolare situazione politica svizzera di neutralità.

⁸ Tra le raccolte poetiche relative al soggiorno a Grasse di Hans Arp si ricordano *Poèmes sans prénom*, alcuni testi sparsi come *Le grand sadique à tout casser*, un esperimento narrativo con parziali allusioni al periodo bellico e a Hitler, e alcune sillogi provenienti da *Le siège de l'air*, contenente poesie dal 1915 al 1946. Hans Arp, *Le siège de l'air*, Vrille, Parigi, 1946.

⁹ Marcel Jean, *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs*, Gallimard, Parigi, 1966, pp. 19-20. Gli aspetti citati denotano

una forte continuità tra fasi artistiche solo apparentemente differenti: la situazione vissuta a Grasse dai coniugi Arp testimonia la coerenza produttiva di un percorso artistico spesso foriero di problemi di sistematizzazione critica a posteriori.

¹⁰ Aimée Bleikasten, *Jean Hans Arp: poèmes des années 1930-1945*, in *Le temps des papiers déchirés*, a cura di Christian Derouet e Pierre Bruguière, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 26 gennaio-28 marzo 1983), Centre Pompidou Editions, Parigi, 1983, pp. 147-149.

¹¹ Significativi i riferimenti di Arp nelle sue poesie alla condizione dell'artista come artigiano: una delle sue sillogi di *Le siège de l'air* è interamente dedicata a Gislebert d'Autun.

¹² «Les constellations qui réunissent ces quatre artistes étaient spécialement favorables à la réalisation d'un travail en commun, car les heures tragiques pendant lesquelles ces lithographies furent conçues les obligèrent à la modestie, au sacrifice de toute vanité, à l'effacement des expressions trop individuelles». Daniel Abadie, *Magnelli, Les Estampes*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 2011, p. 47.

¹³ *Sophie Taeuber-Arp. Zum 100 Geburtstag*, a cura di Stephan Kunz e Beat Wismer, catalogo della mostra (Aarau, Aargauer Kunsthau, 9 aprile-15 maggio 1989) Cosmopress, Genf, 1989, p. 70.

¹⁴ Significative le parole di Arp su una crescente disaffezione rispetto al valore e al significato delle immagini. «Das Sterben des Bildes brachte mich nun nicht mehr zur Verzweiflung. Ich hatte mich mit dem Vergehen, mit seinem Tod abgefunden und ihn in das Bild miteinbezogen. Der Tod aber wuchs und frass das Bild und das Leben auf dieser Auflösung hätte die Verneinung jeder Handlung folgen müssen». Arp, *On My Way*, cit., p. 118. Velate forme di pessimismo esistenziale si possono osservare anche durante gli anni Trenta nei *Papiers déchirés*. Eric Robertson, *Arp:*

Painter, Poet, Sculptor, Yale University Press, Londra, 2006, pp. 87-90.

¹⁵ Rudolf Suter, *Hans Arp: Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*, Lang, Berna, 2006, pp. 223-234. Sullo stesso tema, si veda Robertson, *Arp: Painter*, cit., 62.

¹⁶ *Sophie Tauber-Arp*, cit., pp. 87-105.

¹⁷ Rahel Beyerle, *Sophie Tauber-Arp: Die Linie im Fokus. Ein Linienquartett im Theoretischen Kontext*, in *Sophie Tauber Arp. Heute Ist Morgen*, a cura di Thomas Schmutz e Rahel Beyerle, catalogo della mostra (Aarau, Aargauer Kunsthaus, 23 agosto-16 novembre 2014), Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2014, pp. 247-254.

¹⁸ È inoltre appurato che Peggy Guggenheim abbia acquistato a prezzo agevolato alcuni lavori di Hans Arp nel 1940, durante la loro fuga verso Grasse, presso la casa della collezionista a Veyrer. *Sophie Tauber-Arp*, cit., p. 69. Si ringrazia la Stiftung Hans Arp per la grande collaborazione durante la ricerca, in particolare le dottoresse Maike Steinkamp, Jana Teuscher ed Elisa Tamaschke e la curatrice della Fondazione Marguerite Arp di Locarno Simona Martinoli.

¹⁹ Germaine Viatte, *Talismans du voyage*, in Abadie, *Magnelli*, cit., pp. 147-155.

²⁰ Precedenti nell'utilizzo del collage su carta ondulata sono attestati nella personale di Magritte presso la Galerie Goemans del 1930.

²¹ L'opera in questione, senza titolo, è

reperibile nel catalogo generale delle stampe di Magnelli. Abadie, *Magnelli*, cit., p. 22.

²² Daniel Abadie, *Les moments de Grasse*, Actes Sud, Arles, 1998, pp. 6-13.

²³ Tale aspetto, oltre a creare una evidente dialogo tra arte e quotidianità, reca con sé una componente ironica e spensierata, quasi Magnelli fosse costantemente impegnato nella ricerca di un motivo di evasione dalla situazione bellica. Abadie, *Magnelli*, cit., p. 22.

²⁴ Anne Maisonnier, *Magnelli: collages. Catalogue raisonné*, Biro, Parigi, 1990, pp. 68-69.

²⁵ *Les temps*, cit., p. 76-77.

²⁶ Axel Madsen, *Artists of the Lost Generation: Sonia Delaunay*, McGraw-Hill, New York, 1989, pp. 269-289. Per ulteriori approfondimenti sul tema si veda Stanley Baron, *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre 1885-1979*, Jacques Damase, Parigi, 1995, pp. 119-128.

²⁷ *Six artistes à Grasse 1940-1943*, a cura di Georges Vindry, catalogo della mostra (Grasse, Musée Fragonard de Grasse, 1 luglio-30 settembre 1967), Société du Musée Fragonard, Musée Régional d'art et d'histoire, Grasse, 1967, p. 7.

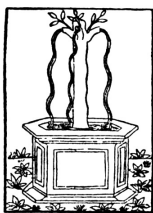
²⁸ Fonti certificano la presenza espositiva del *Groupe de Grasse* in una mostra dal titolo *Un Quator* realizzata presso la Galerie des Deux-Îles di Parigi nell'autunno del 1948. Florence Houston-Brown diresse la galleria fino alla fine degli anni Quaranta, organizzando alcune mostre dedicate soprattutto alla grafica e, in

misura minore, all'informale; a fini contestuali si segnala anche la personale del 1949 presso la citata galleria di Camille Bryen – ideatore del Manifesto Dimensionista assieme ai coniugi Arp e ai Delaunay, Kandinsky, Duchamp, Picabia, Domela e Prampolini – e il ruolo di Michel Seuphor come consigliere delle attività espositive per il biennio 1948-1949. Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Publications de la Sorbonne, Parigi, 2012, p. 141-70. Secondo Daniel Abadie la mostra *Un Quator* sarebbe stata l'occasione per decidere di pubblicare i lavori realizzati a più mani tra il 1941 e il 1942. Abadie, *Magnelli*, cit., pp. 46-47.

²⁹ Si ringrazia la collaborazione degli eredi di Ferdinand Springer per le preziose testimonianze storiche, in particolare Mathias Springer. Per un approfondimento generale dell'opera di Ferdinand Springer si veda Emmanuelle Foster, *Ferdinand Springer*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1995.

³⁰ Sulla relazione amorosa tra Souroumigan Apithy e Nelly Van Doesburg si veda Doris Wintgens, *Peggy Guggenheim and Nelly Van Doesburg: Advocates of De Stijl*, Nai Uitgevers, Rotterdam, 2017, p. 43.

³¹ Per quanto riguarda la presenza e i contatti di Stahly nel Sud della Francia si rimanda a Pierre Cabanne, *François Stahly*, Hartmann, Paris, 1997, pp. 13-24.



LeWitt in *Dance*, 1979 Analisi del contributo filmico

Emma Canali

L'articolo propone un'analisi storico-artistica dell'unico film-décor di Sol LeWitt, realizzato nel 1979 per la performance *Dance* (coreografia di Lucinda Childs, musica di Philip Glass). Con un montaggio serrato che varia scala e angolazioni, il film raddoppia i danzatori in scena e, proiettato su uno schermo traslucido davanti al proscenio, potenzia e sovverte la visione spettatoriale. La letteratura critica su LeWitt è priva di contributi autonomi consacrati all'intervento, finora indagato solo dalla prospettiva della coreografa. Si intende dunque contestualizzare storicamente il film entro l'intera attività dell'artista, approfondendo il grado di coerenza concettuale, visuale e operativa che lega il lavoro al resto del corpus, tramite l'instaurazione di puntuali confronti. Due ulteriori paralleli tecnico-formali, individuati nel cinema di S. M. Eisenstein (progetto per *Glass House*) e nella videoarte degli anni Settanta, daranno misura dell'articolazione semantica del film di LeWitt.

This investigation provides an art-historical analysis of Sol LeWitt's one-time experimentation of a film-décor for a performance (*Dance*, 1979: choreography by Lucinda Childs and music by Philip Glass). The film doubles the live dancers, shot by different sizes and angles. By being projected on a translucent scrim superimposed to the stage, it both challenges and improves the spectators' vision of the show. So far, the filmic intervention has only been discussed under the choreographer's perspective and is barely mentioned in the artist's bibliography. Therefore, this essay aims to provide the film with an historical context within the framework of the artist's overall career. The visual, conceptual and operative features that the film displays will be pointed out through comparison with other LeWitt's works. Ultimately, the film itself extends its semantic borders as its technical and expressive properties recall Eisenstein's cinematic project for *Glass House* and videoartists' research in the Seventies.

Keywords: Sol LeWitt, Lucinda Childs, Minimalism, Modern Dance, Artist Film

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana09
ISSN 2784-9597

LeWitt in *Dance*, 1979

Analisi del contributo filmico

Emma Canali

It was a good experience. I had the chance to work on ideas that could not have been done otherwise.¹

1. Nel 1978 il MoMA di New York dedica a Sol LeWitt una prima grande retrospettiva.² Il visitatore che ripercorresse per le sale l'attività di LeWitt, ordinatamente esposta per cronologie, tecniche e temi, non si aspetterebbe mai che, nemmeno un anno dopo, l'artista avrebbe realizzato un film, precisamente un film-décor, il primo e unico della sua carriera, per *Dance*,³ collaborazione a sei mani con la coreografa post-modern minimalista Lucinda Childs e il compositore minimalista Philip Glass. La performance si suddivide in cinque sezioni di venticinque minuti ciascuna, per gruppo (*Dance #1, #3, #5*) e solo (*Dance #2, #4*). Il film è girato su pellicola 35 mm in bianco e nero e mostra, su uno sfondo nero, gli stessi ballerini della Lucinda Childs Dance Company, vestiti di bianco, danzare le *Dance #1, #3 e #4* su un piano d'appoggio bianco ripartito da una griglia nera, ovvero la quadrettatura del pavimento della sala prove affittata per le riprese. La regia si contraddistingue per un montaggio serrato e un uso articolato del filmico.

Il lavoro è destinato all'esordio ufficiale di Childs, la quale per la prima volta esibisce la sua danza in una sede teatrale, dotandola di un accompagnamento musicale affidato a Philip Glass, già suo collaboratore nell'opera *Einstein on the Beach* di Robert Wilson (1976). *Dance* nasce da cinque partiture musicali di Glass, in rapporto alle quali Childs elabora altrettante sezioni coreografiche, incentrate su salti, giri e rapide traversate del palco. Dalla fine degli anni Sessanta la coreografa basa i suoi pezzi sull'accumulo e la permutazione di un campionario ristretto ed elementare di movimenti, dispiegati lungo traiettorie geometriche. Il suo scopo è mostrare la danza quale puro evento cinetico, moltiplicandone e innovandone le modalità di presentazione. Dal desiderio di arricchire la performance di una scenografia scaturisce l'invio della commissione a LeWitt. L'artista, che ha sempre frequentato il contesto performativo solo in qualità di spettatore, accetta e subito scarta ipotesi convenzionali o accessorie, per realizzare invece un intervento visuale «of equal status with music and dance»,⁴ che produca «something that would really analyze the movement».⁵ L'idea di partenza

prevede «simultaneous images from different viewpoints»,⁶ adottando come riferimenti la cronofotografia di Muybridge,⁷ il cubismo analitico picassiano e i replay televisivi delle dirette sportive.⁸ Durante l'esecuzione delle *Dance #1*, *#3* e *#4*, il film viene proiettato su un tulle traslucido applicato al proscenio – su suggerimento di Childs –, in contemporanea ai ballerini in scena vestiti di bianco. In queste sezioni viene trasmessa musica registrata per garantire una sincronia assoluta con film e danza, mentre nelle *Dance #2* e *#5*, sprovviste della proiezione, è il *Philip Glass Ensemble* ad accompagnare dal vivo i danzatori, vestiti di nero. Nell'ottica di LeWitt, l'inclusione del film risponde a una direttrice illustrativa e vale in quanto *mise en abyme* della poetica della coreografa. Al momento della messa in scena, però, agli occhi dello spettatore il raddoppio dei danzatori e del loro piano d'appoggio genera un'ulteriore direttrice, illusionistica, che agisce sullo spazio scenico trasformandolo in un ciclorama dinamico. Ne risulta un potenziamento immersivo e multidirezionale della visione, che supera i limiti della sede del teatro e dell'osservazione a occhio nudo.

Il film è passato inosservato nell'ambito degli studi storico-artistici, tanto che solo l'ultima monografia sull'artista riporta un resoconto della collaborazione.⁹ Contrariamente alla profusione di materiali che di solito accompagnano i lavori di LeWitt, la documentazione dell'intervento si riduce a qualche foglio di lavoro scambiato con Childs per corrispondenza e a una breve – quanto eloquente – descrizione della gestazione dello spettacolo inviata per fax¹⁰ nel 2005 al regista di un documentario¹¹ sulla coreografa. In apertura del fax, LeWitt stesso sembra spiegare la laconicità di fonti con il fatto che si sia trattato di un'esperienza estemporanea e chiusa in se stessa.¹² A minare la visibilità e lo studio del film ha contribuito, poi, la generale irreperibilità delle testimonianze sulle fasi preparatorie dello spettacolo, conservate nell'archivio personale della coreografa. La stessa proiezione del film è dipesa dalle disponibilità tecniche dei teatri ospiti, motivo per cui spesso si sostituiva il film con un fondale che riproduceva i «disegni»¹³ delle coreografie di Childs.

Una svolta avviene nel 2009, quando per restaurare la deteriorata pellicola in 35 mm se ne realizza una copia digitale.¹⁴ La presenza di una versione in alta qualità e proiettabile ovunque stimola la rimessa in scena della performance con registrazioni musicali rimasterizzate e il nuovo organico della Lucinda Childs Dance Company.¹⁵ Contemporaneamente al Whitney Museum of Modern Art apre la mostra *Lucinda Childs: Dance*¹⁶ e la coreografa dona alla stessa istituzione i materiali d'archivio della performance. In alcune esposizioni temporanee

dell'ultimo decennio, l'attività di LeWitt dalla metà degli anni Sessanta fino agli anni coevi a *Dance* è stata presa in esame, non tanto in relazione al film, quanto alla produzione di Childs degli anni Settanta, per evidenziare il retroterra di leitmotiv comuni (serialità, essenzialità, preordinamento concettuale del lavoro) che ha sostanziato la collaborazione tra i due.¹⁷

Se si vaglia la letteratura critica della performance, si riscontra che il film è stato analizzato in funzione della coreografia già da alcune prime recensioni,¹⁸ e che talvolta i critici hanno instaurato dei confronti con opere di LeWitt tridimensionali e fotografiche degli anni precedenti a *Dance*. Segnatamente, Wooster nota che il piano d'appoggio dei ballerini richiama spesso un *Open Cube* visto in prospettiva, per effetto dei continui cambi di angolazione e degli split-screen.¹⁹ Negli esiti cronofotografici dei frame-stop e degli split-screen orizzontali, Perreault rimarca l'interesse di LeWitt per Muybridge.²⁰ Pubblicazioni successive,²¹ specie dopo il 2009,²² riprendono il discorso, ma sempre in una prospettiva di *dance studies* e senza ampliare l'arco cronologico delle opere menzionate. Ad esempio, sulla scia di Wooster, Graham nota che la visione del film impone uno sforzo di congiunzione dei frammenti per ricomporre un'immagine mentale unitaria alla stessa maniera delle *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974) e, così come tutte le *Modular Structures*, l'illusionistico «lattice cubic environment» generato dal film mette alla prova la percezione dello spettatore, risultando tridimensionale o bidimensionale in base al punto di osservazione.²³ Rondeau evidenzia come il montaggio riprenda le serie fotografiche *Muybridge I e II* (1964), che ripensavano la cronofotografia in senso cinematografico documentando l'avanzare e indietreggiare dell'obiettivo fotografico rispetto al soggetto umano attraverso intervalli frammentari.²⁴ Goldstein opta per un taglio tematico e passa in rassegna l'uso che LeWitt fa della griglia tanto nel film, in cui il modulo è adottato come suolo per i danzatori e ripartizione verticale dello schermo, quanto nella sua produzione precedente.²⁵

Tuttavia, le stratificate evidenze testuali del contributo di LeWitt spingono ad ampliare il diapason analitico. Riprendendo l'affermazione dell'artista citata in apertura, si ritiene che la densità semantica e linguistica del mezzo filmico e l'atipico contesto performativo siano valsi da laboratorio per rimeditare idee passate e coeve, non meno di quanto soluzioni concepite ad hoc mostrino linee di tendenza e idee sviluppate in lavori successivi, sollecitati da altri contesti e condotti nelle tecniche consuete. L'esperimento isolato del film sarebbe allora misura di uno sperimentalismo inesaurito, che proprio dal passaggio tra gli anni

Settanta e Ottanta in poi accelera e si dirama. Si propone dunque di esaminare il film sul versante artistico e storicizzarne il portato entro la produzione complessiva dell'artista.

2. LeWitt si confronta con il dispositivo audiovisivo da artista visuale. Attinge a fonti visive – fotografiche, pittoriche, televisive (sportive) – extra-cinematografiche e, senza sostanziali variazioni, applica la propria prassi operativa al medium in questione. Lavorando sull'espedito linguistico fondante, il montaggio, imposta svariate combinazioni di elementi lessicali basilari (scala dei piani e punti di vista, carrelli, moltiplicazione delle inquadrature). Una volta chiarita l'idea del montaggio, a partire dagli storyboard elaborati con Childs, non esegue materialmente le riprese ma le delega alla cineasta Liza Rinzler, che lo coadiuva anche nell'editing.

Pur non essendosi mai cimentato nella tecnica filmica, nel 1979 LeWitt ha alle spalle una lunga conoscenza della riproduzione analogica fotografica. Il debito contratto con la cronofotografia di Muybridge è già stato ricordato. I frame-stop, i close-up e gli split-screen verticali servono specificatamente a delucidare e amplificare la meccanica e la dinamica dei movimenti.²⁶ Il film può essere considerato una 'variazione su tema' all'interno di un insieme di studi seriali fotografici, condotti dall'avvio fino al termine dell'attività di LeWitt, su corpi tridimensionali, umani o geometrici, secondo parametri di volta in volta differenti: la scala dei piani rispetto alla donna nuda in *Muybridge I e II* (1964); le permutazioni stereometriche di strutture tridimensionali come le *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974); la dinamica di corpi in movimento nel film per *Dance* (1979); le fonti di illuminazione negli scatti analogici di *A Cube* (1990) e digitali di *A Sphere Lit From The Top, Four Sides, And All Their Combinations* (2004).

La temporalità cinematografica, con la sua riproducibilità di eventi già occorsi e le sue istanze narrative, non interessa gli intenti analitici di LeWitt. Questi nemmeno rimane affascinato – a differenza degli spettatori e della critica²⁷ – dal cortocircuito che l'incontro sul palco tra il documento passato della danza e la sua attuazione presente genera. Gli preme invece che la componente espressiva visuale abbia uno svolgimento nella durata e possa intersecarsi con quella musicale e coreografica. Solo così si compie la singolare e rigorosa unità strutturale di *Dance*, nella quale la musica costituisce l'ossatura su cui si innestano le intelaiature della danza e del film. Ciascuna tramatura rielabora il proprio materiale – sonoro, motorio, visivo – in una logica di ripetizione-permutazione e si misura con le altre in una relazione metrica

di contrappunti tra le pulsazioni, i passi e gli stacchi di montaggio. La scansione di porzioni spaziotemporali consentita dal film sviluppa a pieno l'intuizione pronunciata da LeWitt nel 1967, secondo il quale: «Regular space might also become a metric time element, a kind of regular beat or pulse».²⁸

L'estetica lewittiana, a lungo dominata dai due non-colori, spiegherebbe facilmente la scelta della pellicola in bianco e nero. In realtà è Lisa Rinzier a consigliarla per ottimizzare la trasparenza dello schermo traslucido. Per i danzatori sul palco, invece, la messa in scena prevede un'illuminazione colorata, operata da Beverly Emmons con un faro blu per *Dance #1*, giallo per la *#3*, bianco per la *#4* (neutro per la *#2* e rosso *#5*). I filtri traducono la tinta che proprio LeWitt aveva assegnato fin dall'inizio allo sfondo dei cinque «disegni» corrispettivi di ogni danza realizzati da Childs. L'attenzione di LeWitt a determinare una dimensione cromatica non è casuale se ricordiamo che tra il 1974 e il 1976, su carta e a parete, compaiono i primi sfondi monocromi – nero e la terna primaria – per *Locations* di linee e alcune primissime *Geometric Figures*.

Silenziato il sonoro, appannaggio dell'orchestra, LeWitt attiva il solo orizzonte delle forme per ragionare sulla sovrapposizione di due modelli di manifestazione di un unico oggetto della visione, il danzatore in movimento, distinto tra «realtà»²⁹ sul palco e «immagine»³⁰ sullo schermo, secondo un procedimento di ripetizione tautologica. L'operazione concettuale è raffinata e spettacolare, ma nelle fondamenta prossima a quanto compiuto a un grado elementare in una commissione del 1969 sulla rivista «Harper's Bazaar», per la quale LeWitt deve fornire una traduzione visiva e in bidimensionalità del breve dramma *Come and Go* di Samuel Beckett (1965). Esso si incentra su continue routine di va-e-vieni e cambi di posizione seduta compiute da tre personaggi; ovvero si basa su semplici schemi di movimenti determinati da combinazioni aritmetiche. Si noti che la stessa logica regge le coreografie di Childs con cui LeWitt si confronterà nel 1979. Per l'impaginazione, l'artista elabora un pattern di quadrati riempiti da *Straight Single Lines In Two Diagonals* che inquadrano negli spazi residuali le battute teatrali, le didascalie sugli spostamenti e le note sulle disposizioni sedute e delle mani dei personaggi. Tale composizione grafica riconfigura l'impaginazione consueta del foglio bianco con testo stampato ed evoca i movimenti verbalizzati dalle parole stampate e che gli attori compiranno. Similmente, in *Dance* la proiezione filmica modifica l'assetto del palco e riflette la danza che si svolge in scena.

Come supporto proiettivo del film, Lewitt ipotizza in prima battuta dei pannelli attorno al proscenio. Presentare la danza affiancando per paratassi le due versioni dal vivo e filmata ricalca alcuni allestimenti adottati dall'artista per riproporre una sua stessa opera in diverse tecniche. Ad esempio, presso la John Weber Gallery nel 1974, la sala dedicata alle *Variations Of Incomplete Open Cubes* accosta la serie di cubi aperti nella versione tridimensionale in lattice al suolo alle rappresentazioni fotografiche e grafiche sulle pareti. Per la performance *Dance*, però, una tale soluzione «was ungainly and didn't show enough».³¹ La bocciatura sottolinea il ruolo affidato da LeWitt al film per garantire al pubblico «to see what was going on».³² In sostanza, l'inserimento del film equivale all'«explicit plan» di un *Wall Drawing*, ovvero alla didascalia o alla tabella aggiuntiva che ne chiarifica la struttura e che dovrebbe sempre accompagnarlo perché entrambi sono «of equal importance».³³

Il riferimento ai *Wall Drawings* riguarda soprattutto la costruzione dell'inquadratura che LeWitt opera e che il supporto del tulle traslucido ci restituisce su un piano bidimensionale e macroscopico, confrontabile dunque con una superficie murale. Il film precede l'apparizione nel 1981 delle *Isometric Forms*. Se uno stimolo accertato è l'osservazione dei dipinti murali del Quattrocento italiano,³⁴ il bilanciamento a parete tra la volumetria di solidi proiettati per isometria e la ricercata attenuazione della profondità è già negoziato sullo schermo nella proiezione dei corpi tridimensionali dei danzatori, ben visibile nell'ouverture di *Dance #4* con la ripresa prolungata a figura intera di una immobile Lucinda Childs e nei numerosi ingrandimenti e frame-stop (figg. 1, 7). A differenza dell'indirizzo formale «calculate and austere»³⁵ che si attesta ancora nei *Wall Drawings* intorno al 1979, LeWitt riconfigura liberamente il campo dell'inquadratura. La disparata disposizione dei danzatori di varia scala nello spazio, gli split-screen orizzontali e verticali, la frammentazione in più riquadri (figg. 2, 3), le riprese frontali, rialzate e ribassate anticipano la logica compositiva che impaginerà i volumi geometrici *Wall Drawings* dagli anni Ottanta in poi: solidi di foggia e dimensione sempre più diversa, decentrati o tagliati dal perimetro della parete, osservati da diverse angolazioni, fluttuanti in solitario oppure rigorosamente incorniciati da riquadri disposti in sequenza o variamente assemblati. In tutte le serie – *Geometric & Isometric Forms*, *Bands*, *Stars*, *Continuous & Complex Forms*, *Curvy & Loopy*, *Scribbles* – il tema dell'inquadratura si combina inoltre alla conquista integrale della parete e al virtuale superamento del suo perimetro, come le proiezioni dei danzatori che giganteggiano o scorrono oltre il campo dello schermo.

Lo stile registico adottato da LeWitt incardina la visione filmica sull'intermittenza. Sontag evidenzia come ciò interferisca sulla percezione dei danzatori reali, che spesso risultano più immateriali del loro stesso simulacro che continuamente appare e si dissolve sullo schermo (fig. 1).³⁶ Questo effetto prodotto dalla sovrapposizione di film e danza confonde la distinzione tra corpo positivo e suo negativo, un limite che LeWitt ha interrogato a fondo e in vari modi nelle sue *Modular Structures*, a partire dagli stessi intervalli di pieni e vuoti che le costituiscono. Nel catalogo della retrospettiva del 1978, LeWitt ricorda come, in una mostra alla Dwan Gallery di New York nel 1966, avesse specificatamente indagato la questione direzionando un faro contro una *Floor/Wall Grid*, dimodoché il contrasto dell'ombra sulla parete retrostante obliterasse la fisicità della struttura.³⁷ Le stesse componenti basilari di proiezione luminosa, superficie proiettiva e duplicato impalpabile di un corpo fisico ottengono un risultato analogo agli occhi dello spettatore di *Dance*.

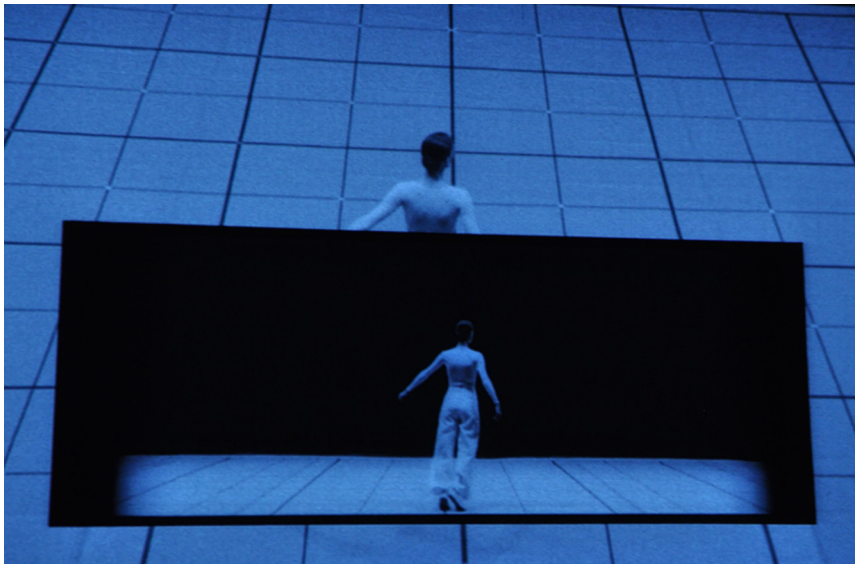
La proiezione del film modifica la percezione dello spettacolo, perché ne offre contestualmente due modalità di rappresentazione, una analitica e una trasfigurante. Viceversa, anche il timbro brillante della musica e lo slancio vitale della danza si ripercuotono sul montaggio, che in alcuni momenti abbandona il suo rigore cerebrale e puri momenti di vertigine e visionarietà prendono il sopravvento, attraverso sovraimpressioni multiple di danzatori di più dimensioni e frame-stop giganteschi (fig. 4). La critica più avveduta ha definito *Dance* «an emotionally eloquent event [with] rare peaks of pure physical joy».³⁸ Ne consegue che la stessa fruizione del film è sottoposta a una prolungata iper-sollecitazione cinetica e audiovisiva. Per la prima volta l'impatto tra un'opera di LeWitt e l'osservatore è innanzitutto e soprattutto sensoriale, piuttosto che concettuale. Assegnare all'esperienza di *Dance* un punto di svolta nella carriera di LeWitt sarebbe una forzatura storica e critica, ma è indubbio che questa collaborazione si verifica in una fase di transizione per l'artista, il quale progressivamente accoglie un sensualismo più pronunciato, conscio che «theatrical and decorative are unavoidable and must be used to emphasize the work».³⁹ Dagli anni Ottanta in poi, nei *Wall Drawings* le superfici si espandono e il tempo di osservazione si dilata, la palette acquista corpo e brillantezza, le linee si inspessiscono, le forme si fanno più varie e irregolari. Ma *Dance* propone anche un'alternativa alla proporzione umana che LeWitt assegnava alle sue *Structures* dal 1966. Grazie all'ampiezza dello schermo e ai ricorrenti ingrandimenti, il piano d'appoggio simile a un *Open Cube* e i danzatori del film per la prima volta accedono alla scala



architettonica, alla quale LeWitt approderà in opere tridimensionali come i *Concrete Blocks* (dal 1982), le *Open Structures* (dal 1985 ca), le *Complex Forms* (dal 1988), le *Brick Domes* (2003) e gli *Splotch* (dal 2005). Da ultimo, è necessaria una precisazione. LeWitt interviene una seconda e ultima volta a teatro, nel 1989, di nuovo accanto a Childs. In *Mayday*,⁴⁰ performance poco nota su cui sarà utile tornare, l'artista recupera le istanze più suggestive di *Dance* e concepisce un altro evento visivo da correlare ai danzatori. Concentrandosi sull'illuminazione cromatica, LeWitt elide il diaframma di tulle che, sebbene trasparente, separava i danzatori dalla proiezione del film nel 1979 e fa direzionare dei fari direttamente contro i corpi in movimento e vestiti di bianco dei ballerini, i quali riflettono e diramano luminose composizioni astratte, scandite in simultanea alle sequenze coreografiche e musicali.

3. Per la rimessa in scena del 2009 si selezionano soltanto le danze che incorporavano il film (riordinate nella sequenza #1, #4, #3 e rinominate *Dance I, II, III*). La decisione rende conto dell'equipollenza delle tre componenti espressive, sul cui intreccio costante si plasma l'identità ibrida di *Dance*.⁴¹ Di certo il film ne accentua la natura eccentrica.⁴² Non tanto per la sua presenza, in quanto performance multimediali dei due decenni precedenti avevano fatto largo uso del film, quanto

1. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance III* (già *Dance #3*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Ingrandimento e frame-stop: accanto ai quattro danzatori filmati frontalmente, altrettanti danzatori reali, illuminati da un faro, risultano rimpiccioliti ed evanescenti. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.



2. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance II* (già *Dance #4*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Multiple-screen, senza la solista in scena: una ripresa frontale di Lucinda Childs di spalle entro un riquadro si apre al centro di una inquadratura a schermo intero che riprende sempre Lucinda Childs di spalle ma dall'alto. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.



3. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance III* (già *Dance #3*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Multiple-screen, il corpo di ballo presente in scena: nel registro inferiore del film i danzatori in scala 1:1 sono ripresi frontalmente a camera fissa; nel riquadro destro del registro superiore i danzatori in scala 1:1 sono ripresi frontalmente con un carrello laterale; nel riquadro sinistro sono ripresi in scala 1:1 dall'alto con un carrello verticale. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.

per le sue proprietà tecniche e formali. Si ritiene che esse, benché non si ispirino a modelli preesistenti della storia del cinema, riconfigurino l'invaso teatrale e la danza in scena in maniera analoga a sperimentazioni del regista che più di tutti si è interrogato sulla natura del mezzo filmico, Sergej M. Eisenstein, nel suo progetto per *Glass House* (1926).⁴³ Secondo le note e i disegni di questo film mai realizzato,⁴⁴ lo spazio della rappresentazione si trasforma in una realtà operativa e percettiva dinamica, che elide il distacco tra azione e spettatore e potenzia al massimo le possibilità di osservazione. Eisenstein teorizza il «quadrato dinamico», un enorme schermo dalle dimensioni flessibili che estremizza l'instabilità del dispositivo filmico in alleanza con un montaggio complesso e trasfigurante. *Glass House* fa della trasparenza la sua sede privilegiata perché il vero protagonista diegetico è un'architettura di vetro. In apertura, la macchina da presa radiografa il grattacielo: la trasparenza serve da filtro della visione per l'occhio della cinepresa e dello spettatore, mostra ciò che è oltre il vetro e che è escluso allo sguardo dei personaggi, proprio perché abitano dentro l'architettura. Essi sembrano fluttuare in uno spazio antigravitazionale e tuttavia è sempre presente l'idea di una costruzione architettonica che vale da piano d'appoggio e da contenitore. Da questa descrizione, i punti di contatto con il film lewittiano sono ben evidenti. Abbiamo già parlato delle ricadute che la regia, il montaggio e la proiezione sul tulle trasparente hanno sulla percezione amplificata e modificata del proscenio. Si aggiunga che solo gli spettatori hanno piena coscienza dell'azione scenica mentre i danzatori sul palco, come i personaggi



4. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance I* (già *Dance #1*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Sovraimpressione: il corpo di ballo, illuminato da un faro, appare miniaturizzato e sembra danzare di fronte ai danzatori filmati sovrapposti su più piani (sullo sfondo: una ripresa rialzata del corpo di ballo, in primo piano: frame-stop e scorrimenti di ingrandimenti dello stesso corpo di ballo). Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.

di *Glass House*, sono del tutto ignari di quanto accade sullo schermo, restandovi sempre dietro. Qui si colloca il discrimine principale tra le due spazialità formulate da *Glass House* e *Dance*. Nel primo caso è una vera architettura di vetro che contiene lo spazio dell'azione ad essere filmata; nel secondo caso lo spazio dell'azione consiste nel palco fisico solo nelle sezioni in cui il film non è proiettato o quando i danzatori filmati non si vedono perché sono fuori campo. Per la maggior parte del tempo, la spazialità della performance è dettata dalla mediazione del rodovetro su cui si proietta il film, che costruisce un'architettura mobile, aperta e trasparente, ma del tutto virtuale (fig. 5).

Nel 1979 Wooster si sofferma sul forte grado di virtualizzazione di *Dance*. Guardare le danze, vere e filmate, manifestarsi come eventi disparati in un cubo dal fondo nero le richiama alla mente la visione di un videotape su uno schermo televisivo.⁴⁵ La posizione anticipatrice di *Dance* nel terreno della videodanza è ampiamente riconosciuta. La performance compare, ad esempio, nel programma per il trentennale della rassegna *VidéoDanse* del Centre Pompidou (2012),⁴⁶ mentre, nella ricognizione geografica e storica sulla videodanza di Vaccarino (1996), è citata come fonte per numerosi lavori che sdoppiano i danzatori e moltiplicano gli angoli delle riprese.⁴⁷ Vaccarino, però, riporta che il lavoro di LeWitt è un video. L'errore, che torna in un discreto numero di brevi sinossi online della performance, conferma l'intuizione di Wooster. Non perché il film, come suggerirebbe l'imprecisione, sembri un video, ma più precisamente perché un film girato in analogico

5. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance III* (già *Dance #3*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Split-screen orizzontale: al di sopra di due danzatori reali illuminati da un faro, due danzatori filmati sembrano muoversi su un piano d'appoggio di una struttura bianca aperta e a due piani ripresa frontalmente. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.



che viene proiettato su un tulle, semplice attrezzo di scena, di fronte a un palco teatrale illuminato da tradizionali fari colorati è in grado di generare effetti simili alla tecnica video. La videoarte degli anni Settanta non figura tra i riferimenti di LeWitt, il quale, anzi, in un'intervista⁴⁸ menziona una fonte di tutt'altro tipo, quale il musical *Beatlemania*, visto nel 1978.⁴⁹ Ma, nonostante ciò, si riscontrano analogie, innanzitutto, con le *Dance Series* di Doris Chase, specie negli assoli delle *Dance 7* e *11* (16 mm, colore, suono, 7' 15", 1975),⁵⁰ da raffrontare con l'assolo della *Dance #4* (o *Dance II*). Sia LeWitt che Chase immergono le danzatrici in un ambiente cubico nero, le sdoppiano in una versione 1:1 e una macroscopica, si concentrano su dettagli del movimento che sarebbero inaccessibili a teatro (figg. 6, 7). Un altro esempio coevo è il video *Merce by Merce by Paik (Part One: Blue Studio, Five Segments)*, che fa ampio uso dell'intarsio cromatico. In un segmento della sezione diretta da Charles Atlas (16 mm, bianco e nero, colore, sonoro, 15' 38", 1975-1976), Cunningham, in scala ridotta e a colori, si sovrappone a danzatori in bianco e nero e di grandi dimensioni, così come i ballerini sul palco, illuminati dai fari, sembrano miniaturizzati e danzare in

6. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance II* (già *Dance #4*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Split-screen verticale: sulla sinistra, la danzatrice reale si sposta in direzione frontale, illuminata da un faro; sulla destra, un particolare macroscopico della nuca di Lucinda Childs riprende lo stesso movimento in direzione opposta. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.





7. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance II* (già *Dance #4*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Ingrandimento ed effetto a intarsio cromatico: la danzatrice reale, illuminata da un faro, danza in direzione frontale accanto all'ingrandimento del filmato di Lucinda Childs anch'essa in direzione frontale. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.

sovraimpressione sulla griglia dei colossali ballerini filmati (fig. 8).⁵¹ Capace di confrontarsi con lo storico sperimentalismo eisensteiniano e con le ultime novità della tecnologia video, il film-décor di LeWitt dà riprova della sua densa stratificazione semantica ed espressiva.



8. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance III* (già *Dance #3*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Effetto a intarsio cromatico: quattro danzatori, illuminati da un faro, sembrano muoversi sulla griglia assieme ad altrettanti danzatori filmati ingranditi e ripresi dall'alto. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.

¹ Sol LeWitt, *Dance*, fax di una pagina, 30 agosto 2005, ristampato in Corinne Rondeau, *Lucinda Childs. Temps/Danse*, Centre National de la Danse, Pantin, 2013, pp. XXIV-XXVI.

² *Sol LeWitt*, a cura di Alicia Legg (New York, The Museum of Modern Art, 3 febbraio-4 aprile 1978).

³ Lucinda Childs (coreografia), *Dance* (musica di Philip Glass, illuminazione di Beverly Emmons, costumi di Christina Giannini, film-décor di Sol LeWitt), Brooklyn Academy of Music, Brooklyn New York, 1979. Per un estratto di *Dance*, successivo al restaging del 2009 (produzione Pomegranate Arts), si veda: <https://www.tap-poitiers.com/spectacle/dance/#js-accordion-video> (ultimo accesso marzo 2021).

⁴ LeWitt, *Dance*, cit., p. XXIV.

⁵ Sol LeWitt in Jennifer Dunning, *An Avant-Garde Threesome in Brooklyn*, «New York Times», 25 novembre 1979, p. 8.

⁶ LeWitt, *Dance*, cit., p. XXIV.

⁷ Dunning, *An Avant-Garde*, cit., p. 8.

⁸ LeWitt, *Dance*, cit., p. XXIV.

⁹ Lary Bloom, *Sol LeWitt: A life of Ideas*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2019, pp. 212-214. La performance è citata tra i contenuti dell'App *Sol LeWitt* (attiva dal 2020, prodotta da Microsoft e dalla Sol LeWitt Estate), dedicata alla carriera dell'artista. La produzione a stampa di LeWitt tra gli anni Settanta e Novanta è analizzata alla luce del film per *Dance* in David S. Areford, *LeWitt Moves: Choreographing the Printed Image*, in *Locating Sol LeWitt*, a cura di David S. Areford, Yale University Press, New Haven, 2021, pp. 87-113. L'oggetto del suddetto saggio esula tuttavia dal precipuo taglio adottato dal presente contributo e pertanto non rientrerà nella discussione. Per le medesime ragioni, nemmeno le pubblicazioni che recentemente hanno approfondito altri segmenti specifici dell'attività dell'artista verranno discusse.

¹⁰ LeWitt, *Dance*, cit.

¹¹ Patrick Bensard (regia), *Lucinda Childs, A Film*, 52', Lieurac Productions-ARTE, 2006.

¹² LeWitt, *Dance*, cit., p. XXIV.

¹³ Rappresentazioni grafiche che sintetizzano l'immagine mentale evocata dai ripetuti tragitti di ciascuna danza. Si accompagnano ai «diagrammi», studi fasici di linee direzionate che compongono la successione dei movimenti di ciascun danzatore: la loro stesura è momento preliminare e imprescindibile della composizione coreografica di Childs (Rondeau, *Lucinda Childs*, cit., p. 43).

¹⁴ La pellicola originale è conservata al Centre National de la Danse. Per l'ingresso di *Dance* nel repertorio del Ballet de l'Opéra National de Lyon (2016), Marie Hélène Rebois realizza una versione digitale identica al film di LeWitt, interpretata dal corpo di ballo dell'Opéra de Lyon.

¹⁵ Commissionato dal Richard Fisher Center for the Performing Arts at Bart College nel 2009. Per un inquadramento critico sulla pratica del restaging del repertorio coreografico contemporaneo si veda: <https://www.pewcenterarts.org/featured-posts/restaging-reconstruction> (ultimo accesso marzo 2021).

¹⁶ *Lucinda Childs: Dance*, a cura di Chrissie Iles, Anne e Joel Ehrenkrantz (New York, Whitney Museum of American Art, New York, 10 maggio-8 novembre 2009). Contestualmente, la collaborazione di *Dance* viene sinteticamente illustrata in Chrissie Iles, *Sol LeWitt, Lucinda Childs, Philip Glass: "Dance"*, in *Sol LeWitt: 100 Views*, a cura di Susan Cross e Denise Markonish, Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, Yale University Press, New Haven, 2009, pp. 54-55. Ulteriori mostre che hanno presentato *Dance* sono: *To a Degree, Rational** (Firenze, Galleria Gentili, 17 maggio-30 giugno 2010); *Programmed: rules, Codes, and Choreographies in Art 1965-2018*, a cura di Christine Paul, Carol Mancusi-Ungaro, Melva Bucksbaum e Clémence White (New York, Whitney

Museum of American Art, New York, 28 settembre 2018-14 aprile 2019).

¹⁷ *When Sculpture & Dance meet: Minimalism 1961-1979*, a cura di Wendy Perron (New York, Loretta Howard Gallery, 10 settembre-7 novembre 2015); *Lucinda Childs/Sol LeWitt*, a cura di Lou Foster (Pantin, Galleria Thaddeus Ropac, 24 settembre 2016-7 gennaio 2017); *A different Way to Move: Minimalismes 1960-1980*, a cura di Marcella Lista (Nîmes, Carré d'Art-Musée d'art contemporain, 7 aprile-17 settembre 2017).

¹⁸ Jennifer Dunning, *An Avant-Garde*, cit., p. 8; Sally Banes, Tim Page e Jean Perreault, *Parade Rest: Dance moves on*, «Soho Weekly News», 6 dicembre 1979, p. 74; Deborah Perlberg, *Dance: Lucinda Childs, Philip Glass, and Sol LeWitt*, «Artforum», XVIII, 5, gennaio 1980, pp. 52-53; Anne Sargent Wooster, *Sol LeWitt's Expanding Grid*, «Art in America», LXVIII, 5, maggio 1980, pp. 143-147.

¹⁹ Wooster, *Expanding Grid*, cit., p. 143.

²⁰ Banes, Page, Perreault, *Parade*, cit., p. 74.

²¹ Susan Sontag, *A Brief Lexicon For "Available Light"*, «Art in America», LXXVI, 11, dicembre 1983, pp. 100-110, ristampato in Susan Sontag, *Where the stress falls: essays*, Picador, New York, 2002, pp. 161-175; Henry M. Sayre, *The Object of Performance. The American Avant-Garde Since 1970*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, pp. 134-135; Clarisse Deubel, *Résonance des problématiques plastiques des œuvres de Sol LeWitt et Robert Morris dans les chorégraphies de Lucinda Childs de 1973-1979*, tesi di laurea, université Paris I Panthéon-Sorbonne, Parigi, 1995.

²² Jennifer Hasher Goldstein, *Collaboration, Movement, Projection: The Interdisciplinary Structure of Lucinda Childs's "Dance", 1979*, Stony Brook University, Exeter, 2010; Amanda Jane Lamarra Graham, *The Myth of Movement: Lucinda Childs and Trisha Brown Dancing on the New York, City Grid, 1970-1980*, University of Ro-

chester Press, Rochester, 2014; Corinne Rondeau, *Lucinda Childs et Sol LeWitt, la danse de la vision*, in *A different way to move: Minimalismes, New York 1960-1980*, a cura di Marcella Lista, catalogo della mostra (Nîmes, Carré d'Art-Musée d'art contemporain, 7 aprile-17 settembre 2017), Hatje Cantz Verlag, Berlino, 2017, pp. 180-185; la prima monografia sulla coreografa: Rondeau, *Lucinda Childs*, cit., pp. 65-90.

²³ Graham, *The Myth of Movement*, cit., pp. 214-215.

²⁴ Rondeau, *Lucinda Childs et Sol LeWitt*, cit., p. 180.

²⁵ Goldstein, *Collaboration*, cit., pp. 62-63.

²⁶ Perlberg, *Dance*, cit., p. 53.

²⁷ Sontag, *A Brief Lexicon*, cit., p. 173.

²⁸ Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, «Artforum», V, 10, giugno, 1967, ristampato in *Sol LeWitt: a retrospective*, a cura di Gary Garrell, catalogo della mostra (San Francisco, San Francisco Museum of Art, 19 febbraio-30 marzo 2000), Yale University Press, New Haven, p. 370.

²⁹ LeWitt, *Dance*, cit., p. XXV.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Sol LeWitt in Banes, Page, Perreault, *Parade*, cit., p. 74.

³³ Sol LeWitt, *Wall Drawings*, «Art Magazine», XL, 6, aprile 1970, ristampato in *Sol LeWitt: Wall Drawings from 1968 to 2007*, a cura di Béatrice Gross, catalogo della mostra (Metz, Centre Pompidou-Metz, 7 marzo 2012-29 luglio 2013), Centre Pompidou-Metz, Metz, 2012, p. 218.

³⁴ Sol LeWitt in Andrew Wilson, *Interview*, «Art Monthly», 164, marzo 1993,

ristampato in *Sol LeWitt: Wall Drawings*, a cura di Béatrice Gross, cit., p. 260.

³⁵ Brenda Richardson, *Unexpected directions: Sol LeWitt's Wall Drawings*, in *Sol LeWitt: a retrospective*, a cura di Gary Garrell, cit., p. 45.

³⁶ Sontag, *A Brief Lexicon*, cit., p. 173.

³⁷ Sol LeWitt, *Didascalia della figura 66*, in *Sol LeWitt*, a cura di Alicia Legg, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 3 febbraio-4 aprile 1978), The Museum of Modern Art, New York, 1978, p. 65.

³⁸ Perlberg, *Dance*, cit., p. 53.

³⁹ Sol LeWitt in Andrew Miller Keller, *Excerpt from a Correspondence*, citato in *Sol LeWitt: a Retrospective*, a cura di Gary Garrell, cit., p. 43.

⁴⁰ Lucinda Childs (coreografia) in collaborazione con Sol LeWitt, *Mayday* (musiche di Christian Wolff, illuminazione di Howell Binkley, costumi di Suzanne Gallo), Teatro Lirico, Milano, 1989. Per le recensioni: Leonetta Bentivoglio, *Lucinda Childs, il fascino di quei tramonti*, «la Repubblica.it», 29 giugno 1989; Alessandro Cannavò, *Lucinda Childs: «Porto in scena l'astrattismo»*, «Corriere della Sera», 27 giugno 1989, p. 26.

⁴¹ *Dance* è erede dell'aspirazione modernista all'Opera d'Arte Totale di collaborazioni, quali i Ballets Russes e Suédois e il teatro del Bauhaus, mutate tra gli anni Cinquanta e Sessanta dalla scena statunitense inaugurata da Cage, Cunningham e Rauschenberg e ben conosciuta dai tre collaboratori (Banes, Page, Perreault, *Parade*, cit., p. 74).

⁴² Perlberg, *Dance*, cit., p. 53.

⁴³ Un cenno a *Glass House*, per paragonare il procedimento formativo di

Dance con quello estatico del «cinema-fuori-dal cinema», è presente in: Rondeau, *Lucinda Childs et Sol LeWitt*, cit., p. 182, nota 11.

⁴⁴ Le considerazioni sul progetto *Glass House* riprendono: Andrea Somaini, *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro*, «Rivista estetica», 55, 2014, pp. 155-167.

⁴⁵ Wooster, *Expanding Grid*, cit., p. 145.

⁴⁶ *Vidéodanse, les trente ans: 1982-2012*, a cura di Michèle Bargues (Centre Pompidou, Parigi, 31 ottobre-25 novembre 2012).

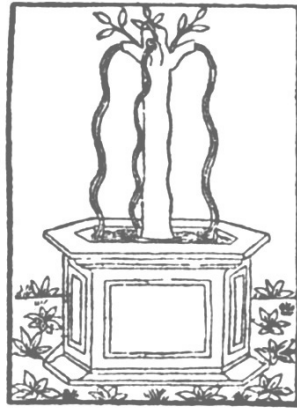
⁴⁷ Elena Vaccarino, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, Computer, Robot*, Costa & Nolan, Genova, 1996, p. 80.

⁴⁸ Sol LeWitt in Dunning, *An Avant-Garde*, cit., p. 8.

⁴⁹ Per la produzione Broadway sulla band inglese, in cartellone dal 1977 al 1979, lo scenografo Jules Fischer concepisce un «moving collage», sia a colori che in bianco e nero, di immagini e registrazioni che illustrino la temperie degli anni attraversati dal gruppo musicale. Trecento slides e un film di un'ora sono riprodotti da proiettori retrostanti e antistanti i performer in una sequenza azionata manualmente in sincronia con la musica dal vivo. Si veda: Charles Braveman (regia e produzione), *The making of Beatlemania*, 23' 53", 1978.

⁵⁰ Per un estratto di *Dance 7*: https://www.youtube.com/watch?v=Q6u-X9zmk0&ab_channel=AbmeyerWood (ultimo accesso marzo 2021).

⁵¹ Si veda il segmento 7' 46"-9' 40": https://www.youtube.com/watch?v=MV6iS-K7wOw&ab_channel=vikivb (ultimo accesso marzo 2021).



LA DIANA

Recensioni

Yvonne Elet, *Architectural Invention in Renaissance Rome. Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 2017, pp. XXV+337

Emanuela Ferretti

Il volume di Yvonne Elet si concentra su un monumento e su un arco cronologico di grande rilievo per la storia dell'arte e dell'architettura. La vicenda progettuale e costruttiva di Villa Medici a Monte Mario (nota poi come Villa Madama), a Roma, ha come sfondo una fitta trama di relazioni culturali, politiche e sociali fra Firenze e Roma, tanto che non è possibile studiare una delle due realtà, senza prendere in considerazione l'altra, a delineare un perimetro di indagine stratificato e complesso.

I dati anagrafici di papa Leone X (nato nel 1475 e papa dal 1513 al 1521) impongono inoltre di affrontare gli eventi e il quadro di riferimento in una doppia prospettiva cronologica: l'ultimo quarto del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento. Ecco dunque un primo oggettivo contributo del lavoro di Yvonne Elet: mettere in stretta connessione studi e ricerche che fanno capo rispettivamente alla storiografia sul contesto fiorentino di fine Quattrocento e su quello romano dei primi tre decenni del Cinquecento. Una spiccata e profonda interdisciplinarietà caratterizza la ricerca della studiosa, che mostra di sapersi muovere nei labirintici percorsi delle fonti letterarie e documentarie, al pari delle bibliografie ormai iper-specialistiche.

Il progetto della villa di papa Leone X ha conosciuto diversi gradi di elaborazione e non è stato portato a compimento in tutta la sua magnificenza per la morte di Raffaello (1520) e del pontefice (1521), oltre che per le difficoltà politiche ed economiche che Giulio dei Medici, poi papa col nome di Clemente VII (1523-34) avrebbe incontrato nel suo pontificato, come una stratificata storiografia ha ormai ben delineato. Il complesso di Villa Madama, pur nella sua incompiutezza, ha conosciuto da subito una grande fortuna, sia iconografica che letteraria, creando i presupposti per l'affermazione e la diffusione di una distintiva esemplarità nel corso dei secoli. In questo senso, la valorizzazione compiuta da Elet del testo di Sperulo costituisce un contributo scientifico che ha oggettivamente un

grande valore: il manoscritto in latino conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, che fornisce una dettagliata descrizione del progetto del complesso al 1519, è noto alla storiografia dall'inizio del Novecento, ma è stato utilizzato in modo frammentario ed episodico. Elet, con la collaborazione di Marcelli, ne presenta l'edizione critica, con la traduzione integrale in inglese a fronte (Appendice 1). Entriamo dunque nel libro, partendo dall'indice. Il volume si divide in due parti: *Introduction: the nature of invention, in word and image* e *Conclusion: building with mortar and verse*. La prima parte si articola in sei ampi capitoli: 1. *Reviving the corpse*; 2. *Writing architecture*; 3. *Sperulo's vision*; 4. *Encomia of the unbuilt*; 5. *Metastructures of word and image*; 6. *Dynamic design*. La seconda parte raccoglie tre appendici: l'edizione critica con la traduzione del testo di Sperulo (a cura di Nicoletta Marcelli, che ha realizzato un lavoro filologico di grande rilievo); l'analisi e la presentazione del manoscritto; un componimento encomiastico in versi dello stesso Sperulo in onore di Leone X.

Il percorso tracciato da Elet inizia con l'inquadramento dell'ambiente culturale in cui prende corpo il progetto di Villa Madama. La trattazione si apre poi a una più ampia riflessione sul ruolo che hanno avuto i letterati nell'accompagnare e guidare i progetti architettonici di importanti committenti, con compiti molto specifici: dal recupero delle fonti antiche, alla loro analisi e selezione; dalla creazione di un'aura celebrativa per grandiosi edifici, alla partecipazione attiva, alla definizione dei contenuti del progetto. Grande attenzione è rivolta anche a Raffaello, architetto della villa fino alla sua scomparsa. Elet mostra di saper gestire l'ampia bibliografia sull'artista, soffermandosi su significativi nodi storiografici, come la predisposizione di Raffaello a lavorare in *équipe*, non solo con altri artisti ma anche con i letterati.

Ai tre snodi concettuali delineati in questo primo capitolo – ovvero committenza, letteratura e architettura – se ne

aggiunge subito un altro: l'Antico, sia come modello formale/tipologico, sia come presenza vivida che, attraverso il confronto con i testi della classicità, materializza il legame concettuale esperito da committente e architetto con i fasti della Roma imperiale. Vengono quindi affrontati i contenuti del progetto di Raffello per la villa, che viene discusso nel quadro del suo studio sulla Roma antica e dunque del suo specifico impegno nella conoscenza e salvaguardia delle testimonianze del passato. Segue poi la presentazione del testo di Sperulo, che contiene una copiosa serie di informazioni sulla configurazione della villa e sul programma. L'autrice riesamina anche la descrizione del progetto della villa, redatta da Raffello stesso e conservata in una versione non definitiva nell'Archivio di Stato di Firenze.

Nel secondo capitolo, Elet analizza puntualmente il testo di Sperulo. Ed è proprio qui che viene messo a fuoco uno dei temi più interessanti: la valorizzazione da parte di Sperulo delle *Seve* di Stazio, come riferimento concettuale e testuale per la propria descrizione del progetto di Villa Madama, riannodando così le fila con la Firenze di Lorenzo il Magnifico e con gli studi condotti da Poliziano a partire dal 1480. Fra i numerosi debiti di Sperulo nei confronti di Stazio, sembra di grande rilievo quello relativo alla descrizione del frastuono del cantiere proprio in apertura del testo, a delineare l'aspetto sonoro e non solo visivo della fermentante realtà dell'edificio in costruzione. Elet evidenzia inoltre come l'apologia medica sia conte-

nuto connotativo dell'opera di Sperulo, restituito inoltre sul piano iconografico nel progetto decorativo che avrebbe dovuto arricchire gli ambienti della villa e gli spazi del giardino.

Dal momento che il componimento di Sperulo contiene informazioni diverse e complementari rispetto a quelle desumibili dalla lettera di Raffello sopra ricordata, l'autrice si pone correttamente il problema del rapporto fra i due documenti, riaffrontando la questione della cronologia della relazione fra i due testi: dipendenza? complementarità? succedaneità? Oppure, autonomia? La risposta che Elet dà appare convincente. I due documenti sono certamente in relazione l'uno con l'altro, ma è da escludere una mera dipendenza, anche alla luce dell'originalità di certe specificità dell'opera di Sperulo: una per tutte, l'attenzione alle descrizioni delle qualità materiche e cromatiche delle pietre e dei marmi, ad evidenziare uno stretto legame con il *Sogno di Polifilo* di Francesco Colonna.

La densità dei riferimenti bibliografici e documentari nelle note ai singoli capitoli e alle appendici – al pari della bibliografia a chiusura del volume – restituisce, infine, la profondità di una ricerca pluriennale che si offre agli studi specialistici come un fondamentale strumento di conoscenza e alle giovani generazioni di studiosi come un modello significativo di analisi orientata al superamento degli steccati disciplinari.

DOI 10.48282/ladiana21

Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi, Monza, 2019, pp. 325

Paola Valenti

Nel 2018 Sergio Cortesini, docente di storia dell'arte contemporanea all'Università di Pisa, ha pubblicato per la collana Saggi d'arte dell'editore Johan & Levi uno studio di fondamentale importanza per chiunque voglia comprendere gli intrecci tra promozione culturale e propaganda politica nell'Italia fascista. Frutto di oltre tre lustri di ricerche condotte prevalentemente presso prestigiose istituzioni

americane, dal Getty Institute allo Smithsonian, il volume, intitolato *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, è uno scrigno di documenti preziosi, sapientemente interpretati e messi in relazione con estratti da articoli di giornale e da testi di critica artistica per creare un contesto articolato e a più voci che Cortesini analizza con puntualità e acume critico.

Metodologicamente ineccepibile, tanto da includere nelle pagine dedicate ai ringraziamenti un richiamo deontologico alla parziale soggettività dell'atto critico con cui lo storico procede alla selezione dei documenti, il saggio offre una ricostruzione interdisciplinare della parabola dell'arte moderna italiana negli Stati Uniti d'America tra il 1933 e 1941, con lo scopo primario di fare emergere, sul versante sia italiano sia statunitense, «le idee, le intenzioni, i progetti e la percezione dell'altro, inteso in senso culturale, attraverso la mediazione dell'arte del periodo» (p. 269).

Dichiarandosi debitore degli studi di Annie Cohen-Solal, in particolare di quelli dedicati ai rapporti tra Francia e Stati Uniti, Cortesini innesta sulla solida ricerca storiografica e d'archivio l'approccio antropologico-sociale e di confronto culturale caratteristico della studiosa, posizionando così la propria indagine al crocevia tra storia dell'arte e dell'architettura, storia delle mostre e degli allestimenti, storia sociale, economica e delle relazioni diplomatiche. Proprio in quest'ultimo campo il saggio offre un contributo particolarmente originale, non limitandosi ad arricchire le conoscenze sulla cosiddetta 'diplomazia parallela', alla quale il regime si era affidato per fascistizzare le comunità di emigrati italiani, ma esplorando pressoché *ex novo* i canali attraverso cui l'Italia aveva usato la propria arte e la propria architettura come sofisticati ausili per mostrare al pubblico americano il suo volto più moderno e, nel contempo, per affermare quel 'primato' culturale che rivendicava proponendosi come unica custode dell'eredità dell'antica Roma e del Rinascimento (pp. 15, 17).

Favorita da uno stile fresco e lineare e da una scrittura avvincente che, a tratti, trasporta il lettore in una dimensione quasi romanzesca, la narrazione si articola intorno alla partecipazione ufficiale dell'Italia alle grandi fiere internazionali – la *Century of Progress World's Fair* di Chicago (1933-1934), la *Golden Gate International Exhibition* di San Francisco (1939), la *New York World's Fair* (1939-40) – e, attraverso di esse, alla parabola tracciata dall'arte italiana tra il 1933, anno in cui mostra a Chicago il suo volto più moderno, puntando soprattutto sul futurismo, e il 1940, quando si presenta a New York come naturale erede della grande tradizione classica e della romanità.

Tale parabola viene ricostruita da Cortesini attraverso l'a-

nalisi delle selezioni di artisti e opere non solo per le mostre ufficiali, ma anche per gli eventi espositivi organizzati sul suolo americano da personaggi ideologicamente vicini al fascismo e al suo programma culturale, come il giornalista, gallerista e critico Dario Sabatello, l'architetto Michele Busiri Vici, la collezionista e gallerista Anna Laetitia Pecci Blunt.

All'avventura americana di quest'ultima e al suo progetto di aprire una galleria d'arte italiana moderna a Manhattan collegata a quella della Cometa, inaugurata a Roma nel 1935, Cortesini dedica un capitolo di particolare interesse, intitolato *La Cometa nei cieli d'America (1937-1938)*, nel quale l'operato della contessa romana, finalizzato a garantire il prestigio di un'arte di cui orgogliosamente affermava la matrice classica, romana e latina, espressione della «limpidità della mente e del cuore italiano», si offre come paradigma del pragmatismo della politica artistica fascista, tema che costantemente emerge nel volume: come già era accaduto con la galleria di Dario Sabatello, al cui ruolo Cortesini dedica pagine non meno pregnanti, 'Mimi' Pecci Blunt, infatti, aveva potuto contare sul sostegno del Ministero della Cultura Popolare nel suo progetto di selezionare artisti giovani ed estranei alla celebrazione dell'impero, come Carlo Levi, Mirko Basaldella e Aligi Sassu, con lo scopo di proporre ai critici americani un'arte che si prestasse a essere percepita come creazione spirituale libera (p. 138). Efficacemente Cortesini scrive di una «aporia solo apparente», riconducibile al «limbo culturale» in cui il regime con piena consapevolezza conduceva la sua politica nei confronti degli Stati Uniti (p. 139), un limbo nel quale artisti antifascisti, capaci di esprimersi con un linguaggio individuale e antidogmatico, diventavano loro malgrado ingranaggi che facevano andare avanti la macchina della propaganda, contribuendo così a costruire agli occhi degli americani un'immagine moderna, vitale, libera dell'Italia e, nel contempo, ad alimentare, seppur sotto traccia, l'idea fascista del primato, culturale e razziale, del 'genio italico'.

Un simile progetto era stato certo più complesso e delicato per Pecci Blunt, che aveva inaugurato la sede newyorkese della Cometa nel dicembre del 1937, di quanto non lo fosse stato per Sabatello nel 1933: con l'invasione dell'Etiopia nel 1935 il regime aveva, infatti, mostrato agli Stati Uniti il

suo vero volto, aggressivo e militarista e, da allora, ad arte e architettura era stato affidato il compito assai oneroso di contribuire a riabilitare l'Italia nell'opinione dell'élite intellettuale americana «come un paese dalla politica rispettabile, portatrice di civiltà e di umanesimo» (p. 31).

A ragione Cortesini considera la politica coloniale dell'Italia fascista, e in particolare la guerra in Etiopia, questioni cruciali nella storia dei rapporti culturali con gli Stati Uniti: la necessità di estirpare dalla mente degli americani la convinzione che gli etiopi fossero stati vittime di una feroce aggressione aveva imposto la messa a punto di strategie comunicative fino ad allora sconosciute ai politici e ai giornalisti italiani, «avvezzi a più spicci sistemi di persuasione» (p. 34). È proprio con lo scopo di esaminare come la guerra in Africa fosse stata percepita nei vari segmenti dell'opinione pubblica, del giornalismo, della politica, e di individuare i possibili correttivi, che nell'ottobre del 1935 era stato inviato in America Bernardo Bergamaschi, alla cui inchiesta Cortesini dedica specifica attenzione nel primo capitolo, significativamente intitolato *Comunicare agli americani. Promozione culturale e propaganda politica*. Facendo tesoro dei consigli di Ugo Veniero D'Annunzio, figlio del poeta Gabriele, da tempo residente a New York e ben introdotto nell'alta società cittadina, il funzionario Bergamaschi aveva posto al centro della propria relazione la necessità di istituire un ufficio per le 'public relations' che potesse fornire una sorta di regia al progetto di «abbandonare la strumentalizzazione delle comunità nazionali e indirizzare la propaganda verso il blocco sociale egemone, ossia quello anglosassone» (p. 35).

Bergamaschi aveva commissionato all'agenzia pubblicitaria newyorkese Wendell P. Colton, specializzata in promozione turistica, uno studio di massima che si era configurato come «un piano di marketing su scala nazionale per riposizionare l'Italia nella mappa cognitiva del pubblico americano, allontanando ogni allusione alla demonizzata guerra africana e, viceversa, angelicando il nostro come un paese di bellezza, civiltà, buona accoglienza e produttività, con l'intento di favorire una potenziale domanda sia nel settore del turismo che degli investimenti industriali» (p. 35). Si consigliava di evitare scrupolosamente qualsiasi menzione alla guerra etiopica e di dare, invece, massima diffusione e risalto a immagini e notizie

su Tripoli e Rodi, proponendole come esempi di colonialismo portatore di civiltà e progresso. In questo piano di marketing un ruolo fondamentale era stato affidato al cinema: ben consapevole del suo potenziale comunicativo, Colton aveva raccomandato «di facilitare, con agevolazioni di viaggio e soggiorno, la produzione americana di sei film a colori sulla 'Nuova Italia', ossia Rodi e Tripoli» (p. 36), ancora una volta con lo scopo di contrastare le notizie provenienti dall'Etiopia e di aggiungere tasselli a una contraffatta narrazione del colonialismo italiano che si è affermata nel tempo e che solo di recente si è iniziato a smantellare.

Il cinema, del resto, era allora visto da molti intellettuali come l'arte giovane per eccellenza, capace di esprimere «il vitalismo spirituale che affratellava italiani e americani» (p. 11). Era certo di questa idea Vittorio Mussolini, il figlio ventenne del duce, che il 16 settembre 1937 si era imbarcato sul Rex insieme a Hal Roach, regista e produttore cinematografico statunitense con il quale aveva fondato la società di produzione RAM (Roach and Mussolini), per raggiungere Hollywood, allo scopo di studiare le strategie industriali e le tecniche di produzione degli Studios. Quello che avrebbe dovuto essere un viaggio privato avrebbe però assunto un carattere semiufficiale, tanto da includere, dopo lo sbarco a New York, una trasferta a Washington per incontrare alla Casa Bianca Franklin Delano e Eleanor Roosevelt: come emerge dalla ricostruzione di Cortesini, l'incontro si era svolto in un clima di cordialità, evitando accuratamente la politica, sulla quale ancora gravava la questione dell'Etiopia. Nel congedarsi, il presidente aveva chiesto al suo ospite di portare al padre un messaggio: «One day we must meet». Un auspicio che, nel suo essere rimasto tale, si offre efficacemente a Cortesini come una sorta di insegna sotto la quale raccogliere i molteplici e problematici tentativi di incontro, attraverso l'arte e l'architettura, «tra due sistemi culturali che contenevano in sé gli ingredienti storici, psicologici, sociali sia per attrarsi, sia per respingersi» (pp. 13-14). Una dinamica alla quale lo scoppio del secondo conflitto mondiale avrebbe imposto solo una battuta d'arresto, e che sarebbe poi ripresa con analoghi giochi di forze, più o meno occulti, subito dopo la guerra, per durare fino ad oggi.

DOI 10.48282/ladiana22

Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 256

Davide Lacagnina

La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979) di Denis Viva è il risultato di oltre un decennio di riflessioni decantate sin dai tempi della tesi di dottorato discussa dall'autore nel 2008 presso l'Università di Udine e adesso approdate alla sintesi limpida e documentata del libro pubblicato da Quodlibet nella collana della «Biblioteca Passaré. Studi di arte contemporanea e arte primaria» diretta da Luca Pietro Nicoletti.

Nel volume la scrittura si sviluppa come in un quaderno di lavoro, in cui, nel susseguirsi dei capitoli come messe a fuoco progressive, Viva affronta singoli aspetti problematici di uno dei testi più noti della critica d'arte italiana degli ultimi cinquant'anni e tuttavia forse anche uno dei meno letti e mai realmente discussi: *La trans-avanguardia italiana* di Achille Bonito Oliva, nella sua prima edizione apparsa su «Flash Art» nel numero doppio 92-93 di ottobre-novembre del 1979. L'amara constatazione della notorietà del testo – una notorietà eccedente ogni profilo di problematizzazione in sede storico-critica, nonostante la sua precoce storicizzazione, d'uno con la vicenda pittorica che tenne a battesimo – giustifica così la ragione temeraria di un volume monografico che eccede a sua volta, nella sua densità teorica e lucidamente argomentativa, l'oggetto dello studio – un articolo di appena quattro pagine – finalmente sottratto al suo monopolio 'autorale'. Riscritture, traduzioni e ristampe del testo – in definitiva, la sua narrazione ufficiale – sono infatti fin qui dipese da quel fenomeno di 'privatizzazione della memoria' tipico della storia italiana degli ultimi decenni (il riferimento è a *La repubblica del dolore* di Giovanni De Luna), sullo sfondo di un sistema dell'arte profondamente mutato, a livello internazionale, al giro di boa del Sessantotto e, per quanto riguarda la specifica situazione italiana, e in maniera forse ancor più significativa, del Settantasette.

I fatti sono noti. In singolar tenzone contro l'algido concettualismo e financo il 'moralismo' riduzionista e tautologico delle neo-avanguardie (assestando per pigrizia,

o scaltrezza, meccanismi tipici di quella storiografia modernista che concepiva la ricerca artistica come avanzamento e affermazione di un primato che invece adesso, sulla carta, ci si proponeva di contrastare), Achille Bonito Oliva conquistava la scena internazionale con un neologismo molto felice e destinato a giocare un ruolo-chiave nella straordinaria fortuna del ritorno alla pittura tra anni Settanta e Ottanta. A fare il resto furono il presentismo mondano e mediatico del cantore di questo movimento e l'esposizione istrionica e seduttiva di un pensiero che si dava programmaticamente come cinica provocazione e rivendicazione gaudente di una libertà creativa nomade e contaminata, quale parte integrante di una strategia comunicativa di affermazione della sua poetica, in anni peraltro di esibita spettacolarizzazione del dibattito culturale in Italia, a beneficio soprattutto della televisione e delle riviste più glamour (valgano per tutti gli scatti in costume adamitico e aggraziata posa alla Paolina Borghese che immortalarono Bonito Oliva sulle pagine di «Frigidaire» nel 1981 e ancora, più di recente, e recidivamente, nel 2011).

L'esito più vistoso di questo atteggiamento è stato un dibattito, pure caratterizzato da altisonanti partecipazioni (da François Lyotard a Fredric Jameson) e da velenose stroncature (da Benjamin Buchloch a Germano Celant), condotto in tutta evidenza soprattutto sulla 'superficie delle cose': più sui risultati disomogenei e discontinui delle ricerche degli artisti che non sulle premesse teoriche, critiche e storiche da cui essi muovevano; meno che mai sulla coerenza che avrebbe dovuto tenere saldamente insieme manifesto programmatico – se questo doveva essere il testo nelle intenzioni del suo autore – e proposte visive, in realtà già organizzatesi in ordine sparso prima dell'ingresso in scena di Bonito Oliva e intorno ad altre istanze mediali – il disegno e la fotografia, prima ancora del 'ritorno alla pittura' – e da lui sistematizzate solo *ex post*, in una sintesi redazionale frutto anch'essa di tagli, riprese e

rimaneggiamenti di materiali in parte già editi, come puntualmente documentato da Viva.

È così sul fronte del ‘pregresso’ che si fanno strada le novità più interessanti del volume e prendono corpo gli affondi più originali: dai singoli percorsi dei protagonisti del gruppo prima della Transavanguardia, il più delle volte scientemente omessi nella letteratura corrente, alla ricostruzione della preistoria bonito-oliviana, fra l’esordio accademico salernitano e l’approdo a Roma, al recupero – di là dalla sua più nota attività espositiva – di due testi-chiave del decennio Settanta, come *Il territorio magico* (1972) e soprattutto *L’ideologia del traditore* (1976). In ritardo, il primo, su questioni poetiche e politiche proprie della stagione del Sessantotto, il secondo si propone come una clamorosa smentita delle premesse del primo, spingendo in maniera decisiva, e in sequenza serrata con le contestazioni giovanili del 1977 e l’assassinio di Moro nel 1978, verso quel processo di de-politicizzazione della cultura, e nella fattispecie di quella artistica, così liberata dal fardello del confronto con l’ideologia o, più banalmente, dalla responsabilità di una posizione che non fosse ecumenica e buona per tutte le occasioni, quando non sfrontatamente autopromozionale: una disposizione ‘intellettuale’ in cui in molti hanno visto le ragioni dell’avvicinamento di Bonito Oliva a Bettino Craxi e alla politica culturale del PSI, nell’ambito della quale aveva preso corpo anche la collaborazione sistematica con l’«Avanti!».

Si arriva così dritti al nocciolo della questione. Dall’analisi del contesto redazionale, anche solo in termini di impaginato e di layout grafico, alla riconsiderazione delle ambizioni internazionali, insieme culturali e commerciali, di una rivista come «Flash Art» a cavallo tra anni Settanta e Ottanta (dalla vendita degli spazi pubblicitari alla rete del mercato delle gallerie private italiane che ne sostenevano la pubblicazione), emerge uno spaccato assai più nitido della gestazione e della nascita del contributo del 1979, finalmente disossato nella sua stratificata complessità di là da ogni mitopoietico *amarcord*, non solo con riferimento al ‘contenitore’, per così dire, e alle sue politiche editoriali, ma anche alle ragioni che hanno propiziato una coerente linea di attenzione alle nuove ricerche figurative e d’immagine, eminentemente pittoriche, maturate soprattutto in ambito statunitense (ma ugualmente vive in Europa) e tempestiva-

mente registrate dal periodico diretto da Giancarlo Politi, nei contributi a firma di Thomas Lawson, David Salle e Douglas Crimp apparsi nello stesso anno. Quanto più la situazione americana veniva proposta in maniera problematica, ‘fluida’ e aperta ad apporti di diversa intenzione e svolgimento, tanto più la controparte italiana poggiava, al contrario, sulla sicumera di presupposti perentori e incontestabili, blindati ai soli sette nomi ufficialmente ricompresi nella compagine iniziale – i cinque ‘canonici’ centro-meridionali di Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino e i due toscani subito dopo espunti di Marco Bagnoli e Remo Salvadori – secondo il modello tipico del drappello a ranghi serrati delle avanguardie storiche.

La sponda teorico-critica offerta dal testo di Bonito Oliva aveva il merito di condensare più di una buona idea del dibattito internazionale sorto intorno alla nuova pittura di figura ma alla fine proprio il suo providenziale *appeal* cosmopolita, negli artifici retorici della sua composizione e nei toni apodittici e assertivi della sua rutilante scrittura, sembrava soprattutto funzionale a dinamiche mirate all’accreditamento e alla promozione, anche commerciale, del gruppo all’estero. Anche per questo motivo la qualificazione ‘italiana’ certificava la denominazione di origine controllata della proposta nel suo complesso, rimarcandone l’appartenenza identitaria e territoriale nell’agone internazionale del suo debutto ufficiale (il testo fu pubblicato in traduzione sulla contestuale edizione inglese di «Flash Art International» e in un di poco successivo volumetto monografico in italiano e in inglese edito sempre da Politi con il tricolore in copertina). Giocava a favore di questa partita la provenienza perlopiù meridionale degli aderenti al gruppo, configurabile nei modi propri di un’*italianità* ruspante e vernacolare tanto più ‘autentica’ quanto più funzionale alla riduzione macchietistica di una subalternità a presa rapida nell’immaginario globale, specie nordamericano, costruito sull’accumulo di equivoci e stereotipi largamente acquisiti dalla cultura di massa.

In una disamina condotta esclusivamente sul testo e dunque sulle relazioni intertestuali esibite o malcelate, allacciate più o meno consapevolmente, fin dentro le scelte lessicali della sua scrittura, con altri saggi di riferimento del dibattito di quel decennio – da *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* di Germano Celant (1967) ad *Avanguardia di massa* di

Maurizio Calvesi (1978) – si riconoscono prestiti, omaggi, bersagli polemici, appropriazioni indebite e spunti di rielaborazione originale, che nella stesura definitiva sparigliano però le carte di conclusioni obbligatoriamente affrettate e in distonia con le loro premesse: la libertà cede così il passo all'evasione, l'autonomia al disimpegno, la partecipazione alla solitudine dell'artista (e del critico; e forse ancor di più dello spettatore), il coinvolgimento al voyeurismo (nella moltiplicazione delle solitudini degli sguardi), la centralità dell'immagine alla dissipazione del suo simulacro, la negazione della storia a una nuova narrazione, strumentale alla costruzione di nuove posizioni di rendita e di credito, ancorché localmente confinate all'inerzia della replica o della variazione necessariamente fedele all'assunto di base. La logica del *brand* si rivela così il più autentico retaggio capitalista del rituffo *liberal* delle politiche reazionarie degli anni Ottanta, tanto più nel confronto con altre posi-

zioni di ricerca analoghe in Europa e negli Stati Uniti e in considerazione della reticenza teorica così disinvoltamente ostentata da Bonito Oliva in cui alla fine nessuna e tutte le interpretazioni sono legittimate come possibili. In una coazione a ripetere come in una trappola cui paradossalmente è impossibile sottrarsi, la definizione di postmoderno di Jameson, richiamata in apertura del saggio di Viva, indica allora anche la chiave d'accesso al tema al centro del volume: se «il modo più sicuro per intendere il concetto di postmoderno è considerarlo come un tentativo di pensare storicamente il presente, in un'epoca che prima di tutto ha dimenticato come si pensa storicamente», la conquista di una solida prospettiva storica concorre a smascherare l'atrofia del discorso transavanguardista, in cui a esser celebrati sono semmai, nelle stesse parole dell'autore, «il fatalismo dell'inefficacia e la gioia dell'irresponsabilità».

DOI 10.48282/ladiana23