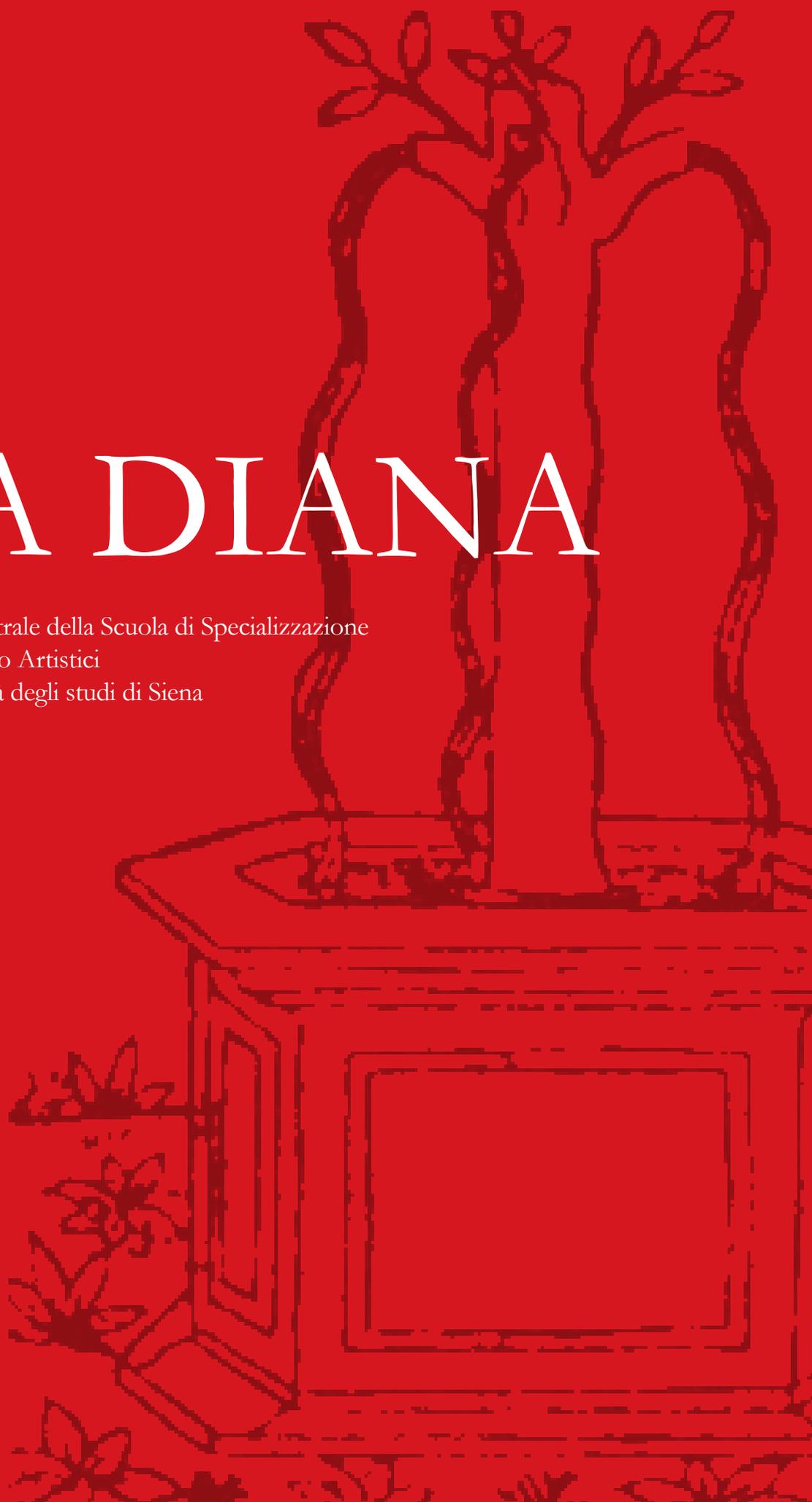
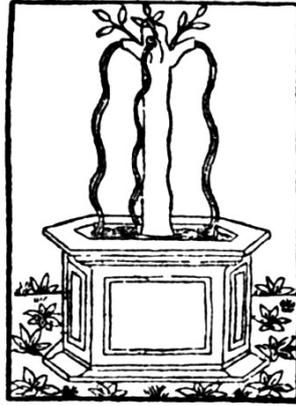


2 | 2021

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 di redazione

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 <i>Editoriale</i>	4
---------------------------------------	---

Studi

Raffaele Marrone <i>Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento. Sul Maestro del 1310 e la sua bottega</i>	9
Bruno Carabellese <i>Sui rapporti tra Giulio Mancini e Fabio Chigi e sull'indice dei Pittori, scultori e architetti ferraresi</i>	34
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco <i>Note sulla provenienza del dipinto Donne a passeggio di Massimo Campigli nella collezione del MAC USP e sulla fortuna dell'artista in Brasile</i>	56

Contributi

Nicola Attinasi <i>Il Missale Romanum del 1662: una fonte iconografica nell'opera di Giacomo Serpotta</i>	77
Anthi-Danaé Spathoni <i>33 Meters of Immortality: Cy Twombly's Ceiling for the Louvre</i>	91

Note

Roberto Bartalini <i>Spinello e il Trecento pittorico aretino. Bellosi, Boskovits e una recente giornata di studi</i>	111
Luca Quattrocchi <i>La difesa dell'arte degenerata a Londra nel 1938: nuovi studi</i>	123

Recensioni

Amy Golahny, Rembrandt. <i>Studies in his varied approaches to Italian Art</i> (di Marco Matteo Mascolo)	132
Giorgia Gastaldon, <i>Schifano. Comunque, Qualcos'altro. 1958-1964</i> (di Virginia Magnaghi)	134
Ara H. Merjian, <i>Against the Avant-Garde: Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism</i> (di Davide Lacagnina)	135

Editoriale

Davide Lacagnina

Le molte e qualificate proposte pervenute per questo secondo numero della nuova edizione online de «La Diana» confermano l'opportunità dell'iniziativa e allo stesso tempo gratificano l'impegno fin qui dedicato all'impresa. La presenza della rivista in rete e l'accesso libero e diretto dal sito della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università di Siena hanno giovato certamente alla causa, tanto più nella proliferazione dei collegamenti che è propria del world wide web. Da più parti, infatti – e non solo dall'Italia – sono giunti molti degli articoli sottoposti a valutazione per questo fascicolo, in un numero tale da costringerci a rinviare alle prossime uscite la lettura di alcuni testi. Nella maggior parte dei casi, essi si sono segnalati per qualità e originalità di temi e di analisi, in una direzione che esige competenze certe nelle scelte e sollecita aperture nuove, di metodo e di merito, a beneficio di ambiti di approfondimento meno battuti e in egual misura di una geografia culturale più estesa, ma pur sempre all'interno di una solida consuetudine disciplinare, di approcci e di strumenti ermeneutici, che vogliamo rimanga nel tempo il tratto più forte e insieme riconoscibile della proposta della rivista nel suo complesso.

A un tale exploit di candidature per la rivista è corrisposto un altrettanto confortante numero di iscrizioni all'esame di ammissione nell'anno accademico 2021-2022. Non sono in grado di dire se i due fatti siano effettivamente legati tra loro, ma sembrerebbe che la 'terza vita' de «La Diana» abbia concorso a suo modo anche al riconoscimento di una precisa identità della Scuola nel panorama, sempre più vasto e variegato, dei corsi universitari di alta specializzazione nel settore del patrimonio culturale. In tutta evidenza, non è ancora il tempo dei bilanci, né per la rivista né meno che mai per il nuovo ciclo della Scuola senese, ma timidi segnali positivi lasciano ben sperare per il futuro. Nonostante il perdurare dell'emergenza sanitaria a livello globale e le infauste previsioni che sembrava potessero condizionare in modo negativo le immatricolazioni anche quest'anno, la composizione di una nuova classe, con specializzandi provenienti da tutte le regioni d'Italia, e il programmato ritorno alla didattica in aula spiegano l'entusiasmo di una ripartenza a lungo attesa e predispongono a una ritrovata normalità di relazioni interpersonali e di consuetudini acca-

demiche, nell'accezione migliore e più alta del termine, all'insegna della convivialità propria di una comunità che condivide spazi di studio, riflessione, esercizio e produzione. Dopo quasi due anni di 'clausura' abbiamo vissuto con viva partecipazione, in questo mese di dicembre, la prima discussione in presenza di una tesi di diploma, che è stata anche l'occasione, vista la specificità dei suoi contenuti a cavallo fra storia dell'arte contemporanea e indagini diagnostiche, per rinsaldare la collaborazione avviata con l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Gli insegnamenti di tipo più tecnico-applicativo, affidati agli esperti dell'Opificio, integrano, nella nostra offerta formativa, lo studio del patrimonio storico-artistico e preparano a una più informata e consapevole azione di tutela. Con tali premesse confido che il dialogo fra le due istituzioni finalmente condotto 'dal vivo' a Siena in questa circostanza – ma che nei mesi così 'difficili' di questa ultima stagione è riuscito ad assicurare persino lo svolgimento di alcuni tirocini, in parte in presenza e in parte da remoto, per il buon esito dei quali non saremo mai abbastanza grati alla generosa disponibilità dei colleghi fiorentini – non potrà che rafforzarsi negli anni a venire, adesso che saranno possibili, finalmente, anche le lezioni *in situ*, a diretto contatto con le opere e gli 'strumenti' del restauro, negli straordinari laboratori della Fortezza da Basso e di Palazzo Vecchio a Firenze.

Anche per queste ragioni, con il desiderio di creare relazioni istituzionali sempre più forti e di proiettare l'attività della Scuola fuori dal suo recinto accademico, la prima settimana di didattica, prevista per la fine di gennaio, è stata pensata come una lunga prolusione ai diversi insegnamenti presenti nel nostro piano di studi, con una programmazione meno 'ortodossa' e un'interazione quanto più ampia possibile con il mondo delle professioni del patrimonio, con lezioni, su temi affini ai contenuti dei nostri corsi, affidate a docenti stranieri in visita a Siena (Sara Núñez Izquierdo della Universidad de Salamanca e Victor M. Schmidt della Universiteit van Utrecht) presentazioni di libri, conferenze tematiche e incontri con specialisti del settore, per rendere sempre più tangibile il rapporto fra formazione universitaria e sue ricadute nei più diversi ambiti lavorativi. Le nuove pagine web della Scuola daranno conto in maniera tempestiva di questi appuntamenti, diventando al contempo un utile strumento di archiviazione di fatti e di notizie relative alle attività svolte – didattiche, di ricerca e di produzione scientifica, in sezioni dedicate – venendo così esse stesse a costituire una banca dati organizzata e in divenire a cui attingere sistematicamente per ritrovare progetti e materiali utili a ulteriori occasioni di approfondimento: sarà così, solo per fare alcuni esempi, per le regi-

strazioni audio degli incontri con gli artisti tenuti da Enrico Crispolti (1933-2018) nell'ambito delle sue lezioni alla Specializzazione o per l'anagrafe delle tesi di diploma discusse a Siena o, ancora, per il database delle opere d'arte contemporanea nella collezione della Scuola.

La selezione dei contributi presenti in questo numero riflette una curiosità intellettuale e un modo laterale di guardare alla disciplina di là dai sentieri più battuti e conclamati o peggio ancora da quelli più *à la page*. L'attenzione alle 'periferie' della ricerca artistica e del dibattito culturale, per nulla intese come marginali o secondarie, ma anzi, al contrario, necessariamente consustanziali al riconoscimento di una piena e più ampia dialettica storica, emerge in maniera trasversale a una cronologia e una geografia che spaziano dalla Pistoia d'inizio Trecento al Brasile di metà Novecento, passando per la Sicilia sei-settecentesca di Giacomo Serpotta e l'orizzonte mediterraneo di Cy Twombly nel primo decennio del XXI secolo, nei testi rispettivamente di Raffaele Marrone, Renata Rocco, Nicola Attinasi e Anthi-Danaé Spathoni.

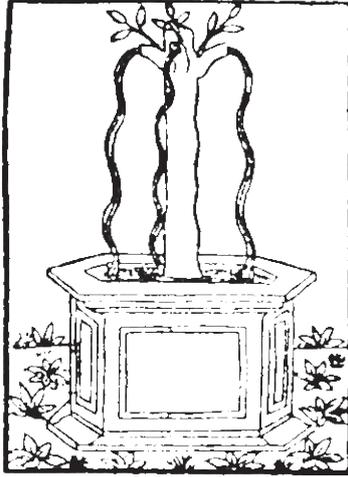
Il primo studio si propone come un'ideale prosecuzione dell'indagine avviata sul precedente numero de «La Diana» a firma dello stesso autore sul contesto della pittura pistoiese della prima metà del Trecento: se la produzione migliore di questo ambiente è stata riletta alla luce di una nuova configurazione culturale sulla scorta di una rigorosa filologia visiva, la puntuale riconsiderazione della documentazione superstite ha fatto avanzare convincenti ipotesi circa l'identificazione storica di alcune personalità all'interno dell'articolata attività familiare della bottega di Lazzerino Castelli. Il secondo saggio citato, su un'opera di Massimo Campigli in Brasile, s'inscrive all'interno di un accordo di collaborazione scientifica internazionale siglato tra l'Università di Siena, l'Università di Milano e l'Universidade de São Paulo per lo studio delle relazioni artistiche e culturali tra Italia e America latina nel Novecento e offre un esempio concreto della straordinaria quanto a oggi ancora largamente misconosciuta fortuna internazionale della pittura italiana degli anni Venti tra Venezia, Parigi, New York, Amsterdam e Rotterdam, prima del definitivo approdo del dipinto nelle collezioni del MAC USP alla fine degli anni Quaranta. La riconsiderazione della fortuna critica dell'artista italiano in Brasile è stata anche l'occasione per riesaminare l'accesso dibattito sul modernismo latino-americano del secondo dopoguerra, conteso anch'esso, come quello italiano, fra partigiani della figurazione e radicali sostenitori dei linguaggi astratti sullo sfondo degli equilibri politici internazionali imposti dalla Guerra fredda.

La rilevanza accordata alle fonti e alla loro costante e reiterata interrogazione in una corretta prospettiva storica, siano esse visive o testuali,

meramente documentali o critiche, sul doppio registro della storiografia e della militanza in presa diretta sulla realtà in divenire, caratterizza i contributi di Attinasi, sulle derivazioni della plastica serpottiana in alcune chiese di Palermo e Agrigento dalla cultura romana cortonesca diffusa dalle incisioni del *Missale Romanum* del 1662 sotto il pontificato di Alessandro VII, e di Spathoni, che ricostruisce quasi *ad diem* la genesi e lo sviluppo della commissione del Museo del Louvre a Cy Twombly, nel 2006, della decorazione del soffitto della Salle des Bronzes: un lavoro solo apparentemente ‘eccentrico’ alla poetica e alla produzione più nota dell’artista americano. Allo stesso modo il saggio di Bruno Carabellese, sulla scorta di materiali manoscritti inediti o poco conosciuti conservati presso il fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana, propone alcune riflessioni originali sull’attività giovanile di Fabio Chigi, dal 1655 papa Alessandro VII, e in particolare sui suoi interessi per le arti figurative, fra testi editi e ambiziosi progetti abbandonati (su una storia delle arti a Ferrara nei secoli XV-XVII).

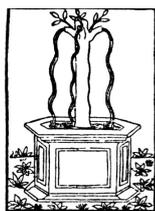
Particolare rilievo in questo numero è dato alla discussione scientifica su convegni, mostre e libri: un indizio di particolare salute del dibattito critico contemporaneo e insieme della ritrovata voglia di confronto su alcuni snodi più significativi della produzione storiografica più recente a livello internazionale, che mi auguro possa trovare in futuro uno spazio sempre più consistente sulla rivista, come occasione di riflessione sul sistema dell’arte, sugli indirizzi pubblici di politica culturale e sugli orientamenti delle industrie creative private, specialmente nei settori della produzione editoriale, dell’organizzazione di mostre e del management dei servizi aggiuntivi nei musei e negli istituti di cultura. Visto il carattere di alcuni di questi contributi – tematici ed estesi a più titoli considerati unitariamente, anche sotto il profilo metodologico – è stata distinta una sezione più corposa di *Note* da quella delle *Recensioni* dedicata invece alla più tradizionale segnalazione di alcuni volumi monografici.

In chiusura, le ultime parole non possono che essere di ringraziamento: per gli autori dei testi raccolti in questo fascicolo, per il loro prezioso contributo alla crescita della rivista in qualità e in interesse, e per i colleghi del comitato scientifico e di redazione, la cui costante presenza, nelle diverse fasi di preparazione di questo numero, rinnova il valore di una responsabilità condivisa e di un felice legame professionale e non solo.



LA DIANA

Studi



Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento Sul Maestro del 1310 e la sua bottega

Raffaele Marrone

Scuola Normale Superiore di Pisa
Classe di Lettere
Corso di perfezionamento
in Storia dell'Arte

Seguendo la traccia aperta dal contributo, pubblicato su questa stessa rivista, dedicato al problema dell'autore delle *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, il saggio discute una nuova proposta relativa all'identità anagrafica del principale pittore pistoiese della prima metà del Trecento, il cosiddetto Maestro del 1310: riconsiderata l'idea di riconoscere in Lazzerino Castelli il responsabile del ciclo passionistico, si suggerisce ora, in via indiziaria, di associare proprio al Maestro del 1310 il profilo storico di questo artista, che – lo s'intende dalla documentazione – fu alla testa di un'importante 'officina' artistica familiare. Proprio una simile posizione di influente capobottega si attribuirebbe alla perfezione al Maestro del 1310, il quale – come qui si tenta di dimostrare – esercitò un ascendente fortissimo sulla scena pittorica cittadina, con un riverbero fino agli anni estremi del XIV secolo, specialmente sulle personalità anonime convenzionalmente designate con i nomi critici di Maestro del 1336 e Maestro di Popiglio (per i quali viene indicato un possibile riconoscimento anagrafico in due dei quattro figli di Lazzerino rammentati dalle fonti, Tommaso e Iacopo).

This essay proposes a new identity for the so-called Master of 1310, the leader painter active in Pistoia in the first half of the fourteenth century. In a previous article published in this journal, the identification of Lazzerino Castelli with the artist who painted the *Stories of the Passion* in San Giovanni Fuorcivitas has been reconsidered. Starting from a review of the documentary evidences regarding Lazzerino, it may be possible to link the historical figure of this painter with the Master of 1310. The documents mentioning Lazzerino as the head of an important family-based workshop seem to provide a reasonably firm basis for proposing such identification: the Master of 1310, indeed, exerted a lasting influence on different painters of Pistoia, who were probably involved in his workshop. In particular, the master's teaching was crucial for two anonymous artists, conventionally called Master of 1336 and Master of Popiglio. These painters are here identified, in a conjectural way, with two of the four Lazzerino's sons cited in the written sources, Tommaso and Iacopo.

Keywords: Pistoia, Late-Medieval Painting, Master of 1310, Master of 1336, Master of Popiglio

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana11
ISSN 2784-9597

Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento Sul Maestro del 1310 e la sua bottega

Raffaele Marrone

1. Nel coro delle emergenze artistiche che articolano lo scenario di Pistoia all'aprirsi del Trecento,¹ la voce del Maestro del 1310 – per quanto accordata alla melodia generale – spicca come quella di un formidabile solista. Le poche opere finora ascrivibili con certezza a questo raro artefice, consacrato quale capofila della locale 'scuola' pittorica a partire dagli studi fondativi di Pier Paolo Donati,² rivelano una levatura straordinaria, senza confronti puntuali, al punto che lo stesso Roberto Longhi poté affermare che l'opera eponima del maestro, la *Maestà* del Musée du Petit Palais di Avignone (fig. 2), «non scade accanto a Duccio o Cimabue».³ Certo, la formazione dell'anonimo pittore non può essere ridotta alle sole esperienze pistoiesi: l'analisi dei suoi lavori iniziali, *in primis* del citato *name-piece*, mette in luce una profonda connessione, già in parte avvistata dagli esegeti, con l'attività di alcune

1. Lippo di Benivieni, *Madonna col Bambino*, particolare, 1310 circa, tempera e oro su tavola. Firenze, Galleria degli Uffizi. Crediti: Alamy stock photo.

2. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *Maestà*, particolare, 1310, tempera e oro su tavola. Avignone, Musée du Petit Palais. Crediti: Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.





3. Maestro di Figline, *Maestà con due angeli e i santi Chiara e Francesco*, particolare, 1310-20, affresco. Assisi, Basilica Inferiore di San Francesco, sacrestia. Crediti: fotografia gentilmente concessa da Emanuele Zappasodi.

tra le maggiori personalità del manipolo ‘dissidente’ di Firenze, ovvero il Maestro di Figline (fig. 3)⁴ e – in modo particolare – il ‘vero’ Lippo di Benivieni (fig. 1).⁵ Ciò si spiega assai probabilmente in relazione ai fatti che seguirono l’assedio del 1306, quando l’ingerenza della ‘città gigliata’ nelle vicende di Pistoia divenne sempre più pressante, anche in campo artistico. D’altro canto, pare sintomatico che la critica abbia a più riprese tentato di individuare una possibile preistoria del Maestro del 1310 nelle *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas:⁶ benché la proposta non risulti fino in fondo sostenibile, l’innegabile nesso di

parentela che congiunge il Maestro del 1310 all'autore di questi murali (ben dimostrato da Donati attraverso una serie di memorabili confronti fotografici) testimonia quantomeno il forte radicamento locale dell'artista, che – al di là delle sue precoci frequentazioni fiorentine – dovette quasi sicuramente ricevere una prima educazione nella città d'origine, magari in contatto diretto con il pittore di San Giovanni Fuorcivitas, il cosiddetto «Anonimo romanzo» di Longhi (figg. 4-5).⁷ Proprio a questa formazione condotta in ambito pistoiese vanno riportate le origini della tempera tanto peculiare, singolarmente antigraziosa, a tratti surreale, che si misura nei dipinti del maestro, i quali superano di gran lunga per eccentricità persino gli episodi più altamente eterodossi della compagine frondista di Firenze, trovando come unici adeguati termini di confronto la «passione degli umbri» o l'estro particolarissimo, para-bolognese, del Buffalmacco maturo.

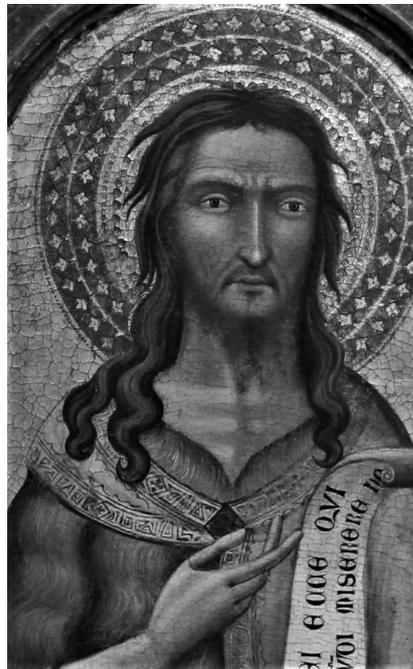
Il percorso, così *sui generis*, del Maestro del 1310 è documentato, come si è detto, da un numero esiguo di dipinti, che tuttavia compongono insieme il profilo di una carriera connotata da una certa coerenza interna, e di discreta estensione. In effetti, accogliendo una recente proposta di Andrea De Marchi, sembra che sia necessario spingere l'operosità dell'artista pistoiese fino al quinto decennio del secolo, annettendo in coda al suo catalogo 'canonico' una porzione cospicua del raggruppamento stilistico che Donati aveva ricondotto all'eteroclitico Maestro del 1336.⁸ In particolare, è da credere che i due polittici conservati rispettivamente al Museo della Collegiata di Empoli⁹ e al Museo d'Arte Sacra di Popiglio¹⁰ debbano in realtà rappresentare nient'altro che la fase estrema, più 'normalizzata' e calante, dello stesso pittore che aveva licenziato, nel momento maggiormente felice del suo *cursus*, il dossale già sull'altar maggiore della chiesa degli Umiliati (adesso al Museo Civico di Pistoia). Infatti, al di là dello sviluppo di linguaggio, nel segno di un incalzante smussamento dei toni più eccentrici e di una certa semplificazione formale, queste ultime opere palesano elementi di consanguineità con la produzione accertata del Maestro del 1310 tali da non consentire di scindere seccamente i volti di due distinte personalità. Innanzi tutto, sono marcatissime le concordanze di tropismi che imparentano le figure bislacche dei più antichi lavori dell'artista a quelle, appena ingentilite, delle tavole di Empoli e Popiglio: gli occhi oblungi dalle palpebre affioranti, come fossero tiroidei, i nasi dritti che calano giù in verticale, dalle narici incarnate, le piccole bocchette, e le mani massicce e stirate, modulate in pose contratte, ritornano sistematicamente, come dei veri e propri 'tic' formali, in tutti questi dipinti, qualificandosi quali marchi di fabbrica dell'artefice



pistoiese (figg. 6-8). Inoltre, accanto ai consimili caratteri morfologici (ben apprezzabili anche raffrontando certe categorie di ‘tipi’ umani, come i Santi anziani: figg. 9-10), è comune il rifiuto consapevole della corporeità dei personaggi sfinati, che – liberati da ogni senso di appiombamento fisico – finiscono per rassomigliare a delle sagome ritagliate e stampate, con la stessa nettezza di un cartonato, sull’oro di fondo; è, questo, un tratto culturale peculiare del nostro pittore, in aperta collisione con l’arte riformata di Giotto, che torna costante lungo l’arco della sua attività, e che rende a mio giudizio incompatibili le opere di Empoli e Popiglio con gli altri pezzi, ben altrimenti informati di valori di costruzione plastica, ascrivibili al più giovane Maestro del 1336.¹¹ Parimenti, è una cifra distinguibile del Maestro del 1310 il dialogo con le arti sontuarie, figlio anch’esso di un atteggiamento intimamente polemico nei confronti della pittura rinnovata, che sarà molto attenuato nell’opera dei pittori della generazione successiva. L’articolarsi del colore in grandi campi intarsiati, dalle tinte intere e squillanti, che si vede, ad esempio, nel polittico di Empoli è ancora analogo (anche se un po’ banalizzato) a quello del dossale umiliato, e ci parla – alleato con l’incisiva demarcazione delle linee di contorno – di una dialettica svolta

4. Maestro del 1310 (Lazzarerino Castelli?), *Maestà*, particolare, 1310, tempera e oro su tavola. Avignone, Musée du Petit Palais. Crediti: Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

5. «Anonimo romanzo», *Cattura di Cristo*, particolare, ante 1307, affresco. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d’autore risultano esauriti.



soprattutto in rapporto alla tecnica vetraria, le cui modalità paiono consciamente traghettate, con una consueta operazione di transfert, nella pittura dell'artefice pistoiese (ciò che lo avvicina particolarmente al 'collega' Maestro di Figline). Non si può sottacere, poi, come la bizzarria nelle soluzioni di impaginato dei due polittici – qualificati dal taglio così inusitato delle figure nei registri principali, inquadrati quasi come in un piano americano – si attagli soprattutto alla mente fervida, e irregolare, del Maestro del 1310, che aveva già dato prova di una particolare vena anti-razionale nelle trovate di messinscena in dipinti come il *Vita-Panel* – di fraseggio compositivo assai complesso – con le *Storie di sant'Irene da Tessalonica*; un'opera, questa, che un conoscitore del calibro di Miklós Boskovits aveva significativamente suggerito di sviare verso il Maestro del 1336,¹² segno di come la strada di una connessione organica tra i *corpora* dei due anonimi fosse già aperta e praticabile.

D'altronde, interviene ora a costituire un preciso anello di congiunzione tra le opere 'sicure' del Maestro del 1310 e i lavori della sua probabile tarda operosità, ancorabili tra il quarto e il quinto decennio, una frammentaria *Madonna col Bambino*, resa nota dallo stesso De Marchi, custodita presso il Conservatorio della Santissima Annunziata di Empoli:¹³ la figurazione, per un verso, mantiene ancora una caratterizzazione acre, una segnatura grafica insistita e una bellezza un po' strana e fuori canone (si vedano il mascellone rotondeggiante, i tipici

6. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *Maestà*, particolare, 1310, tempera e oro su tavola. Avignone, Musée du Petit Palais. Crediti: Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda.

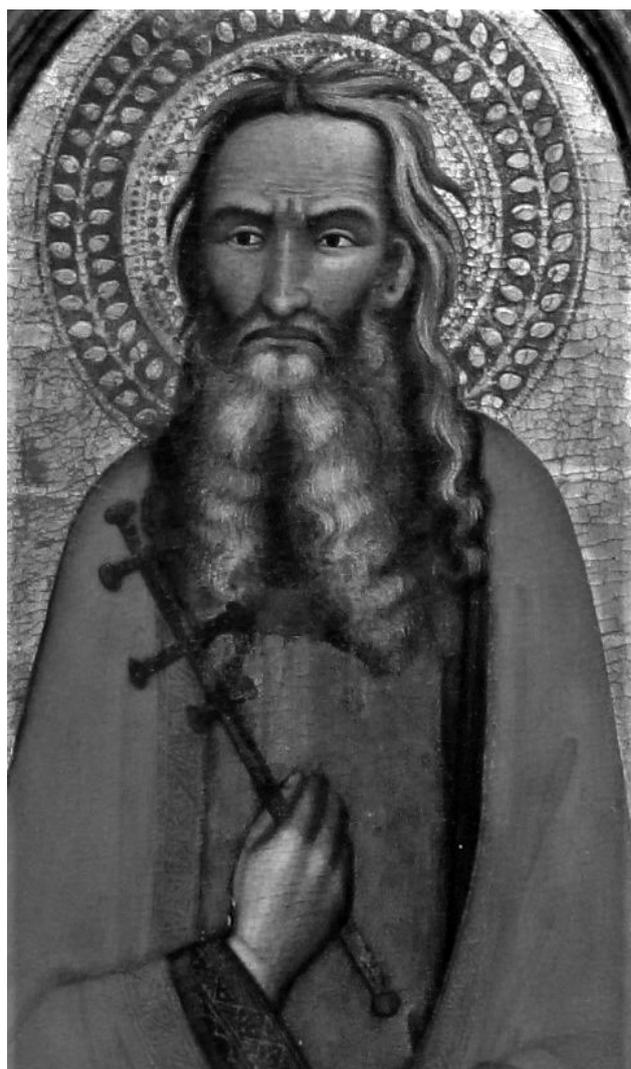
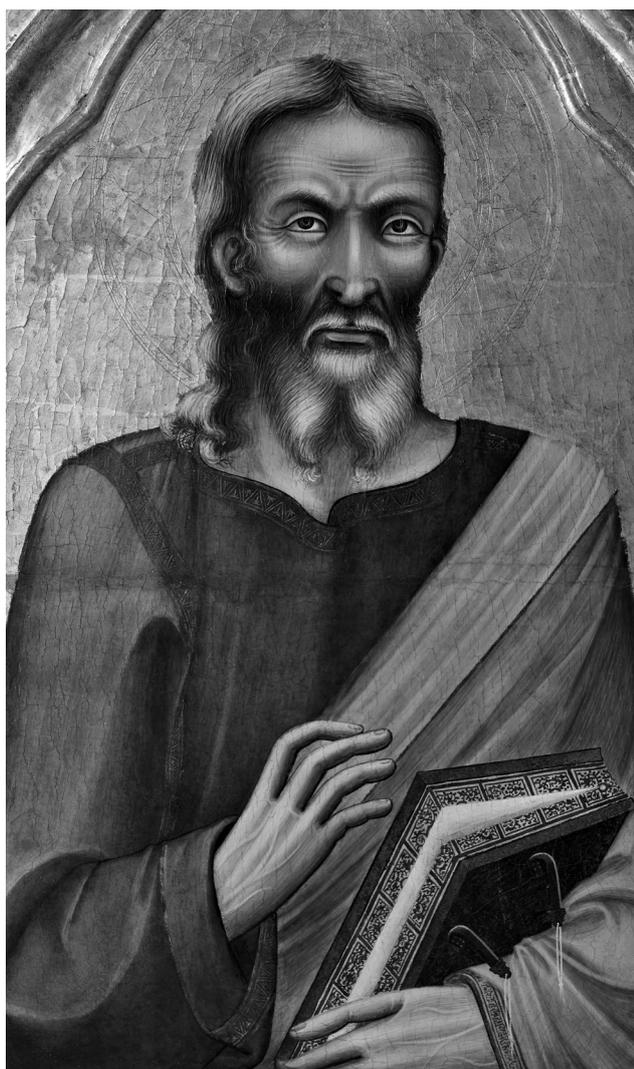
7. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *Storie di sant'Irene da Tessalonica*, particolare, 1326-27 circa (?), tempera e oro su tavola. Collezione privata. Crediti: Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti

8. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *San Giovanni Battista*, particolare del polittico, 1330-35 circa, tempera e oro su tavola. Empoli, Museo della Collegiata. Crediti: Empoli, Museo della Collegiata.

occhi aggettanti, il nasone spiovente, a becco) che ricordano da presso la *Maddalena* del pentittico-dossale pistoiese; al contempo però – con il suo aspetto meno concentrato e caricato in senso espressivo – devia già in direzione degli esiti della maturità, contraddistinti da un nuovo addolcimento e da un ridimensionamento delle acutezze, che trovano qui un’anteprima nel volto paffutello del Bambino e nell’espressione distesa, illuminata da un sorriso furbesco, della Madre (figg. 11-13). Insomma, grazie a questa addizione al catalogo del Maestro del 1310 diviene possibile seguire senza difficoltà e scarti repentini uno svolgimento artistico che attraversa per intero la prima metà del Trecento, passando dall’affilatura della giovanile *Maestà* avignonese, all’allucinata espressività della *Madonna dagli occhi azzurri* recentemente riapparsa sul mercato¹⁴ e, soprattutto, del successivo dossale umiliato, per approdare

9. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *San Giovanni Evangelista*, particolare del dossale degli Umiliati, 1315-20 circa, tempera e oro su tavola. Pistoia, Museo Civico. Crediti: fotografia di Lorenzo Gori.

10. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *Sant’Andrea*, particolare del polittico, 1330-35 circa, tempera e oro su tavola. Empoli, Museo della Collegiata. Crediti: Empoli, Museo della Collegiata.



poi al pannello con le *Storie di sant'Irene da Tessalonica* e alla tavola-cerniera di Empoli, in cui si vira con sempre maggiore convinzione – pur senza abdicare del tutto alle radicate istanze ‘dissidenti’ – verso un fare meno cupo, dai tratti più ‘addomesticati’ e naïf, ormai in prossimità del ridente polittico empolese, sulla scorta di un tracciato abbastanza consueto di temperamento progressivo delle acutezze ‘gotiche’ e delle accentuate forzature espressive, risposta all’affermarsi senza frontiere, in terra toscana, della linea del giottismo più ortodosso e misurato. Si arriva così agli ultimi anni Quaranta, al raggiungimento estremo del pentittico della chiesa popigliese dell’Assunta, che – con la sua leggera inflessione diminutiva – tende ormai la mano al Maestro di Popiglio.

2. Benché il Maestro del 1310 abbia ormai fatto stabile ingresso nel novero dei principali ‘comprimari’ del nostro Trecento pittorico, nessuno ha mai cercato – a mia conoscenza – di attribuire un concreto volto storico all’artista, fino a ora rimasto sempre, e ostinatamente, nell’anonimato. Dico «fino a ora» perché intendo avanzare in questa sede una nuova proposta circa l’identità anagrafica del pittore; una proposta di cui va necessariamente denunciata, in via preliminare, la natura congetturale. È auspicabile che in futuro inedite attestazioni intervengano ad avvalorare (o, viceversa, a smontare definitivamente) questa ipotesi di lavoro, che – vista l’assenza di convalide schiaccianti – mi limito a illustrare in maniera interlocutoria, anche con la speranza di stimolare ulteriori ricerche nelle raccolte documentarie pistoiesi. Partiamo subito, allora, anticipando la conclusione del ragionamento, per poi procedere a ritroso nel percorso argomentativo: ho cercato di dimostrare, in un mio precedente contributo, come sia da riconsiderare l’idea di riconoscere il responsabile del ciclo passionistico di San Giovanni Fuorcivitas in quel «Lazerinus Chastelli» che ha lasciato la propria ‘firma’ nell’intradosso di una delle monofore presbiteriali della chiesa;¹⁵ sembra lecito domandarsi, quindi, se questa importante personalità – che, come constateremo a breve, compare iteratamente nella documentazione cittadina della prima metà del Trecento, a capo di un’affermata bottega familiare – non possa piuttosto configurare il profilo anagrafico del Maestro del 1310. Al fine di dare consistenza (per quanto possibile) a questa soluzione ancora indiziaria, ripercorriamo innanzitutto, in un sintetico elenco diacronico, le evidenze – d’archivio e no – connesse al pittore: a) la testimonianza più antica che possediamo sul conto di Lazerino è la summenzionata sottoscrizione di San Giovanni Fuorcivitas, accompagnata dalla data 1307, relativa a un non meglio specificato «opus fenestarum» (molto probabilmente, il disegno e la coloritura delle vetrate della chiesa rinnovata); b) uno



iato di poco meno di vent'anni divide questa prima attestazione dal secondo documento ove si rinviene un riferimento all'artista: si tratta di un pagamento intestato, nel 1324, «a Laççarino Castelli» per la «dipintura [del]la tavola dell'altare dinançi di Madonna Sancta Catarina», rintracciabile nei libri di conto dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas;¹⁶ c) il 31 dicembre dell'anno successivo, la stessa Opera sborsa una lira e quindici soldi a «Laççarino» per la pittura e la verniciatura di alcuni candelabri;¹⁷ d) nel 1326, «Laçaro Castelli dipintore» compare di nuovo nei registri della chiesa intitolata all'Evangelista, compensato per la «verniciatura e raconciatura [de]lla tavola di Santa Caterina»;¹⁸ e) segue una serie di pagamenti datata al 1331, in cui «Laççarino» è nominato indirettamente, in qualità di padre e maestro di un pittore chiamato «Johanni», proveniente da Firenze, che viene ripetutamente retribuito per dei lavori nella chiesa di San Giovanni;¹⁹ f) poco più tardi, nel maggio del 1335, Lazzarino riceve due soldi dal Comune di Pistoia, per la pittura di una tovaglia da altare;²⁰ g) da ultimo, nel 1338 «Lazarino Chastelli» è remunerato dall'Opera di San Giovanni Fuorcivitas per aver dipinto un «Sancto Stefano».²¹

Fin qui le testimonianze che riguardano il Castelli; alle attestazioni appena ripercorse, poi, si aggiungono due reperti d'archivio in cui, scomparso il nome di quest'ultimo, figura l'appellativo di un certo «Lazzaro»: h) dai registri dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas si apprende che «Laççaro depintore» aveva realizzato nel 1344 dei lavori di decorazione sulla trave del tramezzo;²² i) sempre a «Laççaro pictore», nel 1346, è intestata una quietanza di pagamento rilasciata dall'Opera di San Iacopo, per la 'dipintura' di una vetrata della cappella

11. Maestro del 1310 (Lazzarino Castelli?), *Madonna col Bambino*, particolare del polittico, 1335-40 circa, tempera e oro su tavola. Popiglio, Museo d'Arte Sacra. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

12. Maestro del 1310 (Lazzarino Castelli?), *Madonna col Bambino*, particolare, 1330 circa, tempera e oro su tavola. Empoli, Conservatorio della Santissima Annunziata (prima del restauro). Crediti: archivio fotografico dell'autore.

13. Maestro del 1310 (Lazzarino Castelli?), *Santa Maria Maddalena*, particolare del dossale degli Umiliati, 1315-20 circa, tempera e oro su tavola. Pistoia, Museo Civico. Crediti: fotografia di Lorenzo Gori.

iacobea del Duomo («pro pictura fenestre vitri»), realizzata certamente nell'ambito del complessivo riallestimento dell'ambiente.²³

Conducendo un'analisi comparata di queste evidenze, non pare inverosimile asserire – innanzi tutto – che «Lazzerino Castelli» e «Lazzaro» siano in realtà i nominativi con cui veniva intercambiabilmente indicata la stessa persona, vuoi perché non vi sono 'accavallamenti' documentari (vale a dire, le attestazioni concernenti il Castelli finiscono esattamente quando incominciano quelle che riguardano Lazzaro, come se le seconde fossero in perfetta continuità con le prime); vuoi perché ambedue i nomi si rintracciano nella documentazione contabile dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas, ciò che depone in favore del fatto che si tratti di un medesimo artista operoso, nel corso dei primi quattro decenni del Trecento, al servizio dei canonici della chiesa dell'Evangelista. La riprova più perspicua dell'identità di Lazzerino Castelli e Lazzaro, tuttavia, sembra arrivare dall'analogia che connette le due testimonianze estreme tra quelle che ho appena enumerato, cioè la più risalente e la più recente (indicate con le lettere 'a' e 'i'). Entrambe le attestazioni, infatti, sono relative alla progettazione e alla pittura di vetrate: nel primo caso, la dicitura di «opus fenestarum» – benché per certi versi obliqua – lascia intendere, come ho già osservato in precedenza, che all'artista fosse spettato il compito di elaborare i cartoni e di dipingere i vetri per le nuove finestre della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas;²⁴ la seconda testimonianza, invece, è inequivocabilmente legata alla finitura cromatica di una vetrata, quella della monofora che si apriva al sommo del portale d'accesso alla cappella di San Iacopo in cattedrale (adesso, purtroppo, tamponata). Si può dunque pensare che il pittore pistoiese – Lazzerino/Lazzaro Castelli – fosse uno specialista della pittura su vetro e del disegno di vetrate, e che avesse praticato tale tecnica lungo tutto l'arco della propria carriera, dal primo decennio del Trecento fino agli inoltrati anni Quaranta. Questo elemento, oltre a contribuire a convalidare la 'sovrapposizione' tra le figure di Lazzerino Castelli e di Lazzaro «depintore», soccorre in parte nel postulare un'identificazione dell'artefice con il Maestro del 1310: la pittura di quest'ultimo, in effetti, è una pittura che – come si è visto – sembra colloquiare serratamente con l'arte vetraria, sviluppata sempre in piano e concepita come accostamento di campiture monocolori, dalle tinte intere e squillanti, modulate superficialmente dal chiaro-scuro, esattamente come si fa nelle finiture a grisaglia; una pittura che non solo riproduce con gli strumenti suoi propri i caratteri precipui della tecnica vetraria, ma che si presta anche alla materiale traduzione in cartone preparatorio per un mosaico vitreo, per via dell'import-



tanza che il maestro accorda alla delineazione dei contorni, come se in fase esecutiva pensasse sempre al momento del taglio delle tessere da impiombare. Purtroppo la perdita delle finestre originarie di San Giovanni Fuorcivitas e del Duomo di Pistoia ci priva di testi figurativi essenziali, che avrebbero fugato ogni dubbio circa la possibile identità del Maestro del 1310 con Lazzaro, apportando dei dati più conclusivi. Ci sono, in ogni caso, altri indizi che cooperano in una simile direzione; ad esempio – guardando i documenti segnati con la lettera ‘e’ – è degno di nota che un «discepolo» e «filliolo» di Lazzarino, «Johanni», provenisse «da Firenze». È stato già rimarcato, difatti, quanto intimamente correlata ai fatti figurativi primo-trecenteschi fiorentini sia la cultura del Maestro del 1310. In più, bisogna qui alludere alla possibilità che la stravagante tavola agiografica con le *Storie di sant'Irene*, già in collezione Spiridon, abbia una provenienza fiorentina; una possibilità che, se avvalorata, confermerebbe una tangenza dell'artista con il centro toscano a date piuttosto avanzate.²⁵ Non giungerebbe come una sorpresa, quindi, se uno dei suoi figli si fosse insediato in pianta stabile a Firenze, lì dove è plausibile che il pittore pistoiese avesse trascorso almeno un periodo formativo, negli anni iniziali del secolo. Si è accen-

14. Maestro del 1336 (Tommaso di Lazzaro?), *Maestà fra i santi Giacomo Maggiore, Bartolomeo, Zeno e Giovanni Evangelista*, particolare, 1344 circa, affresco. Pistoia, palazzo comunale. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

15. Maestro del 1310 (Lazzarino Castelli?), *Madonna col Bambino*, particolare del polittico, 1330-35 circa, tempera e oro su tavola. Empoli, Museo della Collegiata. Crediti: Empoli, Museo della Collegiata.

nato, d'altra parte, all'eventualità di una prima educazione del maestro in rapporto al capitolo più bizzarro della Pistoia protogiottesca, rappresentato sostanzialmente dall'artefice che abbiamo etichettato, con Longhi, come «Anonimo romanzo»: qualora dovesse essere validata l'associazione tra il Maestro del 1310 e Lazzarino Castelli, si avrebbero nuovi elementi per fortificare l'idea di questo legame di discepolato, dal momento che si potrebbe supporre che i due artisti siano stati entrambi all'opera, magari in momenti leggermente sfalsati, nel cantiere della chiesa intitolata all'Evangelista, l'uno con l'impegno di realizzare le nuove vetrate, l'altro di dotare del complemento pittorico le mura della chiesa rinnovata.

Ma l'argomento più rilevante per confortare l'ipotesi d'identificazione qui postulata è fornito, a mio modo di vedere, dal fatto che Lazzarino – come s'intende dalle stesse fonti primarie – avesse impiantato a Pistoia un'attiva bottega a conduzione familiare, entro cui erano verosimilmente inquadrati, almeno nel momento germinale dei loro percorsi, i suoi figli: oltre a Giovanni – la cui memoria è tradita soltanto dai pagamenti richiamati sopra – dovettero lavorare assieme al padre anche gli altri tre figli attestati dalla documentazione, cioè Tommaso, Filippo e Iacopo.²⁶ Ebbene, si dà il caso che il Maestro del 1310, vero e proprio caposcuola nella Pistoia di primo Trecento, abbia costituito un punto di riferimento essenziale per diversi artefici locali (e no)²⁷ che, ancora sul declinare del secolo, esattamente quando era operosa parte della prole di Lazzarino, continuavano a dipendere – nonostante il generale mutamento d'indirizzo del contesto cittadino – dal suo autorevole, e duraturo, modello: si pensi al cosiddetto Maestro del 1336 o, in maniera ancor più eloquente, al più giovane Maestro di Popiglio, che in un'opera tarda come il polittico della Fondazione Giorgio Cini seguitava a perpetuare la modalità stralunata del Maestro del 1310, pur attenuata nelle sue eccentriche spigolosità e compendiata con suggestioni diverse (pisane, soprattutto). Vedremo meglio la questione dei figli di Lazzarino più sotto; per il momento, basti rilevare come la posizione di influente capobottega, di capostipite di una nutrita genia di pittori, si possa attribuire perfettamente al Maestro del 1310, giacché renderebbe appieno ragione del suo importante ruolo storico, della prolungata influenza da lui esercitata nel *côté* di Pistoia, ben apprezzabile in diversi episodi artistici della città nel pieno e nel tardo XIV secolo. Va notato che, se il riconoscimento del Maestro del 1310 in Lazzarino Castelli dovesse colpire nel segno, bisognerebbe prospettare, per l'artista, un *cursus* di certa lunghezza, principiato nel primo decennio del Trecento e conclusosi al termine degli anni Quaranta; in

effetti si può immaginare, con buona dose di probabilità, che Lazzaro, nato forse sullo scadere del Duecento, fosse falciato – come tanti della sua generazione – dalla Peste Nera, nel 1348, dal momento che l'ultimo ricordo documentario che lo menziona direttamente risale al 1346 (e sappiamo per certo che era ormai morto e sepolto nel 1376, come dichiara un referto legato al figlio Iacopo, che a quella data è detto «del fu Lazzaro»).²⁸ Lo sviluppo cronologico notevole dell'attività dell'artefice, protrattasi all'incirca per quattro decenni, costituisce un argomento ulteriore per fortificare la sovrapposizione tra la personalità di Lazzarino e il Maestro del 1310, la cui attività, come abbiamo osservato, dovette essere ben più estesa nel tempo di quanto si pensasse in passato.

3. Mi domando, a questo punto, se non si possa provare a ridare – in via ancora indiziaria – una concreta fisionomia artistica anche ad alcuni dei figli di Lazzaro, che conosciamo, per il momento, soltanto dalle fonti documentarie.²⁹ Consideriamo, ad esempio, ciò che resta del corpus di quel pittore che Donati aveva titolato con il nome critico di Maestro del 1336, connesso alla data che compare in calce a un'imma-

16. Alesso d'Andrea e Bonaccorso di Cino, *Speranza*, 1347 circa, affresco. Pistoia, Duomo. Crediti: Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

17. Maestro del 1336 (Tommaso di Lazzaro?), *Santa Caterina d'Alessandria*, particolare, 1345 circa, affresco. Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano. Crediti: archivio fotografico dell'autore.



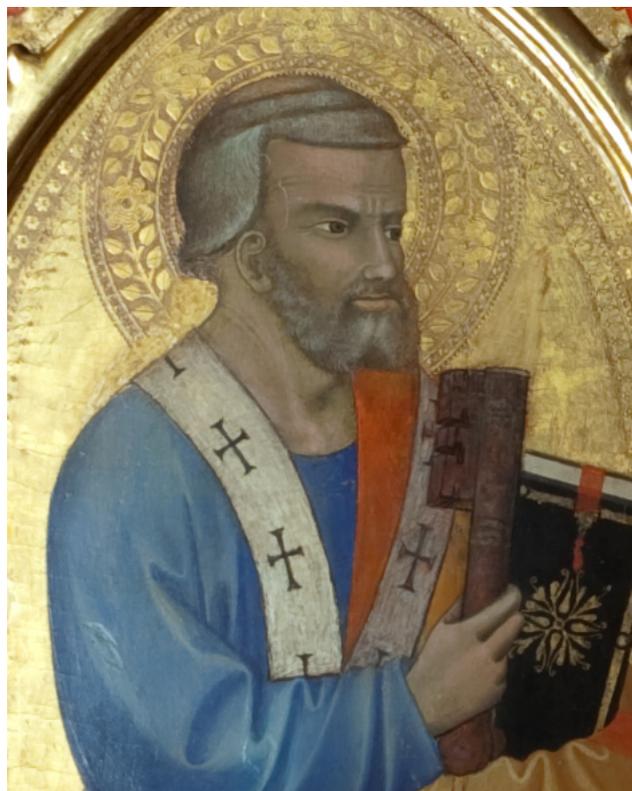
gine miracolosa della chiesa pistoiese di Santa Maria delle Grazie; oltre al *name-piece*, spettano a questo artista la grandiosa *Maestà* del Palazzo Comunale di Pistoia (fig. 14), realizzata verso il 1344,³⁰ e il lacerto di affresco che ritrae *Santa Caterina d'Alessandria* in San Bartolomeo in Pantano (fig. 17), cui va forse aggiunta, se vedo bene, una rovinatissima *Santa martire* dipinta lungo la navata di San Domenico.³¹ Dal punto di vista formale, questi dipinti rivelano un rapporto intenso con l'opera dell'ipotetico 'Lazzaro' nel suo periodo maturo (in particolare, con il pentittico di Empoli, fig. 15), ma con un sensibile aggiornamento in senso masesco, apprezzabile nella larga e abbreviata zonatura cromatica, rinterzato forse dalla sollecitazione culturale dei due pittori fiorentini, Bonaccorso di Cino e Alesso d'Andrea, approdati a Pistoia nel quinto decennio.³² È davvero rivelatore, in questo senso, il confronto tra una delle *Virtù* superstiti dello sgancio della monofora della cappella iacobeica in Duomo (fig. 16) – uno dei pochi brani arrivati sino a noi della decorazione murale trecentesca del sacello ad opera di Bonaccorso e Alesso – e la *Santa Caterina* di San Bartolomeo: due figure morbidamente espanse, dai carnati gonfianti, che occupano ormai lo spazio con un *pondus* monolitico, di sintetica possanza, rivelando *expressis verbis* la loro comune implicazione in un orizzonte culturale prettamente masesco (estraneo al Maestro del 1310). Ora, è noto che uno dei quattro figli di Lazzaro, Tommaso, aveva collaborato con Alesso e Bonaccorso (e con il padre stesso, che si occupò – come abbiamo visto – della «pittura» della vetrata) all'esecuzione del nuovo corredo d'immagini della cappella iacobeica nella Cattedrale di Pistoia; nel 1347, infatti, «Tommeo Lazzari» ricevette un compenso dall'Opera di San Iacopo «pro tribus diebus quibus iuvabit Alessum et Bonaccursum».³³ La circostanza sembra sufficientemente probante per permettere di congetturare che Tommaso, in ragione dei suoi rapporti documentati con i due 'maseschi' operosi a Pistoia, non sia altri che il Maestro del 1336, vale a dire la personalità più orientata verso la pittura di Maso di Banco (e dei suoi settatori) nel panorama pistoiese di pieno Trecento. D'altra parte, sappiamo che questi – al pari dei fratelli Filippo e Iacopo – rivestì degli incarichi pubblici: come recentemente scoperto da Flavio Boggi, nel 1360 l'artefice risulta membro del Consiglio Generale del Comune.³⁴ Non sarebbe fuori luogo ipotizzare, allora, che proprio Tommaso, dato il suo coinvolgimento diretto nelle istituzioni comunali, avesse ricevuto la commissione della *Maestà* per la «camera Communis», vale a dire per l'ambiente in cui era sito l'ufficio della tesoreria.³⁵ Del resto, credo che non vada affatto disgiunta da questo impegno pittorico la ridecorazione dell'oratorio iacobeico, che si profila



come un'altra commissione artistica legata, anche se meno direttamente, al Comune pistoiese: è risaputo, infatti, che nel pieno Trecento l'Opera di San Iacopo era ormai stabilmente controllata dal potere secolare, e che il culto per l'apostolo – esattamente come quello per il Sacro Cingolo a Prato – continuava a essere caricato di un altissimo valore emblematico e legittimante per le istituzioni laiche. Anche se non è mai stato prima d'ora messo in evidenza, non va sottovalutato il fatto che proprio nel corso del quinto decennio del Trecento si susseguissero due interventi decorativi in luoghi – il Palazzo degli Anziani e la cappella di San Iacopo – altamente rappresentativi delle tradizioni civiche e delle 'libertà' comunali: proprio a quel periodo, difatti, risale quello che si potrebbe definire il canto del cigno dell'indipendenza del Comune di Pistoia, che – dopo la cacciata del duca di Atene (1343) – si affrancò momentaneamente dal controllo politico fiorentino, riconquistando per pochi anni, fino al 1351, un'autonomia di governo.³⁶ È dunque in un simile quadro di provvisoria riconquista delle 'libertà' comunali che vanno contestualizzate sia l'esecuzione della *Maestà*, collegabile convincentemente a un documento del 29 novembre 1344,³⁷ sia la nuova dotazione ornamentale dell'oratorio iacobeo in Cattedrale, ancorabile verso

18. Maestro di Popiglio, *Madonna col Bambino in trono*, particolare, 1345-50 circa, tempera e oro su tavola. Firenze, Villa La Pietra, collezione Acton. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

19. Maestro di Popiglio, *Vergine annunciata*, particolare del polittico di San Paolo, 1350-60 circa, tempera e oro su tavola. Venezia, Galleria di Palazzo Cini. Crediti: Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.



il 1347: due interventi da leggere d'un fiato, che sembrano dimostrare come il Comune fosse tornato, in questo circoscritto interludio di indipendenza, a investire anche sui simboli, seguendo una strategia precisa di propaganda per immagini. Il collegamento tra le due commissioni avvalorava decisamente l'idea che Tommaso, documentatamente attivo nel cantiere della cappella di San Iacopo, possa essere lo stesso artista che, tre anni prima, era stato ingaggiato dalle istituzioni cittadine per la commessa della «pictura Virginis Gloriose Marie cum aliis Sanctis».

Più spinoso risulta il problema del Maestro di Popiglio, un artista lungamente sfuggito a una piena comprensione critica, che dovette operare perlopiù nel corso della seconda metà del Trecento, rimeditando a nuovo gli antichi pensieri del Maestro del 1310, declinati però in una versione più spiritosa e quasi fumettistica, mescolata a sollecitazioni pisane. Non è possibile diffondersi a lungo sulla questione, che meriterebbe una trattazione a sé; basti per ora osservare come, una volta smembrato l'eterogeneo catalogo del fittizio «Francesco pisano»,³⁸ debbano rientrare stabilmente nel corpus del maestro pistoiese la mutila *Madonna col Bambino in trono* della collezione Acton di Villa La Pietra (fig. 18) – testa di serie del gruppo stilistico, ancora di intonazione arcigna e irregolare, non molto distante dal centrale del pentittico di Popiglio dell'ipotetico 'Lazzaro', il suo probabile maestro – e, a una datazione seriore, il famoso, e dibattutissimo, polittico della Fondazione Giorgio Cini (di cui vediamo l'*Annunciata* del pinnacolo centrale: fig. 19),³⁹ dove l'attenuazione delle impuntature espressive è da ricondurre, più che alle influenze orcagnesche (già ridimensionate da Miklós Boskovits),⁴⁰ a una tangenza con la pittura pieno-trecentesca di Pisa; ciò non toglie, naturalmente, il profondo radicamento pistoiese di quest'opera, che – come accennato sopra – sembra traghettare verso l'ultimo Trecento, in una veste più ironica e controllata, la maniera feroce e piena di bizzarria del Maestro del 1310, pur conservando alcuni inconfondibili 'tic' formali (figg. 20-23; e c'è da chiedersi se, caduta la possibilità di ricondurre il polittico a una destinazione pisana, non si debba pensare a un'originaria collocazione pistoiese, magari sull'altar maggiore della chiesa di San Paolo).⁴¹ Se vedo bene, a un momento ulteriore del percorso del Maestro di Popiglio dovrebbe risalire la *Madonna della Misericordia* già in una raccolta privata svizzera (ora in collezione Alana),⁴² che tende, anche per la gamma cromatica, verso il più maturo (e scadente) trittico eponimo del Museo popigliese d'Arte Sacra,⁴³ esito estremo dell'attività dell'artista, e coevo probabilmente al singolare affresco con *Sant'Anna, la Vergine bambina e Gioacchino* ancora visibile nella nave di San Domenico.⁴⁴ Sfortunatamente non

20. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *San Pietro*, particolare del polittico, 1335-40 circa, tempera e oro su tavola. Popiglio, Museo d'Arte Sacra. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

21. Maestro di Popiglio, *San Pietro*, particolare del polittico, 1350-60 circa, tempera e oro su tavola. Venezia, Galleria di Palazzo Cini. Crediti: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca Istituto di Storia dell'Arte.

22. Maestro di Popiglio, *San Paolo*, particolare del polittico, 1350-60 circa, tempera e oro su tavola. Venezia, Galleria di Palazzo Cini. Crediti: Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca Istituto di Storia dell'Arte.

23. Maestro del 1310 (Lazzerino Castelli?), *San Giovanni Battista*, particolare del polittico, 1335-40 circa, tempera e oro su tavola. Popiglio, Museo d'Arte Sacra. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

possediamo molti appigli cronologici certi per seriare nel tempo i pezzi del catalogo del Maestro di Popiglio: l'unico *terminus ante quem non* è fornito dalle date del polittico approntato da Taddeo Gaddi per l'altare maggiore di San Giovanni Fuorcivitas (1345-1354), che costituisce l'irrinunciabile precedente strutturale per la macchina d'altare, ora in collezione Cini, confezionata dall'anonimo pistoiese.⁴⁵

Purtroppo, non è possibile neppure avanzare un'ipotesi d'identificazione congetturale per questo artefice. Non pare sufficientemente probante il fatto che nel 1354, a ridosso del licenziamento dell'ambizioso polittico per la chiesa intitolata all'Evangelista, uno dei figli di Lazzaro, Iacopo, fosse retribuito dall'Opera di San Giovanni per la «dipintura de le tavole di sul'altare per sopracielo», cioè – se intendo correttamente – per dipingere una *capsa* lignea destinata a contenere la nuova pala d'altare di Taddeo Gaddi:⁴⁶ non è detto, infatti, che proprio questi fosse poi chiamato a replicare *modo et forma* il complesso gaddesco. La labile connessione potrebbe assumere una qualche consistenza se consideriamo che «Jacopus Lazari pictor de Pistoiro» risulta attivo, nel 1394, presso il Comune di Castelfranco di Sotto, nel Valdarno Inferiore:⁴⁷ in effetti, il fatto che il pittore avesse frequentato un'area di forte ascendente pisano potrebbe fortificare il riconoscimento con il Maestro di Popiglio, rendendo ragione delle tangenze di questo artista con figure come Francesco di Neri da Volterra o Giovanni di Nicola. C'è da dire, però, che l'interscambio tra i centri artistici di Pisa e Pistoia dovette essere piuttosto serrato lungo tutto lo svolgersi del secolo, anche per via della presenza in città di diversi artefici forestieri, a date inaspettatamente precoci.⁴⁸ Ancor più delle altre proposte di connessione tra serie stilistiche e serie documentarie, perciò, l'associazione tra il *corpus* del Maestro di Popiglio e la personalità storica di Iacopo di Lazzaro dovrà restare del tutto interlocutoria.

¹ In questo quadro, accanto agli episodi maggiormente conosciuti (su tutti, i murali di San Giovanni Fuorcivitas), dovranno essere annoverati l'immagine votiva di *San Paolo* affrescata lungo la nave sinistra di San Pier Maggiore, riconducibile a un locale maestro prototrecentesco; la scontrata *Madonna col Bambino* oggi al Museo civico Amedeo Lia della Spezia, ascrivita allo stesso Maestro del 1310 da Alessandro Volpe, *Una aggiunta al Maestro del 1310*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo e Piero Narcisi, Paparo, Napoli, 1999, pp. 373-379, sulla base di un'associazione stilistica – condivisibile solo nei termini di una comune temperie culturale – con le *Storie della Passione* di San Giovanni Fuorcivitas; e, infine, una coppia di pannelli murali dipinta nel terminale del fianco sinistro della chiesa di Santa Maria Assunta a Orbignano (su cui vedi almeno Sabatino Ferrali, *Tesori d'arte in una chiesetta di campagna*, «Bullettino Storico Pistoiese», III, 1961, pp. 360-363), con la *Madonna della Misericordia* e una precoce testimonianza, purtroppo assai rovinata, di un *Crocifisso con i dolenti in umiltà*, che sembrano in rapporto – oltre che all'opera giovanile del Maestro del 1310 – ai prodotti pisani di inizio secolo.

² Pier Paolo Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I. Il Maestro del 1310*, «Paragone», XXV, 295, 1974, pp. 3-26; Idem, *Per la pittura pistoiese del Trecento – II. Il Maestro del 1336*, ivi, XXVII, 321, 1976, pp. 3-15.

³ Cfr. *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, nelle dispense redatte da Mina Gregori del corso del 1953-54 di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze, 1973 [«Paragone», XXIV, 281-283, 1973], p. 35. Come è noto, Longhi tendeva a collegare la *Maestà* di Avignone al *corpus* dell'artista umbro che denominiamo adesso Maestro della Croce di Trevi, tenendo distinto da questo gruppo stilistico il dossale del Museo Civico di

Pistoia, connesso per la prima volta alla tavola datata 1310 da Edward B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Leo S. Olschki, Firenze, 1949, p. 78, seguito, tra gli altri, da Millard Meiss, *Primitifs italiens à l'Orangerie*, «La Revue des Arts», VI, 3, 1965, pp. 139-148, in part. p. 146. Longhi, piuttosto, definiva l'autore della pala pistoiese come un «Anonimo fiorentino-umbro», e gli accostava la sola tavola con *Storie di una santa* – identificata poi con Irene da Tessalonica – già in collezione Spiridon (quanto ai dispareri tra Meiss e Longhi su questo fronte, si veda Alessandro Conti, *Roberto Longhi e l'attribuzione*, «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, X, 3, 1980, pp. 1093-1117, in part. pp. 1109-1111). Sarebbe stato poi Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I*, cit., a ricongiungere stabilmente la *Maestà* avignonese con gli altri due pezzi isolati da Longhi, ritessendo il profilo del maggiore volto del Trecento pistoiese.

⁴ Il precedente del Maestro di Figline è stato evocato da Andrea Bacchi, *La pittura del Duecento e del 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. 319-320, e poi – in maniera più accorta – da Andrea De Marchi, *Il 'Maestro del 1310' e la fronda anti-giottesca: intorno ad un 'Crocifisso' murale*, «Prospettiva», 46, 1986, pp. 50-56.

⁵ Il problema del *corpus* di Lippo di Benivieni è ancora aperto, ma non è possibile diffondersi sull'argomento in questa sede; preme soltanto ricordare che le uniche opere senza dubbio ascrivibili all'artefice, da cui dovrà ripartire ogni futuro ripensamento sul suo profilo artistico, sono le due macchine d'altare smembrate firmate «Lippus» nelle lame delle spade dell'apostolo dei Gentili (secondo l'uso degli armaioli), cioè il polittico detto «degli Alessandri», molto verosimilmente realizzato per l'altare

principale della distrutta chiesa di San Pier Maggiore a Firenze, e il polittico adesso in collezione Acton a Villa La Pietra (Firenze), appartenuto ai Bartolini Salimbeni. Proprio il centrale del polittico «degli Alessandri» (ora custodito agli Uffizi), testa di serie del breve catalogo lippesco, esibisce – come dimostra l'analisi comparativa – un'assonanza marcata con la *Maestà* di Avignone, tanto da indurre ad accorciare sensibilmente la distanza cronologica tra i dipinti: infatti, è in una medesima temperie, colpita da forti venti gotici, che dovettero nascere queste opere così congeneri, in cui le Madonne diventano dame elegantissime e un po' sdegnose, con pallidi incarnati, nasi sottili come lame di rasoio e occhi a guscio di mandorla, di taglio esageratamente oblungo, in gara con i più raffinati avori oltremontani. Gli angeli che fanno corona alla Vergine nella tavola avignonese, del resto, trovano dei compagni perfetti in quelli disposti nei tondi apicali del polittico «degli Alessandri», non solo per le esatte rispondenze fisionomiche, ma anche per l'accentuazione linearistica che li accomuna, ben avvertibile nella sinuosa cascata delle ciocche, modulate in un tremulo ritmo d'onde regolari. Pure la preziosità del colore vi è similissima; si vedano i blu smaltati delle vesti delle Vergini, che hanno la stessa consistenza di una pasta vitrea indurita. L'accrescimento gotico, antidoto contro il dilagare della cultura giottesca, raggiunge la sua acme in questi dipinti: sia il Maestro del 1310 che Lippo di Benivieni tenderanno poi, nel corso del secondo decennio, a mettere a bada simili cadenze di accento transalpino, muovendosi in direzioni nuove, in parte meno polemiche verso l'arte di Giotto, e tra di loro divergenti.

⁶ Vedi ancora Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – I*, cit., pp. 12-13.

⁷ Cfr. Alessandro Conti, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe. 1270-1340*, Edizioni Alfa, Bologna, 1981, p. 53.

⁸ Andrea De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato: un raro frammento di un pittore pistoiese a Empoli*, in *Empoli, novecento anni. Nascita e formazione di un grande castello medievale. 1119-2019*, a cura di Francesco Salvestrini, atti del convegno (Empoli, 28-29 marzo 2019), Leo S. Olschki, Firenze, 2020, pp. 211-218. Già Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento – II*, cit., aveva espresso, in chiusura dell'articolo, delle riserve sulla coerenza del raggruppamento da lui costruito, segnatamente sull'opportunità di inserire in un unico insieme i due polittici conservati ad Empoli e Popiglio e la *Maestà* del Palazzo comunale di Pistoia, sulla scorta di alcune perplessità comunicategli da Miklós Boskovits e da Luciano Bellosi (ivi, p. 13). Nonostante ciò, mi pare che nella successiva letteratura quasi nessuno abbia dato seguito a questi sospetti, revocando in dubbio l'organicità del catalogo messo in piedi dallo studioso (vedi, ad esempio, i consuntivi di Bacchi, *La pittura del Duecento e del Trecento*, cit., p. 320, e di Enrica Neri Lusanna, *Le arti figurative*, 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. pp. 305, 312), eccezion fatta per De Marchi e, precedentemente, per Miklós Boskovits, *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, in Richard Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, con Klara Steinweg, continuato sotto la direzione di Miklós Boskovits e Mina Gregori, sez. III, 9 voll., Giunti, Firenze, vol. IX, 1984, p. 9 (che aveva cursoriamente proposto di collegare la *Maestà* pistoiese alla *Madonna* della Loggia del Bigallo a Firenze), e Isabella Lapi Ballerini, *Pitture murali fra Tre e Quattrocento nella chiesa di San Paolo*, «Pistoia programma», XXXIII, 1996, pp. 59-72, in part. p. 62.

⁹ Per alcune notazioni sull'opera empoiese, si veda almeno Annamaria Giusti, *Empoli: Museo della Collegiata, chiese di*

Sant'Andrea e S. Stefano, Calderini, Bologna, 1988, pp. 1-2. Da ultimo, De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato*, cit., p. 216, ha fondatamente suggerito che il polittico fosse destinato *ab initio* all'altare principale della Collegiata di Sant'Andrea.

¹⁰ Questo pentittico è attestato sin dai primi del Cinquecento sull'altar maggiore della pieve di Santa Maria Assunta di Popiglio, anche se non vi sono evidenze che questa fosse la sua collocazione originaria. Per un riferimento bibliografico, si vedano Franca Falletti, *Il museo*, in Eadem e Giuseppina Carla Romby, *Il museo d'arte sacra di Popiglio: cultura e religiosità popolare nella Montagna Pistoiese*, con contributi di Riccardo Burigana, Giovanna Gorgeri e Maria Pala Masini, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 1993, pp. 51-53, e, di seguito, Ugo Ferraci, *I polittici trecenteschi*, in *Popiglio. Museo d'arte sacra*, a cura di Paolo Peri, Protesto-Settegiorni Editore, Pistoia, 2010, pp. 68-71, in part. pp. 70-71, in cui non solo sono evocati dei referenti formali a dir poco sfocati, ma viene anche messa in dubbio l'omogeneità del polittico di Popiglio con il precedente complesso empoiese, senza tenere conto del fatto che le lievi discrepanze tra queste opere vanno messe sul conto di una sfasatura cronologica.

¹¹ Sul catalogo del Maestro del 1336, si veda *infra*.

¹² Il parere dello studioso è riferito da Brendan Cassidy, *A Byzantine Saint in Tuscany: A Proposal for the Solution of a Trecento Enigma*, «Arte cristiana», LXXXIII, 769, 1995, pp. 243-256, in part. pp. 244-245.

¹³ La tavola è stata riconosciuta da Alessandro Naldi come opera del Maestro del 1336 e pubblicata, dopo il recente restauro, da De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato*, cit., che l'ha convincentemente interpretata quale perfetto *trait-d'union* tra i dipinti accertati del Maestro del 1310 e i due polittici di Empoli e Popiglio. Trovo sia invece da rigettare

la proposta, avanzata nella stessa sede da De Marchi (ivi, p. 218), di far rientrare nella matura operosità del Maestro del 1310 anche la guasta *Madonna col Bambino* già nella collezione di L.M. Banti, recentemente passata da Sotheby's (*Important Old Master Paintings and Sculpture*, 31 gennaio-1 febbraio 2013, lotto 121): nonostante l'indubbia aria di famiglia, si direbbe un'opera che replica in modo pedissequo il centrale del polittico di Empoli, non solo nella composizione, ovvero nel tipo iconografico della Vergine 'affettuosa', ma anche nei dettagli più minuti. Vista la natura smaccatamente derivativa del dipinto, sono portato a pensare che l'opera, che pare già 'avvertita' della produzione del Maestro di Popiglio, debba essere considerata come un prodotto di un seguace del Maestro del 1310. Preme segnalare che Federico Zeri teneva l'opera sotto il nome di «Francesco dell'Orcagna», vale a dire l'autore del polittico ora Cini, che qui si propone di identificare in larga parte con il Maestro di Popiglio (cfr. *infra*).

¹⁴ Si veda la scheda di Angelo Tartuferi, in *Bagliori gotici. Dal Maestro del 1310 a Bartolomeo Vivarini*, catalogo della mostra (Milano, 2021), Salamon, Milano, 2021, pp. 6-11, dove è proposta una collocazione temporale a monte della *Maestà* di Avignone, verso il 1300-1305; in realtà, come inteso già da De Marchi, *Il 'Maestro del 1310'*, cit., p. 54, l'opera va considerata – per l'accusato piglio espressivo – il pezzo-ponte tra la tavola del 1310 e il più maturo dossale degli Umiliati, da puntellare alla fine del secondo decennio. Del resto, sembra difficile pensare che il pittore pistoiese potesse anticipare Simone Martini nell'introduzione delle pupille colorate d'azzurro: un elemento di spiccato naturalismo che, per quanto sappiamo, fa la sua prima comparsa nella *Maestà* del Palazzo Pubblico di Siena (1315), e che soltanto a partire da quella data verrà saltuariamente reimpiegato in pittura (si pensi almeno al caso degli affreschi

di Ambrogio Lorenzetti nel capitolo dei francescani senesi); in merito si veda Alessandro Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo (Milano), 1999, p. 39.

¹⁵ Raffaele Marrone, *Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento. Una precisazione sull'autore delle Storie della Passione di San Giovanni Fuorcivitas*, «La Diana», I, 2021, pp. 12-40. L'iscrizione è riportata per intero da 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, in part. pp. 71-72. Va segnalato – come indicatomi da uno dei revisori anonimi, che ringrazio – che l'utilizzo del verbo «pinxit» in una sottoscrizione relativa a una vetrata si rintraccia almeno in un altro caso, ovvero nell'iscrizione che corre nella grande vetrata absidale della chiesa di San Domenico a Perugia, 'dipinta' da Mariotto di Nardo («HOC OPUS MARIOTTUS NARDI DE FLORENTIA PINSIT DEO GRATIA AMEN»); certo, la soluzione messa in campo a Pistoia – nella penuria degli esemplari giunti sino a noi – si configura come un *unicum*, dal momento che la 'firma' non è inserita entro il campo della vetrata, bensì entro lo sgancio della monofora destra. Non vanno però sottovalutati la posizione eccentrica della tabella iscritta, non connessa fisicamente ai pannelli del ciclo pittorico, e il fatto che il riquadro contenente la sottoscrizione non sia armonicamente integrato entro il fregio vegetale dell'intradosso, che risulta bruscamente interrotto dal pannello rettangolare. Ciò potrebbe addirittura indurre a sospettare che l'esecuzione delle nuove vetrate, terminate nel 1307, segua di qualche tempo quella del ciclo pittorico.

¹⁶ Pistoia, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASP), Patrimonio Ecclesiastico, C 449, c. 49r.

¹⁷ Ivi, c. 62v.

¹⁸ Ivi, c. 101r. È probabile che la tavola cui si allude qui sia quella allora installata sulla trave del tramezzo (cfr. *infra*, nota 22).

¹⁹ Ivi, c. 83r (edito con alcune mende da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 78; se ne dà qui una nuova trascrizione): «Item a Johanni dipintore da Firençe per XIII die che stete a dipingere in San Iohanni ... lib. IIII | Item a Johanni discepolo di Laççarino per XXXIII die a ragione di soldi VI per die ... lib. IX, s. X | Item a Johanni filliolo di Laççarino per [vacat] die a ragione di soldi VI per die ... lib. I, s. XVII». Sembra lecito ritenere che le tre attestazioni, registrate in sequenza, facciano riferimento a uno stesso «Johanni». Si segnala che un «Giovanni di Laççaro» è citato anche in un'uscita del 1337: *ivi*, c. 128r.

²⁰ ASP, Consigli, Provvisori e Riforme, 5, c. 52r (menzionato da Flavio Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale in Pistoia*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LI, 1/2, 2007, pp. 251-266, in part. pp. 263-264, nota 51, ma non edito; se ne dà di seguito una trascrizione: «Item Laççarino pictori, eo quo pinsit dictam thovaliam»).

²¹ ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, c. 134r (edito, in modo incompleto e con alcune mende, da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., p. 79): «Demo a Lazarino Chastelli per dipignitura il Sancto Stefano s. XX, paghamo per altre spese ... s. XXI».

²² ASP, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, c. 190r (edito e commentato, ancora una volta, da Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo romanzo»*, cit., pp. 79-81): «Item demo a Laççaro depintore per che dipinse in nella trave grande in su che stanno le taule dipinte .. la Croce grande, la storia di Madonna Sancta Maria .. di Santa Katerina ... lib. X, s. XVI». È da credere – come già inteso da Valentina Balzarotti – che l'inter-

vento abbia interessato non l'apparato di tavole per il tramezzo, ma la trave su cui la terna di dipinti era issata: nello stesso registro contabile dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas, infatti, si rintracciano i pagamenti per il montaggio e lo smontaggio dei ponteggi necessari a compiere l'opera, e si specifica chiaramente l'entità del compito: «Item demo [per] faccitura [de] li ponti *quando si dipinse la trave* ... s. III, d. VI»; «Item demo a maestro Geri per disfare li ponti *quando facemo dipingere la trave* dove sta la croce ... s. II» (*ivi*, c. 189v). Del resto, da un'altra notazione dello stesso libro di conti intendiamo che la tavola mariana per la trave del coro fu realizzata, nel 1336, dal senese Guido di Cino («Demo [a] di V di novembre per una tavola di Santa Maria la quale faciamo ponere sul'legnio nella chiesa, fue fatta in Siena per maestro Guido di Cino dipintore, ghostocci fiorini XII d'oro, valliono ... l. XXXVII, s. IIII»: *ivi*, c. 86r; il documento era stato segnalato da 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, 1, 1900, pp. 1-6, in part. p. 4), ed elevata al sommo del tramezzo («sul'legno del choro») da un certo maestro Neri, che la assicurò al muro per mezzo di «una fune» (*ivi*, c. 86v).

²³ ASP, Opera di San Iacopo, 372, c. 3r (pubblicato da 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; se ne dà una nuova trascrizione: «Item Laççaro pictore, die primo febrarii, pro pictura fenestre vitri de cappella, ad rationem l. VI pro braccio quadro ... l. XXVI et s. V»). Sulla ridecorazione della cappella di San Iacopo, realizzata da Alesso

d'Andrea e Bonaccorso di Cino intorno al 1347, si veda *infra*.

²⁴ Marrone, *Per la pittura a Pistoia al principio del Trecento. Una precisazione*, cit.

²⁵ Dal momento che la protagonista del pannello agiografico risulta aliena al contesto devozionale toscano, Cassidy, cui si deve la *trouvaile* iconografica, ha proposto che questo dipinto sia il risultato della committenza di uno dei notabili meridionali giunti a Firenze nel 1326 al seguito di Gualtieri VI di Brienne, spostatosi in Toscana in qualità di vicario del neo-eletto signore della città, Carlo di Calabria. L'ipotesi trova una conferma nell'analisi della tessitura iconografica della tavola, e segnatamente delle storie disposte nel registro di figurazione basso, relative ai reiterati supplizi cui Irene da Tessalonica fu sottoposta prima del martirio: la scena della fossa dei serpenti e, di seguito, l'episodio della decollazione per ordine di Sabor di Persia, con il successivo intervento salvifico dell'angelo. Ebbene, una ricognizione del dossier agiografico della santa (effettuata da Rossana E. Guglielmetti, *Le Vite latine inedite di santa Irene. Studio e edizione critica*, «Filologia mediolatina», XVIII, 2011, pp. 159-279, in part. pp. 171; 172, nota 36) ha dimostrato come quest'ultima storia, assente nei referenti testuali di origine 'toscana', si possa rintracciare soltanto nelle leggende di Irene prodotte nell'Italia del Sud, più aderenti all'antica *Passio* greca, assicurandoci che la fonte scritta a monte dell'impianto figurativo dell'opera sia di estrazione meridionale. Diviene quindi assai plausibile che il dipinto sia stato concepito per ornare l'altare patronale di un cavaliere leccese, fondato magari durante il periodo della reggenza fiorentina di Carlo di Calabria, tra il 1326 e il 1327. La presenza, mai prima d'ora messa in evidenza, di due santi in piedi alle estremità laterali del pannello, un diacono in posizione onorifica e un cavaliere – che non sono 'solidali' alle storie di Irene –, po-

trebbe fornire delle preziose informazioni quanto alla sede di provenienza dell'opera; purtroppo, però, non risulta agevole specificare con più precisione l'identità di queste figure, che – se riconosciute – ci darebbero forse un indizio fondamentale sulla titolazione della chiesa (fiorentina?) cui la tavola era destinata oppure, pensando invece a dei santi onomastici, sull'identità del committente.

²⁶ Per i riferimenti bibliografici generali sui figli di Lazzaro, si veda 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; p. 378. In tempi più recenti, è tornato su questi argomenti – portando in campo nuove evidenze archivistiche – Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., pp. 258-260.

²⁷ È ancora da scrivere il capitolo dell'influenza extra-pistoiese del Maestro del 1310; un capitolo in cui dovranno rientrare i centri di Prato e Lucca, entrambi connessi, per diverse ragioni storiche, alla città di Pistoia. È proprio all'ascendente del Maestro del 1310 che va forse ricondotto l'aspetto così irregolare delle opere giovanili del pratese Maestro di Mezzana, specialmente della *Madonna col Bambino* della collezione Martello (in merito alla quale cfr., da ultimo, Angelo Tartuferi, *Per il Maestro di Mezzana e alcuni appunti sulla pittura del Trecento a Prato*, «Studi di Storia dell'Arte», XXVII, 2017, pp. 65-82, in part. p. 69); il carattere dolceagro di questo dipinto non può spiegarsi – credo – solo in rapporto al compassato protogiotto di Pacino di Buonaguida, anzi pare trovare i suoi presupposti genetici in ambito pistoiese. Ci si può chiedere, allora, se non vada riportato sotto il nome del Maestro di Mezzana il corpus miniatorio del cosiddetto Maestro dell'Antifonario di San Giovanni

Fuorcivitas (per cui si veda Cristina De Benedictis, *La miniatura gotica a Pistoia, in Pistoia. Un'officina di libri in Toscana dal Medioevo all'Umanesimo*, a cura di Giancarlo Savino, Edizioni Polistampacassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Firenze-Pistoia, 2011, pp. 137-182, in part. pp. 150-154): un illustratore attivo a Pistoia, tangente alla pittura di Pacino, ma con un di più di acerba espressività, che potrebbe essere letta quale conseguenza di un contatto con l'estro spigliato del manipolo della dissidenza anti-giottesca. Per quanto riguarda Lucca, bisogna sottolineare – lo ha già fatto Andrea De Marchi, *Pittori gotici a Lucca: indizi di un'identità complessa*, in *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, a cura di Maria Teresa Filieri, catalogo della mostra (Lucca, 28 marzo-5 luglio 1998), Silabbe, Livorno, 1998, pp. 400-425, in part. pp. 402-403 – che il *name-piece* del Maestro di Camporgiano, databile non prima del 1320 per l'impiego di punzoni nella lavorazione del fondo, mostra di dipendere dai lavori del Maestro del 1310. C'è da domandarsi se il periodo di dominazione lucchese su Pistoia (1325-1328: cfr. Giovanni Cherubini, *Apogeo e declino del comune libero*, in *Storia di Pistoia*, cit., pp. 41-87, in part. p. 69) non abbia giocato un qualche ruolo nell'intensificare anche lo scambio artistico tra i due centri. È chiaro che questi rapporti dovranno essere studiati in maniera più circostanziata, inserendo nel medesimo orizzonte problematico di contatti con Pistoia (e con Pisa) anche il curioso polittico di collezione Luzzetti, in passato accostato – fatto da non sottovalutare – allo stesso Maestro del 1310 (da Ada Labriola, *Gli affreschi della cappella di San Niccolò nell'Antico Palazzo dei Vescovi a Pistoia*, «Arte cristiana», LXXVI, 727, 1988, pp. 247-266, in part. pp. 258-260).

²⁸ Il documento (Firenze, Archivio di Stato, *Diplomatico*, Pistoia, Comune [San Iacopo, opere], 1372, gennaio 10)

menzionato 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. 106-107), e da Francesco Tolomei (*Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti, con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, del Cav. Francesco Tolomei, Ciamberlano di S.A.I. e R. il Gran Duca di Toscana e socio di varie Accademie, presso gli eredi Bracali stamperia vescovile, Pistoia, 1821, p. 179), è stato pubblicato integralmente da Gaetano Milanesi: cfr. *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, raccolti e annotati da Gaetano Milanesi, per servire l'aggiunta all'edizione del Vasari edita da Sansoni nel 1885, Libreria Antiquaria G. Dotti, Firenze, 1901, pp. 62-63.

²⁹ Una prima apertura in questa direzione è arrivata, recentemente, da Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., il quale – pur rivalutando l'importanza della bottega familiare di Lazzaro, anche attraverso la pubblicazione di una serie di inedite testimonianze documentarie – non si è spinto fino al punto di istituire delle puntuali connessioni tra le serie documentarie e le serie stilistiche.

³⁰ Com'è noto, la data 1336 connessa alla venerata *Madonna col Bambino* ad affresco inclusa nell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie non è relativa all'anno di realizzazione dell'immagine votiva, ma all'evento miracoloso da essa celebrato; ciononostante, bisogna credere che l'esecuzione del murale non abbia superato di molto quella data, considerato che allo stesso anno risale una delle testiere del noto *ex voto* in forma di letto, relato al medesimo miracolo (per cui cfr. almeno Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Laterza, Bari, 2003, p. 184, con relativi rinvii). Quanto alla *Maestà* collocata al

pianterreno del Palazzo degli Anziani, nell'ala su Ripa della Comunità, si veda almeno il recente contributo, ricco di spunti interessanti, di Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., ove si propone convincentemente di correlare l'affresco a un pagamento del novembre 1344 per una «pittura Virginis gloriose Marie cum aliis sanctis» messa in opera nella «camera Communis» (ASP, Consigli, Provvisori e Riforme, 8, c. 30r). Diversamente da quanto supposto dallo stesso studioso, tuttavia, l'ambiente in cui insisteva il murale non doveva ospitare il Consiglio degli Otto Anziani, ma – considerato il parallelo offerto dalla *Maestà* di Bettino di Corsino nel Palazzo del Popolo di Prato (anch'essa dipinta nella «camera Communis»: cfr. almeno Claudio Cerretelli, *Palazzo Pretorio, scrigno di memorie patrie*, «Prato. Storia e arte», LV-LVI, 113-114, 2014-2015, pp. 7-36, in part. p. 9) – era probabilmente votato alla funzione di 'archivio' o, più genericamente, di luogo sicuro deputato alla custodia di documentazione o di beni di certa importanza. Un'indiretta conferma di questa supposizione è fornita dalla data topica di un documento del 27 gennaio 1336, rogato «*in camera comunis* in qua camerarius moratur pro suo offitio exercendo» (*Liber Censuum Communis Pistorii*, registro corredato di tre indici e preceduto da un'introduzione a cura del Dottor Quinto Santoli, Officina Tipografica Cooperativa, Pistoia, 1915, p. 480).

³¹ La *Santa*, forse Caterina d'Alessandria, è stata accostata al Maestro di Popiglio da Andrea De Marchi, *Come erano le chiese di San Domenico e San Francesco nel Trecento? Alcuni spunti per ricostruire il rapporto fra spazi ed immagini, sulla base dei frammenti superstiti e delle fonti*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi del Trecento*, Gli Ori, Pistoia, 2012, pp. 13-51, in part. p. 36, nonostante vi ravvisasse giustamente una prima inflessione masesca (ciò che porta nei dintorni del più anziano Maestro

del 1336). L'incompatibilità di queste opere informate della pittura di Maso di Banco con gli altri dipinti del catalogo costruito da Pier Paolo Donati è stata già adombrata, come anticipato *supra* (nota 8), da Isabella Lapi Ballerini (sia pure confusamente). Non credo, però, che la *Crocifissione* riscoperta nella sagrestia di San Paolo, di livello qualitativo deprimente, possa rientrare nel raggruppamento stilistico, a meno che non la si consideri quale opera di bottega (già orientata verso le prove di Giovanni di Bartolomeo Cristiani). Parimenti, non sembra persuasivo quanto adesso asserito da De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato*, cit., pp. 211-212, nota 1: lo studioso vorrebbe connettere al nucleo del Maestro del 1336 raccolto da Donati, privato dei politici di Empoli e Popiglio, una serie affatto eterogenea di dipinti murali sparpagliati in diverse chiese di Pistoia e nel locale Palazzo del Comune, molti dei quali solitamente ascritti a Paolo Serafini o a Lippo di Dalmasio. Se le classificazioni autoriali 'tradizionali' di molti di questi affreschi sono certamente da rivedere, bisogna escludere che essi possano essere inseriti in un unico e indistinto corpus, visti i dislivelli di qualità e di connotati formali. In aggiunta, non sembra coerente l'idea di far smottare nella seconda metà del secolo opere come la *Madonna delle Grazie* dell'omonima chiesa pistoiese e la *Maestà* del Palazzo degli Anziani, che per il loro masismo 'fresco di stampa' si ambientano perfettamente negli anni Quaranta, entro quel «contesto masesco» i cui contorni sono stati ben tratteggiati da Roberto Bartolini, «*Et in carne mea videbo Deum meum*»: Maso di Banco, la cappella dei Confessori e la committenza dei Bardi. *A proposito di un libro recente*, «*Prospettiva*», 98-99, 2000, pp. 58-103, in part. pp. 92-94 (ciò che del resto pare comprovato dal ritrovamento documentario di Boggi commentato *supra*).

³² Per un inquadramento generale, si veda almeno Ugo Feraci, *Precisazioni su Bonaccorso di Cino e sulla pittura toscana di metà Trecento*, «Arte cristiana», XCIV, 833, 2006, p. 89-104, in part. – quanto all'attività pistoiese dei due 'compagni' – pp. 94-96.

³³ Si legga l'attestazione documentaria relativa in Capponi, *Biografia pistoiese*, cit., p. 378, nota 1, menzionata per la prima volta dal Ciampi (*Notizie inedite della Sagrestia*, cit., pp. 145-150). Altre testimonianze relative a Tommaso di Lazzaro si rinvencono – lo segnala il benemerito Vittorio Capponi – nei registri contabili dell'Opera di San Giovanni Fuorcivitas, alle date 1353, 1362 e 1363.

³⁴ Cfr. Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., p. 259.

³⁵ Vedi *supra*, nota 30. Oltre alla presenza del santorale cittadino al gran completo, ribadisce il valore 'civico' della figurazione anche la bordura scaccata biancorossa che circonda il murale, chiaramente allusiva all'emblematica araldica comunale di Pistoia. Non è forse senza significato, poi, il fatto che tra i beati del sacro consesso manchi la figura del Battista: un'assenza, questa, che potrebbe essere cautamente interpretata in chiave anti-fiorentina.

³⁶ Per una sintesi, vedi Cherubini, *Apogeo e declino*, cit., p. 70. In merito, si consulti anche Lucia Gai, *L'Opera di San Jacopo*, in Eadem e Giancarlo Savino, *L'Opera di San Jacopo in Pistoia e il suo primo statuto in volgare (1313)*, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 1994, pp. 9-165, in part. pp. 129-131. Va inscritto in questa congiuntura anche il rilancio, promosso dal Comune, del culto del vescovo Atto, le cui spoglie – dopo la miracolosa *inventio* nel 1337 – furono collocate in un'arca marmorea commissionata ad Agostino di Giovanni; su questi argomenti, si veda Antonella Degl'Innocenti, *Attone, agiografo e santo nella memoria vallombrosana e pistoiese*, in *Culto dei santi e culto dei luoghi nel Medio-*

vo pistoiese, a cura di Anna Benvenuti e Renzo Nelli, atti del convegno di studi (Pistoia, 16-17 maggio 2008), Società Pistoiese di Storia Patria-Fondazione Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia, 2010, pp. 97-112, in part. pp. 98-101. Il fatto stesso che a questi anni risalga una nuova redazione degli Statuti comunali è di per sé sintomatico, tanto più che – come notato da Cherubini, *Apogeo e declino*, cit., p. 70 – il testo si apre non solo nel nome dei patroni, Giacomo e Zeno, ma anche della «perpetua libertà della città, del contado e del distretto di Pistoia».

³⁷ Si veda ancora Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit.

³⁸ Cfr. almeno Miklós Boskovits, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento. Studi nella Galleria Nazionale di Perugia*, Edam, Firenze, 1973, pp. 19-20, p. 40 note 108-109. Per un puntuale consuntivo sull'intricata questione critica, si veda adesso la scheda, dedicata al politico della collezione Cini, di Federica Siddi, in *La Galleria di Palazzo Cini a Venezia. Pittura, scultura e arti decorative*, a cura di Andrea Bacchi e Andrea De Marchi, Marsilio editore, Venezia, 2015, pp. 70-75, in part. pp. 71-72, n. 11.

³⁹ Per cui *ibidem*. La studiosa, pur riconoscendo le assonanze con la *Madonna col Bambino* Acton – cui il Polittico Cini è connesso persino per la morfologia dei decori punzonati (cfr. Erling S. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting, with Particular Consideration to Florence, c. 1330-1430*, 2 voll., IIC Nordic Group, Oslo, 1994, vol. I, pp. 293-294) – non arriva ad ascrivere *tout court* l'opera al Maestro di Popiglio, continuando a proporre rapporti con la cultura degli Orcagna (per me da temperare). Si noti, peraltro, l'analogia nella struttura dei troni su cui siedono le Vergini nella tavola di Villa La Pietra e nella cuspidi centrale del Polittico Cini, dipendenti, con tutta verosimiglianza, dal precedente della

Maestà lasciata da Pietro Lorenzetti in San Francesco a Pistoia (oggi agli Uffizi). Propone adesso di riferire allo stesso Maestro di Popiglio il Polittico Cini anche De Marchi, *Il Maestro del 1310 riconsiderato*, cit., p. 215, nota 6.

⁴⁰ Miklós Boskovits, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento: 1370-1400*, Edam, Firenze, 1975, p. 197, nota 67. Sui rapporti artistici tra Pisa e Pistoia si veda ora Raffaele Marrone, *La cappella di San Nicola nell'antico episcopio di Pistoia e il suo ciclo pittorico. Stile, contesto, significato*, «Prospettiva», 177, 2020, pp. 22-69, in part. pp. 51-54; mi limito qui a segnalare come i modelli di Francesco di Neri interessassero anche, a un'altezza cronologica non troppo diversa, l'autore del trittico murale già dislocato lungo la fiancata settentrionale della navata di San Domenico, ora nel refettorio insieme ad altri affreschi staccati, come riconosciuto da Giacomo Guazzini, *Due questioni pistoiesi: una Gloria di San Tommaso d'Aquino nella chiesa di San Domenico ed un'ipotesi per Antonio di Borghese, pittore pisano*, «Opera. Nomina. Historiae. Giornale di cultura artistica», VIII, 2013, pp. 135-176, in part. pp. 147-154; non sarà inutile rammentare che nella stessa chiesa domenicana, limitatamente alla zona del presbiterio, fu attivo – a date lievemente più precoci – un maestro di credibile estrazione pisana.

⁴¹ La possibilità di una provenienza pisana per il polittico, a più riprese ventilata dopo l'apertura di Werner Cohn, *Franco Sacchetti und das Ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VIII, 2, 1958, pp. 65-77, in part. p. 73, nota 29, è stata definitivamente revocata in dubbio da Siddi, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit.; in ogni caso, non ci sono al momento delle evidenze probanti che avvalorino l'idea alternativa qui avanzata.

⁴² Per cui si veda almeno la scheda di Gaudenz Freuler, in *Manifestatori delle*

cose miracolose. Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein, a cura di Gaudenz Freuler, catalogo della mostra (Lugano-Castagnola, 7 aprile-30 giugno 1991), Eidolon/Benzinger-Fondazione Thyssen-Bornemisza, Einsiedeln-Lugano-Castagnola, 1991, pp. 186-189, n. 69, ove l'opera è riferita al più anziano Maestro del 1336 (con il successivo consenso di Neri Lusanna, *Le arti figurative a Pistoia*, cit., p. 305); tuttavia, confrontando il volto della *Madonna misericordiosa* con quello della più precoce *Vergine* di collezione Acton, o certi profili aguzzi di figure muliebri con l'*Annunciata* nella cimasa del pannello mediano del polittico Cini, credo che nessuno dubiterebbe dell'assoluta identità stilistica. Del resto, anche Feraci, *I polittici trecenteschi*, cit., p. 70, aderisce ora all'attribuzione al Maestro di Popiglio.

⁴³ Su cui vedi, da ultimo, *ivi*, pp. 69-70.

⁴⁴ L'affresco è stato riferito al Maestro di Popiglio da De Marchi, *Come erano le chiese*, cit., pp. 33-34, 36.

⁴⁵ Si veda ancora una volta la scheda di Siddi, in *La Galleria di Palazzo Cini*, cit.

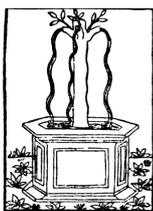
⁴⁶ Per questa attestazione (ASP, Patrimonio ecclesiastico, C 450, c. 21r), cfr. Capponi, *Biografia pistoiese*, cit., p. 240, nota 2, e, soprattutto, Andrew Ladis, *Taddeo Gaddi. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné*, University of Missouri Press, Columbia (MO)-London, 1982, p. 258.

Il pagamento a Iacopo è seguito da due cedole, intestate a un Naldo e a un Domenico, per «chiavare il sopraciolo di su la tavola» (*ibidem*): queste attestazioni confermano che doveva trattarsi di una sorta di *capsa* di contenimento pensile, verosimilmente dipinta con un cielo azzurro tempestato di stelle.

⁴⁷ Il documento citato è stato pubblicato da Giulio Ciampoltrini, *Un contributo per Iacopo di Lazzaro, pittore pistoiese della seconda metà del XIV secolo*, «Bullettino Storico Pistoiese», LXXXI, 14, 1979, pp. 129-131. Ulteriori attestazioni sul conto del pittore sono in Boggi, *The Maestà of the Palazzo Comunale*, cit., p. 259, il quale ha messo in luce il coinvolgimento dell'artefice in diversi incarichi pubblici.

⁴⁸ Cfr. *supra*, nota 40.

Nelle more dell'edizione online di questo contributo è stato pubblicato il catalogo della mostra *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, a cura di Angelo Tartuferi, Enrica Neri Lusanna e Ada Labriola, Mandragora, Firenze, 2021, di cui non si è potuto tenere conto.



Sui rapporti tra Giulio Mancini e Fabio Chigi e sull'indice dei Pittori, scultori e architetti ferraresi

Bruno Carabellese

Università degli Studi di Firenze,
di Pisa e di Siena

Dottorato di ricerca Pegaso
in Storia delle arti e dello spettacolo

L'articolo si propone di porre l'attenzione su materiale manoscritto inedito o poco conosciuto conservato presso il fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana relativo agli anni della formazione e degli inizi della carriera ecclesiastica del senese Fabio Chigi, futuro papa Alessandro VII. Dall'analisi di questi manoscritti si ricavano nuove informazioni circa il suo rapporto con Giulio Mancini. In particolare, si confrontano alcune opinioni espresse dal Chigi sull'arte antica e moderna con quelle del medico senese, insieme a note alle *Considerazioni sulla pittura* che evidenziano la forte influenza di Mancini sul giovane prelado, ma anche l'indipendenza e l'autonomia di questi. Inoltre, attenzione specifica è dedicata al progetto di Fabio Chigi, datato 1630 ma rimasto incompiuto, di scrivere un'opera storica sulle arti a Ferrara sulla base degli artisti (pittori, scultori e architetti) che lasciarono opere nella città emiliana a partire dal Quattrocento fino ai primi decenni del Seicento. Il testo, sebbene incompiuto, è un'ulteriore testimonianza, rimasta finora inedita, dei profondi interessi del Chigi nelle arti figurative, e si inserisce a date molto precoci nel filone letterario delle storiografie artistiche locali.

The article aims to focus attention on unpublished or little-known manuscript material preserved in the Chigi collection of the Vatican Apostolic Library relating to the years of formation and the beginning of the ecclesiastical career of the Siennese Fabio Chigi, future Pope Alexander VII. From the analysis of these manuscripts, new information is obtained about his relationship with Giulio Mancini. Some of the opinions expressed by Chigi on ancient and modern art are compared with those of the Siennese doctor, together with notes to the *Considerazioni sulla pittura* that highlight Mancini's strong influence on the young prelate, but also his independence and autonomy. Furthermore, specific attention is dedicated to Fabio Chigi's project, dated 1630 but remained unfinished, to write a historical work on the arts in Ferrara based on the artists (painters, sculptors and architects) who left works in the Emilian city from the fifteenth century to to the first decades of the seventeenth century. The text, although unfinished, is a further testimony, hitherto unpublished, of Chigi's profound interests in the figurative arts, and is inserted at very early dates in the literary trend of local artistic historiography.

Keywords: Fabio Chigi, Giulio Mancini, notes on arts, Ferrara, Artistic historiography

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana12
ISSN 2784-9597

Sui rapporti tra Giulio Mancini e Fabio Chigi e sull'indice dei *Pittori, scultori e architetti ferraresi*

Bruno Carabellese

Tra le carte del cospicuo materiale manoscritto ancora inedito conservato nel fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana, si trova un interessante testo relativo alla storia delle arti a Ferrara scritta da Fabio Chigi¹ (fig. 1), dal 1655 papa col nome di Alessandro VII. L'opera occupa alcune carte di un volume, preceduta da una guida di Siena dello stesso autore² e seguita da una sintesi e un commento delle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini.³ Queste carte, a cui andrebbe idealmente aggiunta un'analoga guida di Roma scritta dal Chigi quando era a Roma, dal 1626 al 1629, e conservata in uno dei suoi taccuini,⁴ risalgono agli anni giovanili del futuro pontefice e testimoniano i suoi spiccati e precoci interessi nei confronti delle arti figurative. Come notato da Angela Marino,⁵ il codice in cui sono raccolte porta in costa la scritta *Variorum Ferrariae*. Ciò può significare che il riordino dei manoscritti fu effettuato dal futuro pontefice durante il periodo in cui fu vice-legato pontificio a Ferrara (1629-1634), comprendendo anche materiale risalente agli anni precedenti.⁶ L'autore di questo riordino volle in ogni caso tenere vicine le opere dedicate alle arti figurative.

Fabio Chigi era nato a Siena nel 1599, dove compì i suoi studi prima di trasferirsi a Roma nel 1626. Gli anni senesi di formazione dovettero essere fondamentali, ma hanno ricevuto relativamente poca attenzione da coloro che si sono occupati del futuro pontefice.⁷ Dopo gli importanti studi di Alessandro Angelini che hanno ben delineato la fisionomia della sua complessa cultura, collocandola nel contesto della sua formazione e della sua carriera nelle gerarchie ecclesiastiche, altri interventi di taglio più specifico hanno approfondito singoli aspetti dell'attività del Chigi. Fanno largo uso del materiale manoscritto conservato nell'archivio Chigi della Biblioteca Vaticana, infatti, gli studi di Giovanni Morello⁸ e Angela Marino,⁹ che dedicano particolare attenzione alle competenze dimostrate dal futuro pontefice nel campo dell'architettura. Queste si dovettero strutturare già a Siena e lo portarono nel corso degli anni a diventare egli stesso un dilettante, capace di confrontarsi attivamente con Gian Lorenzo Bernini, l'artista a cui fu più strettamente legato al tempo del suo pontificato. Sono traccia di questi interessi, già negli anni senesi, le parole sicure e competenti con cui descrisse le ville peruzziane alle Volte, vicino Siena,¹⁰ e quella

sul Tevere, già di Agostino Chigi, da tempo ormai nota come la Farnesina,¹¹ nei suoi *Chisiae familiae Commentarii*, scritti a partire al 1618 e continuamente aggiornati nel corso della vita dell'autore.¹² A questo va aggiunto il fascino che sicuramente esercitò su di lui l'importante figura di Teofilo Gallaccini,¹³ che proprio allo Studio di Siena insegnò, in tempi diversi, matematica, filosofia e logica mentre elaborava i suoi trattati di architettura.¹⁴ Sempre agli anni senesi risale il suo amore per le lettere, in un ambiente vivificato dall'Accademia dei Filomati e dominato dalla personalità di Celso Cittadini,¹⁵ linguista e poeta egli stesso, per la cui morte il Chigi compose un carme latino.¹⁶ Inoltre, lo studio degli scambi epistolari che Chigi intrattenne con alcune delle



1. Pittore romano (Carlo Cesi?),
*Fabio Chigi all'età di ventinove anni
come referendario*, [1660?], olio su
rame. Ariccia, Palazzo Chigi.
Crediti: archivio dell'autore.

maggiori personalità nel mondo culturale italiano seicentesco¹⁷ ci illumina sulla vastità della sua cultura che spaziava dall'antiquaria, alla filosofia e alla poesia.

Ma oltre che alle lettere e all'architettura, già a Siena, Chigi dimostrò di interessarsi alla pittura, alla scultura e agli artisti. Le ricerche che condusse in prima persona su questa materia si concretizzarono per la prima volta nella già citata guida di Siena, cui seguì quella di Roma.¹⁸ Il testo della guida di Roma è stato parzialmente pubblicato e altri si sono occupati con competenza del commento all'opera;¹⁹ in quest'occasione basti sottolineare l'influenza di Giulio Mancini (fig. 2) sulla sua genesi. Adriana Marucchi ha ipotizzato che il Chigi, già quando era a Siena, avesse avuto modo di conoscere il testo manciniano, probabilmente tramite un esemplare manoscritto conservato a Firenze, di cui Fabio redasse la già citata sintesi.²⁰ Più tardi, durante il primo soggiorno romano, dal 1626 al 1629, egli ebbe modo di aggiornare la sua conoscenza dell'opera manciniana sulla cosiddetta «redazione intermedia» del testo, che fece presumibilmente copiare in un codice chigiano,²¹ da cui poté trarre ispirazione per la sua guida di Roma.

Al di là della stretta filologia, tanto le fonti (la *Vita di Alessandro VII* scritta da Pietro Sforza Pallavicino)²² quanto lo stesso confronto delle opere del Chigi e del medico senese (entrambi redassero dei testi che toccavano il tema delle arti a Siena e a Roma)²³ ci indicano con chiarezza il debito del primo verso il secondo, per quanto riguarda l'interesse e la conoscenza delle opere d'arte e degli artisti. Ciò detto, è opportuno rimarcare anche le differenze che intercorsero tra i due. Il rapporto tra i due senesi è sempre stato ipotizzato dagli studi e sarebbe da collocarsi negli anni fondamentali in concomitanza col primo soggiorno romano del futuro pontefice, ma attende ancora di essere specificato grazie all'analisi comparata dei rispettivi scritti. Il loro rapporto, infatti, non fu mai di cieca ammirazione del più giovane nei confronti del più anziano e navigato amatore d'arte. Lo dimostrano pienamente le pagine autografe a cui è affidato, nel volume chigiano che stiamo prendendo in esame, una sorta di commento all'opera del 'maestro', a seguito di una sua personale sintesi delle *Considerazioni sulla pittura*, teso tutto a correggerne mancanze ed errori e a integrarla con nuovi argomenti.²⁴ Queste pagine di appunti, presi più ad ausilio della memoria che in preparazione di un'opera compiuta,²⁵ ci restituiscono con immediatezza le reazioni che la lettura del testo manciniano suscitò nel giovane senese. All'indicazione segnata a margine del passo manciniano corrispondente, egli faceva seguire il proprio commento. Leggendo queste pagine, emerge chiaramente che, se il metodo con cui si avvicinavano



2. Francesco Morelli, *Busto di Giulio Mancini*, 1630-1633, bronzo. Siena, San Martino. Crediti: per gentile concessione dello studio Lensini di Siena.

alle opere d'arte era il medesimo, il Chigi aveva però maturato alcune opinioni specifiche (alcune delle quali particolarmente interessanti e ancora da interpretare alla luce della conoscenza complessiva della sua figura) in autonomia rispetto al Mancini, pur proseguendo sulla linea da lui tracciata.

Innanzitutto, studiando il codice che contiene la sintesi e il commento delle *Considerazioni sulla pittura*, si ricava un'ulteriore prova, se ancora ce ne fosse bisogno, che Chigi lesse e conobbe bene l'opera manciniana. Inoltre, si evince quanto egli condividesse l'abitudine all'osservazione diretta delle opere, da valutarsi in base alle loro specifiche maniere. A ciò si accompagnava inscindibilmente un'attenzione – che potremmo definire aristotelica – per gli aspetti materiali e tecnici propri delle opere. Commentando il passaggio manciniano sopra il «Genere del colorito»²⁶ che specifica le diverse tecniche della pittura, infatti, Chigi aggiunge che «a Siena non ho veduto altra pittura nel muro a olio che di Francesco Vanni mio compare sotto l'organo di S. Domenico incontro alle pitture del Soddoma» e ribadisce l'opinione già espressa in termini simili da Mancini che le pitture, «se sono ad olio, vengono i colori più cupi, sono più delicatamente condotte, e con più gratia, fumose; et i panni meno cartosi».²⁷ Un commento come questo fa il paio con altre simili chiose che aveva già dedicato agli aspetti materici delle opere d'arte e ai loro riflessi formali. Infatti, nello stesso taccuino che contiene la sua guida di Roma, il giovane senese aveva redatto un elenco di materiali lapidei utilizzati in scultura e in architettura, di cui specificava con competenza e sensibilità le qualità cromatiche e di durezza.²⁸ A proposito dei più nobili dei marmi, quelli «bianchi lattati» di Carrara, non mancava di ricordare che erano i preferiti dagli scultori, come testimoniavano le «molte statue delle Gallerie di Roma, del Bernino».²⁹ A ulteriore conferma dell'approccio assai diretto con cui si avvicinava alle opere, per riconoscerne l'autore e la cronologia, lo stesso Chigi descriveva non senza un certo compiacimento le modalità delle sue analisi autoptiche delle opere, «salendo fino sugli altari, per riconoscere le antiche, e ritrovare i nomi degli autori nascosti ne' nemi».³⁰ È significativo che Mancini raccontava di aver avuto esperienze simili, come quando riuscì a leggere il nome di Filippo Rusuti nel manto del Salvatore nella facciata di Santa Maria Maggiore a Roma.³¹

Seguendo la traccia di Mancini, al Chigi risulta evidente «potersi giudicare le pitture da quanti non sono pittori».³² A tal proposito, infatti, aggiunge una ragione in più rispetto a quelle già addotte dal medico senese a fondamento di questa tesi. Egli afferma, con una distinzione di sapore aristotelico e allo stesso tempo manciniano, che «trovandosi di

due sorti pittori, cioè d'habito, o di sapere, e di atto, o di operare, ciascuno che non sia pittore in atto, purché possieda l'habito, può e deve dar giudizio di pittura»,³³ ponendo quindi l'accento sull'intelligenza e sulla conoscenza della pittura. Tali qualità intellettuali, se pur svincolate dalla fantasia e dalla mano del pittore, possono essere possedute anche da un intenditore come il Chigi, «pittore d'habito, o di sapere», e autorizzarlo quindi a dare giudizio sull'arte. Questo è dunque un passaggio importante che dà ulteriore testimonianza dell'affermazione della cultura del conoscitore nel corso del Seicento.

Su basi metodologiche simili, Fabio Chigi si confronta anche con la



3. Pietro Anichini, *Cassiano dal Pozzo*. Frontespizio di Carlo Dati, *Delle lodi del Commendator Cassiano dal Pozzo. Orazione*, In Firenze, all'insegna della Stella, 1664. Österreichische Nationalbibliothek Bildarchiv.

storia dell'arte dell'antichità. Mancini, nel suo testo, aveva mostrato interesse per l'arte antica di cui aveva abbozzato una storia in base ai popoli che avevano operato in pittura, dagli Egizi ai Romani.³⁴ Scrive il Mancini che i pittori greci, dopo che le loro *poleis* furono conquistate dai Romani, si trasferirono in gran numero nell'Urbe, «onde in Grecia declinò questa professione a tal che quasi s'annichilò».³⁵ In una delle note al testo di Mancini, il Chigi coglie l'occasione fornitagli da questo brano del 'maestro' per correggerne la tesi, negando che l'arte in Grecia si estingua durante il periodo del dominio romano. Molto significativamente, tale correzione è formulata sulla base dell'analisi accurata di alcuni manufatti artistici, di cui due di sua stessa proprietà,³⁶ considerati come veri e propri documenti per una ricostruzione storica.³⁷ Egli si riferisce alle medaglie che le città greche coniarono in onore degli imperatori romani, opere d'arte greca in età romana, che lui giudica ancora di grande bellezza e qualità («hanno gran vivezza in poco rilievo, e molta proportione»),³⁸ tali da smentire l'idea della decadenza dell'arte greca sotto il potere degli imperatori romani. Da un giudizio stilistico su alcune opere scaturisce una riconsiderazione complessiva di una fase della storia dell'arte greca antica. Come per i più intelligenti collezionisti e antiquari del suo tempo, da Cassiano dal Pozzo (fig. 3) a Francesco Angeloni, per Fabio Chigi l'oggetto antico, come una medaglia o un'epigrafe, non era mai solo oggetto di passione collezionistica fine a se stessa, ma aveva valore anche perché contribuiva a svelare la realtà storica dell'epoca a cui apparteneva. Fabio Chigi dimostra così di partecipare appieno a quella passione assai diffusa tra gli eruditi e antiquari seicenteschi che collezionavano e studiavano specialmente questo tipo di piccoli manufatti antichi, ma vi aggiunge un interesse particolare per la storia dell'arte, anche dell'antichità, che poteva essere ricostruita con l'analisi delle opere sopravvissute. Inoltre, il riferimento che il giovane Chigi fa alle medaglie antiche aggiunge qualcosa alle scarse informazioni che abbiamo sulle sue collezioni nel periodo precedente all'elezione al papato.³⁹ L'amore per questi manufatti accompagnò il Chigi per tutta la vita (come emerge, ad esempio, da alcune lettere da Malta indirizzate a Cassiano dal Pozzo)⁴⁰ ed ebbe modo di esprimersi pienamente, come è noto, durante il pontificato, quando impiegò i migliori artisti e coniatori per realizzare ogni anno una medaglia celebrativa del suo governo, di cui componeva personalmente la legenda.⁴¹

Un altro passo delle *Considerazioni sulla pittura* aveva trovato il Chigi in disaccordo. È nota l'attenzione profonda che Mancini aveva dedicato a Caravaggio, tanto da considerarlo senza esitazioni tra i massimi pit-

tori del primo Seicento romano, alla guida di una delle quattro scuole della pittura contemporanea.⁴² Chigi, invece, giudica l'opera del Merisi con un argomento di stampo classicista. Egli paragona Caravaggio allo scrittore latino Lucano. Infatti, così come Lucano non poteva a rigore essere definito un poeta, per aver narrato gli episodi della guerra civile romana da storico, per come avvennero e non per come avrebbero dovuto essere, così Caravaggio non è propriamente un pittore, «prevalendo più nel copiare, che nel dipingere».⁴³ L'opinione che il Chigi formula sul pittore lombardo è simile a quella che aveva elaborato Giovan Battista Agucchi.⁴⁴ Anche il prelado bolognese, seguito poi da Giovan Pietro Bellori, aveva paragonato Caravaggio a un personaggio della storia antica: lo scultore Demetrio, che «andò tanto dietro alla simiglianza, che alla bellezza non hebbe riguardo»,⁴⁵ ed ebbe preclusa la via per accedere all'eccellenza dell'arte. La stessa eccessiva aderenza alla realtà per come essa si mostra agli uomini, priva del necessario abbellimento che l'intelletto umano può aggiungervi, univa, secondo questi autori, Lucano, Demetrio e Caravaggio. Dimostrando una cultura classica simile a quella di Agucchi,⁴⁶ e allo stesso tempo di essere aggiornato sulle posizioni più recenti del dibattito sulle arti figurative, Fabio Chigi ricorre a un paragone più insolito, quello con Lucano, inedito in relazione alla pittura,⁴⁷ dando prova ancora una volta della sua personale originalità.

Correzioni e integrazioni al testo di Mancini simili a quelle già discusse si trovano sotto forma di nota a margine a un altro codice chigiano,⁴⁸ che Adriana Marucchi aveva riconosciuto come una copia delle *Considerazioni sulla pittura* fatta realizzare da Fabio Chigi sulla base della cosiddetta «redazione intermedia» del testo.⁴⁹ Queste note sono state vergate da due mani diverse (o dalla stessa a distanza di anni) e le più recenti si possono datare almeno agli anni Quaranta del Seicento.⁵⁰ Esse dovettero essere apposte da qualcuno che aveva accesso al testo di Mancini tra i libri della biblioteca chigiana. Questi doveva conoscere bene il panorama artistico, non solo romano, seicentesco, e aveva inoltre una buona conoscenza della letteratura artistica. Oltre a questi indizi, che delineano un identikit del postillatore che ben si attaglia alla figura di Fabio Chigi, la qualità stessa delle informazioni che queste note tramandano fanno propendere per un'attribuzione alla mano del futuro pontefice. Le note furono probabilmente apposte in due fasi, prima e dopo il suo definitivo ritorno a Roma nel 1651. La maggior parte di esse si riferiscono, infatti, ad artisti della Roma moderna che furono particolarmente apprezzati dal senese⁵¹ fin dagli anni della sua giovinezza.⁵² Si può forse riscontrare una particolare



4. Pietro da Cortona, *Giulio Sacchetti*, 1627, olio su tela. Roma, Galleria Borghese. Crediti: archivio dell'autore.

attenzione ad artisti di area emiliana-padana.⁵³ Inoltre, alcune note si riferiscono a testi di letteratura artistica che evidentemente l'autore conosceva bene.⁵⁴

Vedremo fra poco che il futuro pontefice aveva l'abitudine di erudirsi sulle arti leggendo i testi a esse dedicati.⁵⁵ Proprio all'area culturale e artistica emiliana il Chigi dedicò le sue attenzioni di conoscitore, come già aveva fatto per Siena e per Roma. Questo potrebbe spiegare la conoscenza approfondita che l'autore delle note dimostra dell'arte di queste aree. Infatti, dal 1629 al 1634, egli fu a Ferrara come vice-legato al seguito del cardinal Giulio Sacchetti (fig. 4), e da lì si spostava nei territori d'intorno, fino a Bologna, centro culturale di primo piano, spesso ospite del cardinal Bernardino Spada. Nel capoluogo emiliano

fu inoltre introdotto nell'ambiente dei letterati dall'amico Virgilio Malvezzi, e poté frequentare scrittori come Giambattista Manzini, Cesare Facchinetti e Claudio Achillini.⁵⁶

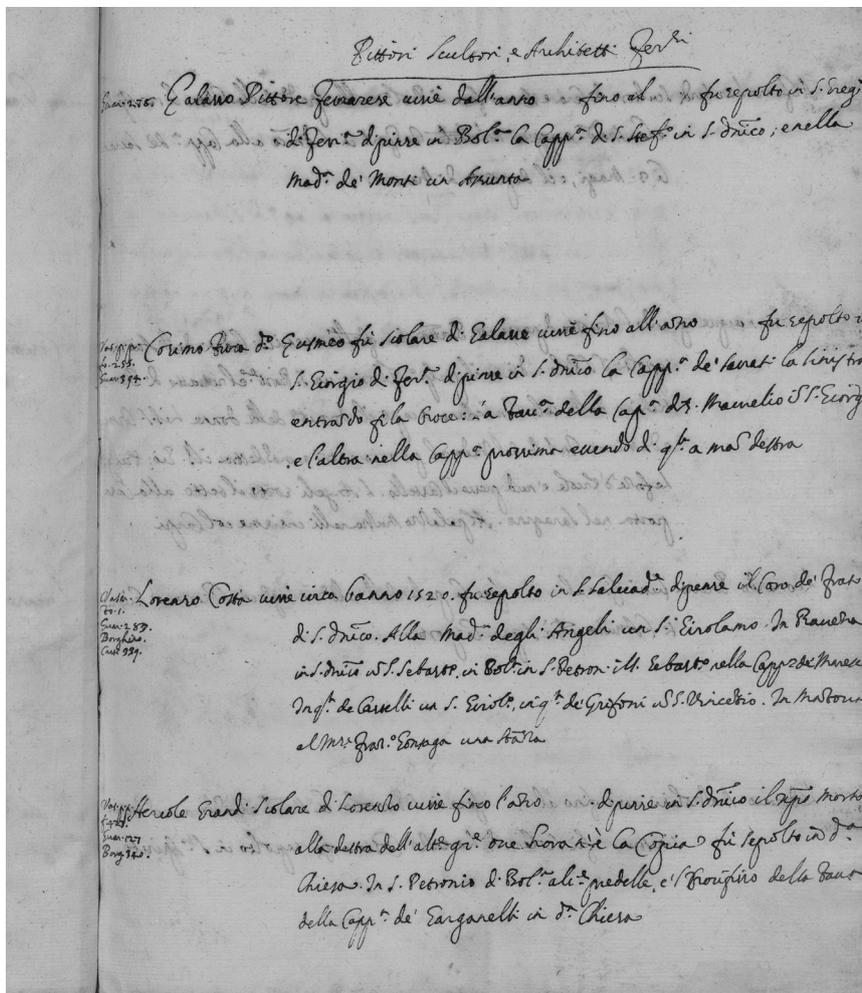
Alla luce di quanto abbiamo detto sui rapporti tra Chigi e Mancini, quali si possono ricostruire dal confronto dei rispettivi testi, e da quanto il Chigi stesso scrisse in più occasioni a commento dell'opera manciniana, possiamo ora leggere le pagine dedicate alle arti a Ferrara (fig. 5). Per la datazione di questo testo, dobbiamo considerare come sicuro termine *post quem* il 1629, quando Fabio Chigi fu inviato a Ferrara come vice-legato pontificio; ma dobbiamo anche considerare il tempo necessario per radicarsi nel nuovo ambiente e per compiere i sopralluoghi che gli permisero l'esame autoptico delle opere che elencava, secondo un metodo di indagine che, lo sappiamo, gli era assolutamente necessario. In testa allo scritto si legge la data del 1630; inoltre, almeno un indizio interno all'opera ci spinge a datarla sicuramente proprio a quell'anno: a carta 233 v., a proposito del pittore Carlo Bononi, si legge «vive hoggi 1630».⁵⁷ In questi anni ferraresi, Chigi strinse una proficua collaborazione con il cardinale legato Giulio Sacchetti, a cui si legò di duratura amicizia.⁵⁸ A unire i due uomini fu sicuramente anche il comune interesse per l'arte moderna.⁵⁹ Con il suo alacre impegno, il senese aiutava l'azione di governo del Sacchetti, per far fronte ad alcune delicate questioni politiche e amministrative. Egli, infatti, contribuì efficacemente a limitare la diffusione di un'epidemia di peste,⁶⁰ oltre a seguire da vicino i negoziati con la Repubblica di Venezia per alcune controversie sui confini con lo Stato della Chiesa.⁶¹ Eppure, malgrado i numerosi impegni, Chigi trovò sempre il tempo per visitare Ferrara e i dintorni, non abbandonando i suoi interessi artistici già emersi a Siena e a Roma. In una lettera del 15 novembre 1632, inviata a monsignor Clemente Merlini, infatti, racconta di alcuni suoi viaggi verso località emiliane come Canali, Codigoro e soprattutto Pomposa. Qui, come scrive al Merlini, «mi si rivenne lo spirito antiquario», che lo portò a cercare e studiare tutte le epigrafi e le iscrizioni che riusciva a trovare.⁶² Sono queste le circostanze in cui nacque l'opera presa in esame.

Essa è nota agli studi chigiani⁶³ ma non è mai stata descritta estesamente nel suo contenuto e non ne è stato fino in fondo definito il valore. Nel manoscritto, l'opera è riportata sotto il titolo di *Pittori, scultori e architetti ferraresi* e, a differenza delle guide di Siena e di Roma, le altre opere di Fabio Chigi dedicate alle arti figurative, questa segue un criterio biografico, invece di quello topografico. Se le guide assomigliavano nell'impostazione generale al *Viaggio per Roma* manciniano,

L'indice degli artisti ferraresi segue più il modello delle brevi, essenziali biografie di artisti disposte in ordine cronologico nella seconda parte delle *Considerazioni sulla pittura*. Infatti, per ogni artista, di cui il Chigi si proponeva di indicare la data di nascita e di morte (ma la quasi totalità di queste sono lasciate in bianco nel testo, segno del carattere incompiuto dell'opera) e il luogo di sepoltura, viene fatto l'elenco delle opere realizzate e della loro collocazione.⁶⁴ Mancano, invece, considerazioni espressamente stilistiche sulle maniere degli artisti elencati,⁶⁵ rare ma pur sempre presenti nelle guide di Roma e Siena.⁶⁶ Non è possibile dire con certezza se anche questi aspetti sarebbero stati oggetto di ulteriori aggiunte in una fase più avanzata del lavoro, come pure è probabile. Per come ci si presenta, il testo dell'opera dimostra che l'attenzione dell'autore era dedicata essenzialmente all'identità degli artisti ferraresi o forestieri che avevano lavorato nella città emiliana, alla loro cronologia e alle opere che avevano realizzato. Questo sarebbe coerente con una certa tendenza che il senese aveva di appuntare, in forma più o meno articolata, nozioni di vario genere che potevano essergli utili in futuro.⁶⁷

In realtà, malgrado la diversa impostazione generale di quest'opera rispetto alle altre dello stesso autore dedicate alle arti figurative, essa dimostra le stesse qualità di quelle. Vi ritroviamo, infatti, la stessa sintetica ma rigorosa elencazione di opere d'arte, dei luoghi in cui erano conservate e della loro cronologia, quando era possibile ricostruirle. Gli artisti sono succintamente identificati in quanto autori delle opere elencate, senza concessioni all'aneddotica morale che poteva intrecciarsi alle loro biografie.⁶⁸ È evidente, quindi, come il modello del Chigi sia Mancini, molto più che il genere letterario delle vite di artisti canonizzato da Giorgio Vasari. L'impostazione biografica adottata nello scritto per Ferrara, piuttosto, permetteva una più evidente scansione cronologica, delineando l'embrione di una storia dell'arte ferrarese attraverso gli artisti. Probabilmente l'autore doveva avere già una certa familiarità con opere ferraresi, avendone negli occhi esempi illustri già prima di arrivare in città. È noto, infatti, l'interesse che quei dipinti avevano suscitato a Roma nei primi decenni del secolo.⁶⁹ Fabio Chigi ebbe modo di vederli da vicino nelle collezioni dei cardinali e dei curiali pontifici che aveva visitato negli anni precedenti e non mancò di elencarne alcuni nella sua guida di Roma.⁷⁰

L'indice dei *Pittori, scultori e architetti ferraresi*, comunque, è tutt'altro che un freddo elenco; mostra invece, a leggerlo bene, gusti e interessi del futuro pontefice. Innanzitutto, emerge ancora una volta la profonda conoscenza delle fonti scritte. A margine di ogni biografia, infatti, sono



5. Pagina iniziale di Fabio Chigi, *Pittori, scultori e architetti ferraresi*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. I.I.11, c. 231r. Crediti: Biblioteca Apostolica Vaticana.

appuntate le pagine in cui gli autori precedenti avevano già trattato di quell'artista, come fosse il risultato di un'embrionale ricerca bibliografica. Ancora una volta, queste annotazioni a margine ci fanno pensare a un lavoro preparatorio per un'opera più ampia mai realizzata. Le fonti consultate sono la prima e la seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari,⁷¹ Raffaello Borghini col suo *Riposo*⁷² e il *Compendio Historico* della città di Ferrara⁷³ di Marcantonio Guarini. In particolare, quest'ultimo testo dimostra l'abitudine del Chigi di consultare la letteratura per avvicinarsi alla conoscenza delle opere d'arte. Il *Compendio Historico* del Guarini, una copia del quale è conservata tra gli stampati chigiani alla Biblioteca Apostolica Vaticana,⁷⁴ è un testo periegetico dedicato alle chiese ferraresi. Per ogni chiesa, Guarini forniva informazioni relative alla storia dell'edificio, alle pratiche liturgiche, alle reliquie che vi si conservavano, oltre a brevi indicazioni sulle opere d'arte che la abbellivano. Infine, erano elencati gli uomini illustri che vi erano sepolti, con la descrizione dei loro

sepolcri e con numerose trascrizioni delle relative epigrafi funerarie in lingua latina, greca o volgare. Da questo testo, il Chigi ricava informazioni a proposito degli artisti ferraresi, sulle loro opere nelle chiese della città e sul luogo delle loro sepolture. Infatti, il numero di pagina annotato a margine dei nomi degli artisti nell'elenco del senese corrisponde proprio, nel testo di Guarini, alle descrizioni delle chiese in cui gli artisti erano sepolti. Inoltre, il Chigi, con la sua caratteristica precisione, si attiene alla guida del Guarini anche per quanto riguarda l'elenco delle opere d'arte, a volte mutuando lo stesso ordine e quasi le stesse parole con cui erano indicate nel *Compendio*.⁷⁵ È questa la fonte principale del Chigi. Partendo dal testo del Guarini, egli estrae esclusivamente le informazioni di interesse storico-artistico e può così stilare l'elenco degli artisti ferraresi e forestieri che hanno lavorato a Ferrara.

La scelta di questi artisti mostra con chiarezza la natura del progetto del Chigi: scrivere una storia dell'arte ferrarese partendo dagli artisti che avevano lasciato le loro opere in città. La prima parte è dedicata quindi ai «primitivi», fondatori della scuola pittorica ferrarese:⁷⁶ il quasi mitico «Galasso pittore ferrarese»⁷⁷ e Cosmè Tura, di cui annota gli affreschi della cappella Sacrati in San Domenico a Ferrara, «da sinistra entrando per la croce»,⁷⁸ sebbene fossero stati da poco imbiancati,⁷⁹ e due tavole nella chiesa di San Giorgio fuori le mura.⁸⁰ Cita le opere che gli artisti ferraresi, lontani ormai più di un secolo, avevano lasciato a Bologna, individuando bene lo stretto legame che unì le due città nella seconda metà del XV secolo.⁸¹ Naturalmente, per queste opere bolognesi non poteva contare sulla guida del Guarini, che si limita alla descrizione delle chiese di Ferrara, ma sulle altre sue fonti, Vasari e Borghini, oltre che sui probabili controlli autoptici. Abbiamo già ricordato, infatti, le frequenti visite di Fabio Chigi al capoluogo emiliano. L'interesse per i fondatori della scuola ferrarese andava a unirsi a quello per i «nascimenti» della pittura che Chigi aveva già dimostrato concentrandosi, in parallelo e a competizione col Mancini, sui pittori precedenti a Cimabue.⁸²

Su Lorenzo Costa e il suo allievo Ercole Grandi dimostra delle incertezze,⁸³ legate probabilmente al fatto che Vasari, fonte principale del Chigi per questi pittori, li confonde con Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti.⁸⁴ Dopo lo «scultore di cera e stucco» Alfonso Lombardi, di cui ricorda il gruppo della *Morte della Vergine con gli Apostoli* a Santa Maria della Vita di Bologna,⁸⁵ Chigi passa a elencare le opere dei pittori della scuola ferrarese cinquecentesca: Dosso, l'Ortolano, il Garofalo e lo Scarsellino. Sono sicuramente questi gli artisti che più attirano il suo sguardo, come dimostrano gli elenchi assai più lunghi di loro opere.

In alcuni casi, inoltre, accanto all'opera e alla sua collocazione, Chigi aggiunse in un secondo momento l'indicazione che si trattava di una copia, come se sui dipinti di questi pittori cinquecenteschi, più vicini a lui nel tempo e nel gusto, potesse esercitare le sue capacità di conoscitore e distinguere un originale da una copia, dopo averle attentamente esaminate e averne giudicato la qualità.⁸⁶ In questo, dimostrava di aver pienamente fatto propri i consigli di Giulio Mancini sull'argomento.⁸⁷ Dobbiamo quindi pensare che il senese usasse il testo del Guarini come un 'repertorio', da consultare come traccia durante le visite alle chiese di Ferrara, pronto però ad apportare correzioni grazie alle sue specifiche competenze di conoscitore d'arte. Dello Scarsellino elenca ben quattordici opere,⁸⁸ dimostrando la sua attenzione verso un pittore che doveva aver già ben conosciuto, avendo incontrato spesso suoi dipinti nelle collezioni romane visitate negli anni precedenti, prima tra tutte quella di Clemente Merlini presso cui aveva lavorato in gioventù.⁸⁹ Egli, se davvero sono sue le note a margine delle *Considerazioni della pittura* nel codice chigiano di cui abbiamo detto, definì lo Scarsellino «pittor scelto e di colorito vago, manieroso però»,⁹⁰ cogliendo bene tanto le qualità di grande colorista del pittore ferrarese, quanto gli aspetti più estrosi delle sue apprezzate composizioni, elaborate sui modelli del secondo Cinquecento veneziano.

Infine, dopo una sezione dedicata ad alcuni architetti ferraresi, riflesso dei suoi onnipresenti interessi architettonici,⁹¹ il Chigi enumera gli artisti forestieri che avevano lasciato qualche loro opera a Ferrara. Sono, tra gli altri, «Pietro della Francesca di Borgo S. Sepolcro» che «fece in S. Agostino la Cappella a fresco»,⁹² Niccolò Baroncelli, scultore donatelliano di cui è citato il monumento equestre del marchese Niccolò III d'Este,⁹³ Tiziano,⁹⁴ Federico Zuccari, Tommaso Laureti, Ventura Salimbeni e Annibale Carracci.

La natura del testo, a date tanto precoci, induce a interrogarsi sulla sua collocazione entro quella tendenza tipica della storiografia artistica seicentesca che rivendicava prestigio per le specifiche realtà cittadine, in risposta al modello vasariano che aveva esaltato su tutti il ruolo degli artisti toscano-romani. Questa tendenza, che ebbe in Baglione, Boschini e Malvasia alcune delle sue voci maggiori,⁹⁵ è decisamente presente nel testo ferrarese del futuro pontefice, malgrado il suo stato di incompiutezza. A queste date è infatti difficile rintracciare un analogo testo che dedichi tanta attenzione a una specifica storia dell'arte cittadina.⁹⁶ Restando in area emiliana, Giovanna Perini, nei suoi studi intorno alla genesi dell'opera di Malvasia, aveva individuato alcuni testi che, nell'impostazione generale, possiamo dire simili all'opera chigiana, ov-

vero animati dalla stessa attenzione per le scuole artistiche locali. Sono tuttavia opere successive, databili intorno alla metà del secolo.⁹⁷ Il testo chigiano, elaborato nel 1630, si candida quindi a essere tra i primi di questo genere. Inoltre, la vicinanza tra Chigi e Mancini, che abbiamo più volte evocato, appare ora ancora più significativa. L'esempio del testo manciniano, infatti, per il suo carattere anti-vasariano nella forma come nel contenuto, e per le parti dedicate alla rivendicazione dei meriti di pittori non fiorentini, da Guido da Siena a Pietro Cavallini, dovette essere uno stimolo per il giovane senese a concepire una prima storia degli artisti della città di Ferrara.

Nell'indice dei *Pittori, scultori e architetti ferraresi*, infine, è possibile trovare traccia di un'ulteriore caratteristica passione del Chigi: quella per le epigrafi. Come già ricordato, il *Compendio storico* di Guarini contiene numerose trascrizioni di tali testi antichi, di varie epoche e lingue. Da queste, Chigi estrae quella che si riferisce al Garofalo, e la trascrive a caratteri capitali.⁹⁸ La trascrizione che procura di questa epigrafe, oltre ad avvicinarsi maggiormente all'originale rispetto a quella di Guarini, perché imita la grafia maiuscola e la disposizione originale delle parole incise nella pietra, corrisponde con più precisione, anche nel testo, all'epigrafe che si trovava nella chiesa di Santa Maria in Vado,⁹⁹ a dimostrazione di come, anche per questo tipo di manufatti, grazie alla visione diretta delle opere, gli fosse possibile correggere le proprie fonti scritte.¹⁰⁰

In conclusione, se l'indice dei *Pittori, scultori e architetti ferraresi* non rappresenta una fonte indispensabile sull'arte a Ferrara, non aggiungendo molto al testo di Guarini in termini strettamente informativi, si propone però come un ulteriore tassello utile alla ricostruzione della personalità tanto complessa quanto centrale di Fabio Chigi e dimostra la sua grande sensibilità e intelligenza nell'anticipare tendenze della storiografia artistica tipiche dei decenni successivi.

¹ Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Chig. I.I.11, cc. 231-236. Una vecchia segnatura a volte ancora usata per questo codice è: BAV, Chig. J.I.11.

² Pubblicata in Peleo 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.11*, «Bullettino senese di storia patria», XLVI (1939), pp. 197-213, 297-337. Sul manoscritto, in testa alla pagina, l'autore aveva scritto *Pitture e sculture di Siena*.

³ BAV, Chig. I.I.11, cc. 238-279.

⁴ BAV, Chig. a.I.8 (15). Il libretto (9 x 6,5 cm), simile nelle dimensioni e conservato insieme ai taccuini che compongono un diario su cui l'autore appuntava i piccoli e grandi accidenti delle sue giornate, contiene un elenco di pitture e sculture conservate in chiese, palazzi e residenze romane, preceduto da un indice topografico dei luoghi. Le opere d'arte sono quindi elencate secondo l'ordine dei luoghi in cui erano collocate.

⁵ Angela Marino, *Fabio Chigi storiografo, artista di abito e di sapere*, «Letteratura e arte», 3, 2005 (2006), p. 199.

⁶ La prima parte del codice contiene alcuni discorsi accademici tenuti da personalità di spicco della Roma barberiniana degli anni Venti come Giulio Rospigliosi, Femiano Strada e Virgilio Malvezzi, e poi il gustoso racconto autobiografico, in latino, del viaggio di Fabio Chigi da Roma a Ferrara dell'ottobre 1629, contrastato dall'intervento di una «*improba culicum legio*», uno sciame di zanzare, confluito poi nella raccolta poetica *Philomati Musae Iuvenilis*, Colonia Ubiorum, apud Iodoc Kalcovium, 1645, p. 15. Le poesie latine di Chigi sono state pubblicate nel 1999, con traduzione e commento in tedesco, a cura di Hermann Hugenroth.

⁷ Per gli anni della giovinezza di Fabio Chigi vedi soprattutto Alessandro Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, con un saggio di Tom-

maso Montanari, prefazione di Paola Barocchi, Silvana, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 23-33, e *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, a cura di Alessandro Angelini, Monika Butzek e Bernardina Sani, catalogo della mostra (Siena, 23 settembre 2000-10 gennaio 2001), Maschietto e Musolino, Siena, 2000, pp. 101-105.

⁸ Giovanni Morello, *I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini negli autografi del papa (con disegni inediti)*, in *Documentary culture Florence and Rome from General-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, a cura di Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas, Nuova Alfa, Bologna, 1992, pp. 185-207.

⁹ Marino, *Fabio Chigi storiografo*, cit., pp. 197-208; Angela Marino, *I taccuini autografi di Alessandro VII Chigi: la storiografia artistica, l'ordine "toscano"*, in *La Festa delle arti: scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto, Mario Bevilacqua, Gangemi, Roma, 2014, I, pp. 370-375.

¹⁰ Nella biografia di Sigismondo Chigi dai *Commentarii*, Fabio descrive una prima volta la villa (BAV, Chig. a.I.1, c. 50). Essa era passata nel 1603 ad Agostino Chigi, il rettore del Santa Maria della Scala, che ne aveva avviato importanti lavori di restauro (BAV, Chig. a.I.1, c. 96r), i cui esiti Fabio conosceva bene avendovi più volte risieduto ospite dello zio. La sua descrizione della villa è un'importante fonte per la storia dell'edificio ed è stata confrontata con la documentazione esistente sui restauri promossi nel Seicento da Agostino. Su questo vedi: Francesco Paolo Fiore, *La villa Chigi a Le Volte e il linguaggio architettonico peruziano nella tradizione di Francesco di Giorgio*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena, architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma, 1987, pp. 133-167.

¹¹ Il testo è trascritto e commentato in Giuseppe Cugnoli, *Agostino Chigi il Magnifico*, Società romana di storia patria, Roma, 1878, pp. 31-34.

¹² BAV, Chig. a.I.1 su cui vedi Cugnoli, *Agostino Chigi*, cit., e Dirk Sacré, *Notes on Fabio Chigi's "Chigiae Familiae Commentaria"*, «Humanistica Lovaniensia», 54, 2005, pp. 371-379.

¹³ Un gruppo di disegni autografi del futuro pontefice con raffigurazioni di capitelli, colonne e altri elementi architettonici nei diversi ordini antichi tratti da Vitruvio si trova in un quaderno autografo (BAV, Chig. a.I.17, cc. 46-61), parte di un gruppo contenente appunti su varie materie risalente agli anni di studio universitario di Fabio. Su questi interessi dovettero agire le riflessioni di Teofilo Gallaccini sull'architettura antica, testimoniate dai manoscritti *De capitelli delle colonne* (Biblioteca Comunale di Siena, S.IV.3) e *Commenti su Sebastiano Serlio* (Biblioteca Comunale di Siena, S.II.4) che contengono analoghe illustrazioni. Su questo vedi: Alina Payne, *The Telescope and the Compass. Teofilo Gallaccini and the dialogue between architecture and science in the age of Galileo*, Olschki, Firenze, 2012, pp. 123-151.

¹⁴ Il *Trattato sopra gli errori degli architetti* elaborato entro il 1625 e dedicato a Giulio Mancini fu pubblicato solo nel 1767 a Venezia per i tipi di Giambattista Pasquali. Una copia manoscritta del trattato faceva parte della biblioteca di Fabio Chigi e si conserva nel fondo chigiano della Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV, Chig. G.I.12, cc. 171-273). Su Teofilo Gallaccini vedi anche: *Siena 1600 circa. Dimenticare Firenze: Teofilo Gallaccini (1564-1641) e l'eclisse presunta di cultura architettonica*, a cura di Gabriele Morrolli, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 10 dicembre 1999-27 febbraio 2000), Protagon, Siena, 1999.

¹⁵ Su Celso Cittadini vedi almeno G. Formichetti, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 26, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1982, *ad vocem*.

¹⁶ *Philomati Musae Iuvenilis*, Colonia Ubiorum, apud Iodoc Kalcovium, 1645, p. 61, dove Cittadini è definito «Lux una Senarum vetustae / Gentis, et Aonidum sacerdos».

¹⁷ Sui carteggi con Cassiano dal Pozzo e con Athanasius Kircher, da cui traspaiono le competenze antiquarie del Chigi, vedi rispettivamente Emanuela Trotta, *Il carteggio tra Cassiano dal Pozzo e Fabio Chigi*, «Nouvelles de la république des lettres», 1995 (1996), 2, pp. 87-110 e Alberto Bartola, *Alessandro VII e Athanasius Kircher S.J. Ricerche ed appunti sulla loro corrispondenza erudita e sulla storia di alcuni codici chigiani*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae III», 333, 1989, pp. 7-105; per quello con Virgilio Malvezzi, intimo amico del Chigi fin dai giovanili anni senesi, vedi Virgilio Malvezzi, *Lettere a Fabio Chigi*, a cura di Maria Caterina Crisafulli, Schena, Fasano 1990. Gran parte dell'epistolario chigiano è ancora inedito, custodito nel fondo manoscritti Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana.

¹⁸ Bacci, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena*, cit., pp. 197-213, 297-337; BAV, Chig. a.I.8 (15), cc. 10r-57r.

¹⁹ Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., pp. 39-42; Giovanni Morello, *Una guida di Roma moderna di Fabio Chigi*, in *L'arte di vivere l'arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, a cura di Pietro Di Loreto, Et graphiae, Roma, 2018, pp. 295-311, sono trascritte e commentate alcune pagine del manoscritto chigiano, dedicate a San Pietro e all'area del Vaticano.

²⁰ BAV, Chig. I.I.11 cc. 238r-276v contenente la parte I e II delle *Considerazioni sulla pittura*.

²¹ Il codice BAV, Chig. G.III.66 A, contenente il *Viaggio per Roma* e la parte II delle *Considerazioni sulla pittura*. Su tutta la complessa questione filologica dei numerosi manoscritti testimoni dell'opera manciniana vedi l'introduzione di Adriana Marucchi a Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana

Marucchi e Luigi Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956-57.

²² Sforza Pallavicino, *Della vita di Alessandro VII, libri cinque, V1-2*, Giachetti, Prato, 1839-40.

²³ La guida di Siena e quella di Roma di Fabio Chigi sono rispettivamente in BAV, Chig. I.I.11, cc. 206 sgg. e in BAV, Chig. a.I.8 (15), cc. 10 sgg.; per Mancini vedi il *Viaggio per Roma* in Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 267-288 e inoltre Beatrice Bozzi, *Giulio Mancini e il "Breve ragguaglio delle cose di Siena"*, «Bullettino senese di storia patria», 94, 2007, pp. 214-336. Il testo del *Ragguaglio* si può leggere in versione digitale sul sito della Fondazione Memofonte.

²⁴ La sintesi fatta dal Chigi delle *Considerazioni sulla pittura* è in BAV, Chig. I.I.11 cc. 238r-276v; il commento all'opera con le correzioni autografe di Fabio Chigi da cc. 277r.

²⁵ «Dirò brevemente quanto mi sovviene più per aiuto, e stabilimento di mia memoria, che per fine di scrivere opera o componimento» si legge a c. 277r del codice BAV, Chig. I.I.11.

²⁶ Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 133.

²⁷ BAV, Chig. I.I.11, c. 278v.

²⁸ BAV, Chig. a.I.8 (15), cc. 61-74.

²⁹ Ivi, c. 103 e cfr. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., p. 42.

³⁰ Pallavicino, *Della vita di Alessandro VII*, cit., I, p. 41. Alla base di questa biografia c'erano appunti autobiografici del pontefice. Per il brano in questione, Sforza Pallavicino usa quasi le stesse parole tratte dagli appunti del pontefice, trascritti e commentati da Giovanni Incisa della Rocchetta, *Gli appunti autobiografici di Alessandro VII nell'archivio Chigi*, «Mélanges Eugène Tisserant», VI, pp. 439-57, in particolare p. 449.

³¹ «Ho letto il suo nome e cognome di Russuti nell'orlo della veste del Salvatore che è nella facciata di S. Maria Maggiore» (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 169). Per l'importanza delle firme nelle opere d'arte già per

le *Vite* di Vasari vedi Aldo Galli, *Una vita "minore" al principio della seconda età: Niccolò d'Arezzo*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26-28 aprile 2012), Marsilio, Venezia, 2013, pp. 217-230, 443-447.

³² BAV, Chig. I.I.11, c. 277r.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 25-36.

³⁵ Ivi, p. 32.

³⁶ «Et io ne ho una che la stimo essere un Demetrio, dove non è scritta cosa alcuna, et è molto gentile; ne ho anco un'altra colla testa di Giove, e col rovescio dell'aquila co' fulmini ne granfi, a cui è scritto intorno in lettere greche Brettion, cioè Brutios, e la stimo esser fatta in quella parte d'Abruzzo, che Cicerone e gli Antichi chiamarono la Magna Grecia, e fù sempre habitata da' Greci» (BAV, Chig. I.I.11, c. 278v).

³⁷ «Parmi di provare questa verità coll'esperienza, trovando moltissime medaglie greche fatte da quelle Città a honore degli Imperatori Romani» (*ibidem*).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ne abbiamo un accenno in alcune pagine autografe in cui sono registrati i beni di sua proprietà inviati da Malta a Messina alla fine dell'incarico di Inquisitore svolto sull'isola dei Cavalieri, tra cui spiccano «due quadretti dello Scarsellino e la Madonna di Tiziano» (BAV, Chig. a.I.8 (5), c. 10r). In queste pagine troviamo inoltre numerosi riferimenti a monete antiche: «una segreteria con dentro medaglie» oppure ancora «casette due di medaglie» (c. 5r).

⁴⁰ «Ho portato meco le mie medaglie, e lassatomi intendere per trovarne delle altre, greche particolarmente che sogliono venire dal Cairo» scrive da Malta il 29 dicembre del 1634, in Giacomo Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo protettore delle belle arti, fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimo-*

settimo: con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere, Paravia, Torino, 1875, p. 321.

⁴¹ Su questo argomento, con speciale attenzione all'opera di Bernini, vedi soprattutto *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra (Braccio di Carlo Magno, maggio-luglio 1981), De Luca, Roma, 1981, pp. 281-303; John L. Varriano, *Alexander VII, Bernini and the baroque papal medal*, «Studies in the history of art», 21, 1987, pp. 249-260. Appunti autografi che Alessandro VII inviava a Lukas Holste per suggerire o sollecitare proposte a proposito dei testi da apporre sulle numerose iscrizioni commemorative realizzate durante gli anni del pontificato si trovano nel codice vaticano Chig. R.VIII.c, cc. 1-10.

⁴² Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 108-109; sull'interesse dimostrato da Mancini verso il pittore lombardo vedi Michele Maccherini, *Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini*, «Prospettiva», 86, 1997, pp. 71-92.

⁴³ BAV, Chig. I.I.11, c. 278r.

⁴⁴ Sul giudizio di Agucchi su Caravaggio vedi Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, The Warburg Institute, University of London, Londra, 1947, pp. 65-66.

⁴⁵ Ivi, p. 256.

⁴⁶ L'origine comune dei paragoni con Demetrio e con Lucano è probabilmente l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (XII, 10, 9 per Demetrio; X, 1, 90 per Lucano).

⁴⁷ L'origine del topos che annovera Lucano tra gli storici e non propriamente tra i poeti è da ritrovare, dopo un accenno in Quintiliano, *Institutio Oratoria*, X, 1, 90, in Servio, *Aeneidos Commentarii*, I, 382. Il topos ebbe una certa fortuna in età medievale ma non ne ho trovato traccia nella letteratura artistica di età moderna. Su ciò vedi Paolo Esposito, *Un esempio della ricezione di Lucano nel Medioevo: Giovanni di Salisbury*, in *Apis Martina. Studi in onore di Carlo Santini*, a cura di Aldo Setaioli, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2016, pp. 251-263; Mar-

tina Venuti, *Lucano nelle Etymologiae di Isidoro: esempi e riflessioni*, in *Il calamo della memoria VII*, a cura di Lucio Cristante e Vanni Veronesi, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2017, pp. 245-270.

⁴⁸ BAV, Chig. G.III.66 A.

⁴⁹ Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. XLI-XLIII.

⁵⁰ Annotazioni più brevi e concentrate soprattutto nella prima parte del testo sono da attribuirsi a una mano, presumibilmente la più antica, che scrive con un inchiostro nero molto scuro; all'altra mano, o alla stessa dopo un intervallo di tempo piuttosto lungo, si attribuiscono le note più lunghe e significative, databili almeno dopo la morte di Domenichino nel 1641, perché del bolognese dà un giudizio *post mortem* assai lusinghiero.

⁵¹ BAV, Chig. G.III.66 A, c. 12v: «Rubens» aggiunto per dare un nome al «tal fiammengo», autore delle tele dell'abside della Chiesa Nuova; c. 88v: «pittor scelto e di colorito vago, manieroso però», a proposito dello Scarsellino; c. 90v: «Giovanni degno scolare di tanto maestro havendo mostrato nella cupola di S. Andrea et in mille opere eccelso valore», a proposito di Lanfranco.

⁵² Come si evince dagli artisti maggiormente nominati nel taccuino con la guida di Roma. Per le predilezioni che emergono da quel testo, tra cui lo Scarsellino, Lanfranco, Guido Reni oltre naturalmente a Bernini, vedi Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., pp. 38-42.

⁵³ BAV, Chig. G.III.66 A, c. 88r a proposito del Domenichino si legge: «Questo è stato il Rafaele de suoi tempi, e l'opere sue lo dimostran tale a noi et alla posterità. Morì disperato e comandò che si abbruciassero tutti i suoi disegni. A Napoli operò la Cappella di S. Gennaro finita poi da Lanfranco suo poco amico ma questa rivalità giovò all'un l'altro»; a c. 88v c'è la definizione già citata della maniera dello Scarsellino; particolarmente interessante è quanto annota a c. 89r. a proposito del Guercino, che il

Mancini equivocava, nella prima delle due biografie che dedicava all'artista, con un altro pittore di scuola arpinesca (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 245): «questa è mera bugia perché Gio. Francesco ha seguitato il Caravaggio, anzi lo Schedoni suo innamorato, ma hora è tornato ad un stile di Guido Reni» lo corregge il postillatore, dimostrando una conoscenza approfondita dello stile del Guercino, che sicuramente Chigi ebbe modo di conoscere mentre era a Ferrara intorno al 1630, proprio quando ormai il maestro di Cento si avvicinava sempre più alla maniera dolce e contenuta di Guido Reni. Le due biografie di Guercino sono entrambe presenti nel codice chigiano (la seconda, più corretta e realmente corrispondente con l'identità del pittore emiliano è a c. 199r), come in molti manoscritti che tramandano il testo manciniano (tra gli altri, BAV, Barb. Lat. 4315, cc. 21-128, da cui Chig. G.III.66 sembra derivare), perché evidentemente Mancini dimenticò di eliminare la prima versione della *Vita* di Guercino dopo averne aggiunto una seconda alla luce delle nuove informazioni che era riuscito a raccogliere sul pittore, forse a seguito di una conversazione avuta con Ludovico Carracci nel 1618. Su questo vedi Mahon, *Studies*, cit., p. 38, nota 40, pp. 306-315.

⁵⁴ BAV, Chig. G.III.66 A, c. 57v: «Il Vasari fa menzione di questo Giuseppe Porta et dell'opera fatta in Sala Regia, non discordando della patria, perché afferma esser nato in Castelnuovo della Carfagnana, et non parla di Modena» per correggere quanto scriveva Mancini (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 203) a proposito di Vasari che a suo dire non citava le sue opere nella Sala Regia del Palazzo Pubblico di Firenze (per invidia) e ne riportava erroneamente la nascita a Modena; c. 88 r. «Questo doveva raccontare il Baglione» a proposito di un aneddoto tramandato dal Mancini che racconta di quando

Annibale Carracci vide e apprezzò un paesaggio dipinto dal giovane Domenichino a casa di monsignor Agucchi (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 243).

⁵⁵ Il Chigi conosceva bene le *Vite* di Vasari e il *Riposo* di Raffaele Borghini, tanto da usare quei testi come prova per ricondurre la Cappella in Santa Maria della Pace sotto la proprietà della famiglia Chigi, quando ormai, negli anni Venti del Seicento, si era persa la memoria della sua titolarità. Lo dimostra una lettera che Fabio inviò da Roma al suo più anziano parente Agostino Chigi, rettore dell'Ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, l'11 settembre 1627, pubblicata in Cugnoli, *Agostino Chigi*, cit., p. 153.

⁵⁶ Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, cit., I, pp. 60-61.

⁵⁷ Su Carlo Bononi vedi *Carlo Bononi. L'ultimo sognatore dell'Officina ferrarese*, a cura di Francesca Cappelletti e Giovanni Sassu, Fondazione Ferrara Arte, catalogo della mostra (Ferrara, 14 ottobre 2017-7 gennaio 2018), Ferrara, 2017, in particolare il saggio di Lara Scanu (pp. 85-90) sulla fortuna del pittore nella letteratura artistica.

⁵⁸ Sulla figura di Giulio Sacchetti e sulla sua legazione a Ferrara vedi Irene Fosi, *All'ombra dei Barberini*, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 95 sgg. e in particolare il capitolo *Una paterna amicizia*, pp. 121-138, dove è indagato lo stretto rapporto tra Fabio Chigi e il cardinal Sacchetti, e poi *La Legazione di Ferrara del cardinale Giulio Sacchetti (1627-1631)*, a cura di Irene Fosi, con la collaborazione di Andrea Guardi, Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano, 2006.

⁵⁹ È noto il legame della famiglia Sacchetti con Pietro da Cortona. Dal canto suo, Fabio Chigi già alla fine degli anni Venti aveva dimostrato il suo interesse per il cortonese commissionandogli delle pitture per la nicchia dell'altare della cappella Chigi a Santa Maria della Pace, vicino agli affreschi di Raffaello.

⁶⁰ Al tema della pestilenza del 1630 che colpì il Nord Italia erano dedicate le *Due lettere l'una del Mascardi all'Achillini, l'altra dell'Achillini al Mascardi sopra le presenti calamità. Dedicate all'illustriss. signora D. Maria Pepoli contessa di Castiglione, Sparvi, e Barragazza*, Catanio, Bologna, 1630, stampate in un unico volumetto che ebbe grande diffusione e numerose edizioni. La lettera di Claudio Achillini, da Bologna, contiene un elogio dell'operato del cardinal legato Bernardino Spada nel combattere il contagio in città. Su questo vedi Eraldo Bellini, *Due lettere sulla peste del 1630. Mascardi, Achillini, Manzoni*, «Aevum», 87, 2013, pp. 875-917.

⁶¹ Pallavicino, *Della Vita di Alessandro VII*, cit., I, pp. 65-66.

⁶² BAV, Chig, A.II.28, c. 266v: «dessa ogni lettera, diciferai ogni abbreviatura, e di tutti cavai copia di mia mano come fanno i Tedeschi delle antichità di Roma».

⁶³ Morello, *I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 186; Marino, *Fabio Chigi storiografo*, cit., p. 199.

⁶⁴ Questi gli artisti, tra pittori, scultori e architetti, elencati dal Chigi: Galasso Galassi, Cosmè Tura, Lorenzo Costa, Ercole Grandi, Alfonso Lombardi, Dosso Dossi, Leonardo Bressa, Ludovico Mazzolino, Giovan Bellino ferrarese, Jacopo Griego, Pietro Benvenuti, Giovan Francesco Surchi detto il Dielai, Giambattista Benvenuti detto l'Ortolano, Benvenuto Tisio detto il Garofalo, Girolamo da Carpi, Sebastiano Filippi detto il Bastianino, Ippolito Scarsella detto lo Scarsellino, Carlo Bononi, Giuseppe Mazzuoli detto il Bastarolo, Domenico Mona, Francesco Francia, Benedetto Codi, Antonio Alberti, Domenico Paneti, Pietro Lombardi, Girolamo Faccini, Ippolito Casoli, Girolamo Grassaleoni, Girolamo Scultore, Giovan Battista Magagnino detto il Farina, Bertolino Novari, Galasso architetto, Scarsella Vecchio; tra i forestieri che hanno lasciato opere

a Ferrara: Tommaso Laureti, Tiziano, Federico Zuccari, Annibale Carracci, Ventura Salimbeni, Palma il Vecchio, Pellegrino Tibaldi, Piero della Francesca, Antonio e Niccolò [Baroncelli] fiorentini, autori della statua equestre di Niccolò III in Piazza, Giovanni da Siena, architetto del Castel Nuovo annesso alla Porta Sant'Agnese sotto il marchese Niccolò III, demolito da Alfonso II.

⁶⁵ Forse questo ha fatto dire ad Angela Marino, in riferimento all'indice degli artisti ferraresi, che il Chigi si trovò a operare «in un contesto diverso, che forse gli è meno congeniale» (Marino, *I taccuini autografi di Alessandro VII Chigi*, cit., p. 371).

⁶⁶ Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., p. 42 in cui sono sottolineate e commentate, tra le altre cose, proprio queste rare ma significative considerazioni stilistiche del giovane Chigi.

⁶⁷ Questo è uno dei motivi per cui si è conservata una grandissima quantità di suo materiale autografo, di argomento molto vario. A riprova di questa tendenza, si può ricordare che nel solo taccuino che contiene la guida di Roma (BAV, Chig. a.I.8 (15)), si trovano, tra le altre cose, gli elenchi di alcune formule di composizione di leghe metalliche, di materiali lapidei, delle antiche tribù in cui era divisa la popolazione di Roma, dei Concili della Chiesa, degli imperatori, dei re di Francia e dei pontefici, oltre alle trascrizioni di alcune epigrafi latine.

⁶⁸ Solo a proposito di Dosso Dossi si dice che visse al tempo di Ludovico Ariosto e da questi fu lodato (BAV, Chig. I.I.11, c. 231v).

⁶⁹ *Stima dei beni di Cesare d'Este al momento della Devoluzione. Affigurato di Alfonso Benmambri per il cardinale Aldobrandini*, a cura di Elena Bonatti e Giuliana Marcolini, Tresogni, Ferrara, 2012, pubblica il manoscritto contenente la stima delle proprietà di Cesare d'Este, descritte e valutate per volere del cardinal legato Pietro Aldobrandini in occasione della

Devoluzione del Ducato di Ferrara del 1598.

⁷⁰ Visitando casa Aldobrandini a Magnanoli il Chigi appuntava che «Benvenuto del Garofalo per tutto ha de' panni col colorar ranciato suo particolare» (BAV, Chig. a.I.8 (15), c. 42r).

⁷¹ Sulle *Vite* vasariane dedicate ad artisti ferraresi vedi Alessandra Pattanaro, *Vasari e Ferrara*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite* cit., pp. 131-146, e Barbara Agosti, *Sulla Vita torrentiniana dei Dossi*, ivi, pp. 185-194.

⁷² Un esemplare del *Riposo* (BAV, Stamp. Chig. V, 1177) contiene annotazioni autografe del Chigi, segnalate in un foglietto autografo di Giovanni Incisa della Rocchetta nel risguardo della copertina, come indicato da Giovanni Morello, *I rapporti di Alessandro VII e Bernini negli autografi del papa*, ripubblicato in Giovanni Morello, *Intorno a Bernini. Studi e documenti*, Gangemi, Roma, 2008, p. 98. Queste annotazioni, piuttosto interessanti, consistono soprattutto in precisazioni che il Chigi appone al testo di Borghini in corrispondenza di brani relativi all'arte senese, dal Medioevo di Guido da Siena che, «nato nel 1180 in circa dipinse in Siena la Madonna sopra la porta di S. Domenico: Guidus de Senis pinsit annis 1222», è citato a dimostrazione che «adunque non principiò il tuo Cimabue [nella restaurazione delle arti]», (p. 288), alle commissioni artistiche di Agostino il Magnifico di cui stende un elenco sull'ultima pagina del volume.

⁷³ Marco Antonio Guarini, *Compendio Historico dell'Origine, Accrescimento, e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pij della Città, e Diocesi di Ferrara, E delle memorie di que' Personaggi di pregio che in esse son sepelliti*, heredi di Vittorio Baldini, Ferrara, 1621.

⁷⁴ BAV, Stamp. Chig. IV. 9000, contiene alcune brevissime e poco significative annotazioni seicentesche di una grafia non dissimile da quella di Fabio Chigi.

⁷⁵ Per esempio: «In S. Francesco il Lazaro resuscitato, gli Innocenti, la Ma-

donna in trono, la Madonna in terra, la presa di Cristo a fresco» (BAV, Chig. I.I.11 c. 232v) tutte opere del Garofalo elencate con quest'ordine e quasi con le stesse parole da Guarini, nella sezione sulla chiesa di San Francesco a Ferrara (Guarini, *Compendio Historico*, cit., p. 232).

⁷⁶ Di questi pittori ferraresi quattrocenteschi aveva già steso dei brevi profili biografici il frate francescano Agostino Superbi, nella terza parte del suo *Apparato degli Huomini illustri della Città di Ferrara*, presso Francesco Suzzi, Ferrara, 1620, opera che si lega alla tradizione letteraria municipale che elogia la città sulla base dei suoi cittadini illustri, divisi in categorie, tra cui trovava spazio anche quella dedicata agli artisti.

⁷⁷ BAV, Chig. I.I.11, c. 231r.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Significativa l'espressione con cui Guarini a p. 89 commenta la perdita di questa cappella, testimone di una fortuna-sfortuna dei Primitivi: «ma l'inavvertenza di chi, non ha molto, fece imbiancare le dette mura, privò la detta chiesa, e la città insieme, di cosa di tanto pregio».

⁸⁰ «La tavola della cappella di S. Maurelio in San Giorgio e l'altra nella cappella prossima uscendo di questa a man destra» si riferisce al *Polittico di san Maurelio*, di cui si conservano due scomparti alla Pinacoteca Nazionale di Ferrara, e al *Polittico Roverella* su cui vedi *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo generale*, a cura di Jadranka Bentini, Nuova Alfa, Bologna, 1992, pp. 72-76 e Monica Molteni, *Cosmè Tura*, Motta, Milano, 1999, pp. 105-130.

⁸¹ Tra le altre, «nella Madonna dei Monti [a Bologna] un'Assunta» di Galasso che ancora Marcello Oretti vedeva alla fine del Settecento affrescata nella Cappella del cardinal Bessarione a Santa Maria del Monte (Marcello Oretti, *Le Pitture negli Palazzi e Case di Villa del Territorio Bolognese*, manoscritto B 110, conservato nella Biblioteca Comunale

di Bologna), c. 12; il *Polittico Griffoni* e gli affreschi della cappella Garganelli.

⁸² L'attenzione che il giovane Fabio Chigi dedicò ai pittori che prima di Cimabue fecero «rinascere» la pittura è dimostrata dalle note autografe alla sua già citata copia del *Riposo* di Borghini, conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana tra gli stampati del fondo Chigi (BAV, Stamp. Chig. V, 1177). Negli appunti autobiografici di Alessandro VII preparatori per la biografia scritta da Sforza Pallavicino leggiamo: «si diletto di disegno, e di pittura, onde fece un trattato, et uno indice di tutte le pitture della sua patria [...] fino dal 1200, cioè ottanta anni prima che Cimabue, chiamato, falsamente, dal Vasari, il primo che ristorasse quella arte» (Incisa della Rocchetta, *Gli appunti autobiografici di Alessandro VII*, cit., p. 449). Giulio Mancini, come noto, aveva già dedicato attenzioni ai pittori precedenti a Cimabue nelle sue *Considerazioni sulla pittura* (ed. cit., I, pp. 165-167), in polemica con le *Vite* di Vasari.

⁸³ Del primo, che «visse circa l'anno 1520» (BAV, Chig. I.I.11, c. 231r), Chigi ricorda un *San Girolamo* nella Cappella Castelli di San Petronio a Bologna (lungamente ritenuto proprio del Costa tra gli altri da Carlo Volpe, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, in «Arte antica e moderna», 1, 1958, pp. 23-37, ma più recentemente restituito a Bernardino Orsi da Andrea De Marchi, *Bernardino Zaganelli inedito: due "Facies Christi"*, «Prospettiva», 75-76, 1994, pp. 124-135, in part. pp. 132-133, nota 9, che raccoglie una comunicazione orale di Giovanni Romano) ma anche il *San Vincenzo Ferrer* dal *Polittico Griffoni* di Francesco del Cossa; Ercole Grandi è definito «scolare di Lorenzo» ma gli vengono riconosciuti la predella del *Polittico Griffoni* e la *Crocifissione* a fresco nella cappella Garganelli di Ercole de' Roberti.

⁸⁴ Vasari chiama Francesco del Cossa col nome di Lorenzo Costa e conosce un solo «Ercole Ferrarese», suo allievo,

da identificarsi con Ercole de' Roberti (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Paola Barocchi, Rosanna Bettarini, Sansoni, Firenze, 1966-1997, III, pp. 419-423).

⁸⁵ BAV, Chig. I.I.11, c. 231v.

⁸⁶ Sono indicate come copie da opere dell'Ortolano una *Natività di Cristo* nella chiesa di Santa Maria dei Servi e una *Santa Margherita* alla Madonna della Consolazione; dal Garofalo, la pala dell'altare di Sant'Antonio in Santa Maria Nuova e un' *Ascensione* in Santa Maria in Vado (BAV, Chig. I.I.11, c. 232v). Alla spoliazione delle chiese di Ferrara a seguito della Devoluzione del 1598 seguì la realizzazione di copie che potessero sostituire le opere che lasciavano la città. Una descrizione di questo fenomeno è in A. Faustini, *Delle Historie di Ferrara*, Ferrara, 1655, pp. 43-44, in cui è denunciata la perdita di opere dei pittori ferraresi del Cinquecento come Dossi, Ortolano e Garofalo, sostituite da copie, «ancorché belle», dipinte da Carlo Bononi, Ippolito Scarsella o Giacomo Bambini. Sul ruolo dello Scarsellino come copista vedi Valentina Lapierre, *Scarsellino copista tra devozione e collezionismo*, in *Immagine e persuasione. Capolavori del Seicento dalle chiese di Ferrara*, a cura di Giovanni Sassu, Ed. Cartografica, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Trotti-Costabili, 14 settembre 2013-6 gennaio 2014), Ferrara, 2013, pp. 41-47.

⁸⁷ Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 134-135.

⁸⁸ BAV, Chig. I.I.11, c. 233v.

⁸⁹ Come notato da Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi*, cit., p. 42, l'elenco delle opere della collezione Merlini, che Chigi aveva annotato nel taccuino che contiene la guida di Roma, equivale a un vero e proprio inventario, e comprende opere di artisti ferraresi come Dosso Dossi, Garofalo, Scarsellino, Guercino.

⁹⁰ BAV, Chig. G.III.66 A, c. 88v.

⁹¹ Tra gli architetti elencati ci sono Pietro Benvenuti, zio dell'Ortolano, Berto-

lino Novari che progettò il Castello San Giorgio per il marchese Niccolò II alla fine del Trecento e un Galasso architetto del tempo del duca Alfonso II.

⁹² BAV, Chig. I.I.11, c. 236v.

⁹³ Su cui vedi Aldo Galli, *Vocazione e prime esperienze di Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli, scultori fiorentini a Ferrara*, «Prospettiva», 139-140, luglio-ottobre 2010, pp. 35-57.

⁹⁴ A Santa Maria degli Angeli, «la *S. Caterina da Siena*»; una *Vergine in trono con l'angelo che suona il cembalo* a Santa Maria dei Servi, «alla sinistra del pulpito», dove era stata sostituita però da una copia; una *Madonna col Bambino* a San Paolo di Quadrea, nel contado ferrarese.

⁹⁵ Su tutti, Paola Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari a Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*. vol. II, *L'artista e il suo pubblico*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 43-45.

⁹⁶ Un importante precedente cinquecentesco è in Antonio Campi, *Cremona fedelissima città, et nobilissima colonia de romani rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breue historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali de duchi, et duchesse di Milano, e compendio delle lor vite da Antonio Campo pittore e caualier cremonese al potentissimo e felicissimo Re di Spagna Filippo II d'Austria*, in casa dell'istesso autore, Cremona, 1585.

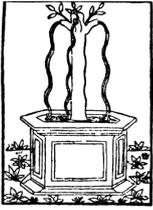
⁹⁷ Giovanna Perini, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1981, 11, 1, pp. 210-215; Idem, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian Art Historiography*, «The Art Bulletin», 1988, 70, 2, p. 278, descrivono i testi di Ovidio Montalbani e Antonio di Paolo Masini dedicati agli artisti bolognesi, Lorenzo Legati per le vite degli artisti cremonesi e Giuseppe Montani per quelli pesaresi. Ferdinando Bologna, riflettendo su questi argomenti, notò che «proprio dagli inizi degli anni 1640 si assiste a una notevole fioritura

di storie artistiche locali, tutte addette alla rivendicazione dei meriti e, per così dire, dei 'diritti' artistici dei singoli centri» (Ferdinando Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia. Introduzione alla Storia dell'arte in Italia*, UTET, Torino, 1982, p. 126).

⁹⁸ BAV, Chig. I.I.11, c. 232v. L'epigrafe trascritta in Guarini, *Compendio Historico*, cit., p. 319.

⁹⁹ L'epigrafe era in loco, nella navata meridionale tra la quinta e la sesta cappella, fino al XIX secolo, quando fu trasferita alla Certosa di Ferrara. Su questo vedi *Le iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara con le piante delle chiese raccolte da Cesare Barotti. Santa Maria in Vado*, a cura di Corinna Mezzetti, Le Lettere, Ferrara, 2015, pp. 61, 119-124. Questa la trascrizione dell'epigrafe nel testo del Chigi: «BENVENVTVS TISIVVS COGNOMENTO / GARIOPHILVS PICTOR VIVENS SIBI / SVISQ. POSTERIS. MDXXXVI». Guarini, invece, aveva riportato così il testo: «Benvenutus Tisius cognomento Garophilus pictor vivens sibi eiusq. Posteris MDXXXVI» (corsivo mio per evidenziare le differenze).

¹⁰⁰ Si può affermare con buona sicurezza che uno stimolo alla passione per le epigrafi di Fabio Chigi venne da Celso Cittadini. Lo testimonia un codice autografo del Chigi in cui sono trascritte numerose iscrizioni di Siena e di Roma (BAV, Chig. G.I.15, cc. 17r-35v), sul modello di quanto aveva fatto il Cittadini nel codice C.II.27 della Biblioteca Comunale di Siena, intitolato *Iscrizioni che sono in Roma, in altre città e luoghi dello Stato Romano, nell'Umbria, in Mantova, in Milano*. Il Chigi, dopo l'elezione al papato, acquisì la biblioteca del Cittadini, a ulteriore dimostrazione dell'interesse che nutrì per i suoi studi (*Guida ai fondi manoscritti, numismatici, a stampa della Biblioteca Vaticana*, a cura di Francesco D'Aiuto e Paolo Vian, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2011, I, pp. 403-409).



Note sulla provenienza del dipinto *Donne a passeggio* di Massimo Campigli nella collezione del MAC USP e sulla fortuna dell'artista in Brasile

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco
Universidade de São Paulo

L'articolo ricostruisce la storia della provenienza del dipinto *Donne a passeggio* (1929) di Massimo Campigli, presente nella collezione del Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di San Paolo in Brasile (MAC USP) con il titolo *Mulheres a Passeio*. Prima del suo arrivo nella città di San Paolo nel 1947, l'opera ha viaggiato attraverso diversi paesi, mostre e proprietari, che ben riflettono la fortuna di Campigli in Europa e negli Stati Uniti e il suo felice rapporto con alcuni galleristi-chiave nella costruzione del suo successo internazionale, come la francese Jeanne Bucher o il veneziano Carlo Cardazzo. Conclude l'articolo una breve rassegna della fortuna critica dell'artista in Brasile.

This article reconstructs the provenance history of the painting *Donne a passeggio* (1929) by Massimo Campigli, present in the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, Brazil (MAC USP), under the title *Mulheres a Passeio*. Prior to its arrival in the city of São Paulo in 1947, the artwork travelled through several countries, exhibitions, and owners, which well reflects Campigli's fortune in Europe and in the United States and his relationship with the gallerists that played a crucial role in building his international success, such as the French Jeanne Bucher or the Venetian Carlo Cardazzo. The article ends with a brief review of the critical reception of the artist in Brazil.

Keywords: Massimo Campigli, MAC USP Collection, Francisco Matarazzo Sobrinho, Yolanda Penteadó, Modern Italian Art, Art Market

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana13
ISSN 2784-9597

Note sulla provenienza del dipinto *Donne a passeggio* di Massimo Campigli nella collezione del MAC USP e sulla fortuna dell'artista in Brasile

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Introduzione

Il dipinto *Donne a passeggio* (1929) di Massimo Campigli (1895-1971) fa parte di un gruppo di sei opere dello stesso pittore conservate dal 1963 nel Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di San Paolo (MAC USP) in Brasile, dove è noto con il titolo *Mulheres a Passeio*. Cinque di questi sei dipinti¹ furono acquistati dalla coppia di mecenati Francisco Matarazzo Sobrinho² e Yolanda Penteado³ tra gli anni 1946 e 1947, insieme ad altre opere di artisti italiani, realizzate nel periodo tra le due guerre o nell'immediato dopoguerra.⁴ L'obiettivo di queste acquisizioni era la creazione di una collezione per l'antico Museo d'Arte Moderna di San Paolo (MAM SP),⁵ che sarebbe stato aperto nel 1948 dalla coppia. Come si sa, nel 1963 la collezione fu trasferita all'Università di San Paolo (USP), che ha creato il MAC USP per acquisirla e ordinarla al meglio.⁶

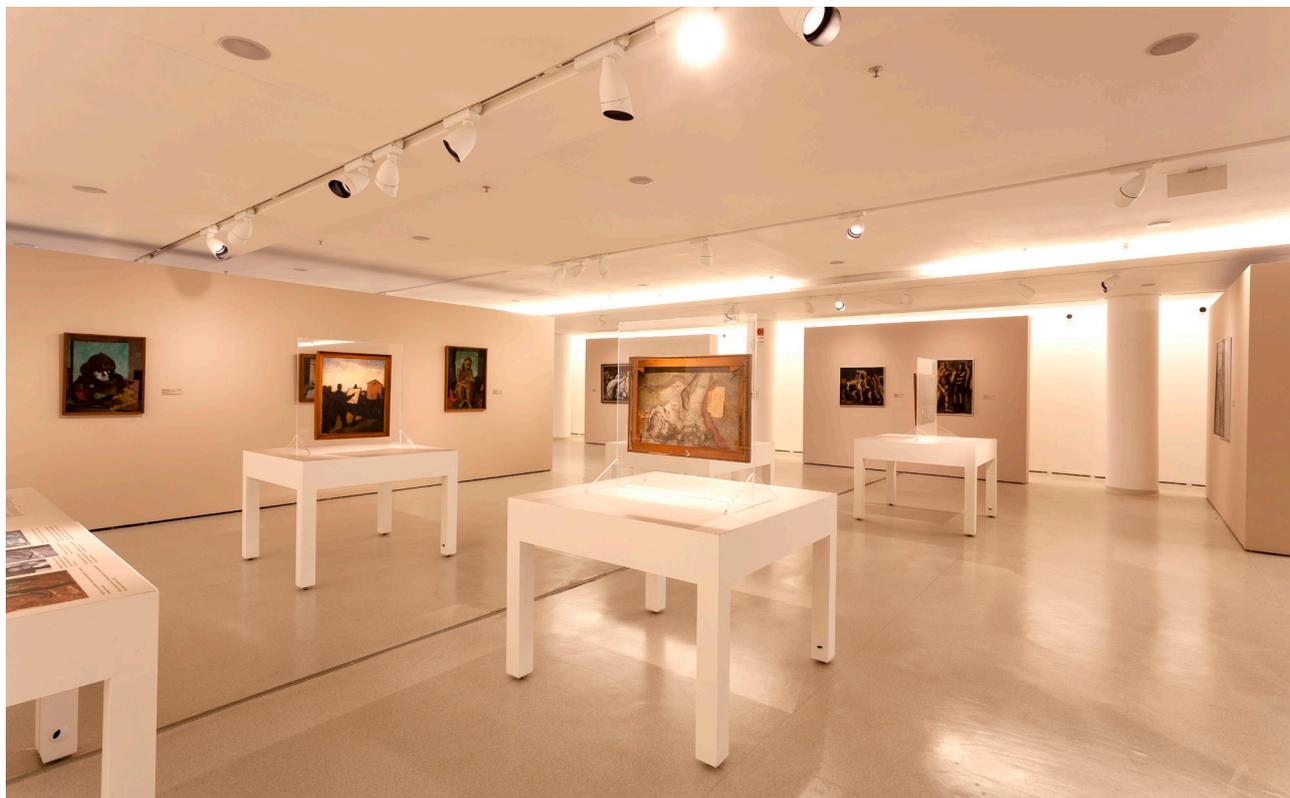
La raccolta italiana era composta da settantuno dipinti a firma di importanti artisti, come Amedeo Modigliani, Giorgio Morandi, Giorgio De Chirico, Ardengo Soffici, Mario Sironi, Felice Casorati, Arturo Tosi, Gino Severini, tra gli altri. Come ha chiarito la ricerca condotta sin dagli anni Duemila da Ana Gonçalves Magalhães, le opere raggiunsero l'antico MAM SP tramite le trattative condotte dagli intermediari italiani Enrico Salvatore Vendramini e Livio Gaetani (quest'ultimo probabilmente sotto la guida di sua suocera, Margherita Sarfatti) con gli artisti stessi e le gallerie italiane più note. La ricerca di Gonçalves Magalhães ha recuperato questa rete di relazioni, ha messo in evidenza la rilevanza dei dipinti, che documentano in effetti uno spaccato piuttosto completo della produzione pittorica italiana degli anni tra le due guerre,⁷ e ha rimarcato la coerenza dell'acquisizione, spesso considerata in Brasile un'iniziativa scriteriata. Coinvolgendo la Sezione di catalogazione e documentazione del MAC USP, docenti e ricercatori, gli studi di Gonçalves Magalhães sono partiti dalla revisione delle schede delle opere, della documentazione sulle acquisizioni e del lavoro di mediazione di Margherita Sarfatti tra Italia e Brasile. Come risultato di questa indagine, la mostra *Classicismo, realismo, vanguardia: pittura italiana no entreguerras* (fig. 1), allestita a San Paolo e a Brasilia,⁸ ha stimolato ulteriori ricerche sulle opere nella collezione del museo

e, più in generale, nuove prospettive sull'arte moderna in Brasile.⁹ Lo studio dei sei dipinti di Campigli al MAC USP va quindi collocato in questo più ampio contesto.¹⁰ Essi offrono un panorama significativo della produzione dell'artista tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Cinquanta e invitano a riconsiderare i legami del pittore con alcuni importanti galleristi e con le principali istituzioni museali dell'epoca. Va in questa direzione dunque l'approfondimento che qui si propone dei dati finora noti sulla provenienza del dipinto *Donne a passeggio* e sulla sua ricezione in Brasile.¹¹

La storia espositiva e collezionistica del dipinto prima del suo arrivo in Brasile

Secondo il catalogo ragionato dell'artista il dipinto *Donne a passeggio* (fig. 2) è appartenuto a tre diverse collezioni prima del suo ingresso nell'antico MAM SP nel 1947: la collezione Jeanne Bucher di Parigi, la Galleria Julien Levy di New York e la collezione Carlo Cardazzo di Venezia.¹² Tuttavia, se l'effettiva proprietà di Jeanne Bucher e di Julien Levy attende ancora di essere documentata con maggiore evidenza, sappiamo che il dipinto fu con certezza esposto a Parigi nel 1929 e a New York nel 1931, mentre un dato consolidato rimane la sua provenienza dalla collezione Cardazzo di Venezia prima del suo arrivo in

1. Allestimento di una delle sale del MAC USP, 2013. Crediti: fotografia di Flavio Demarchi.

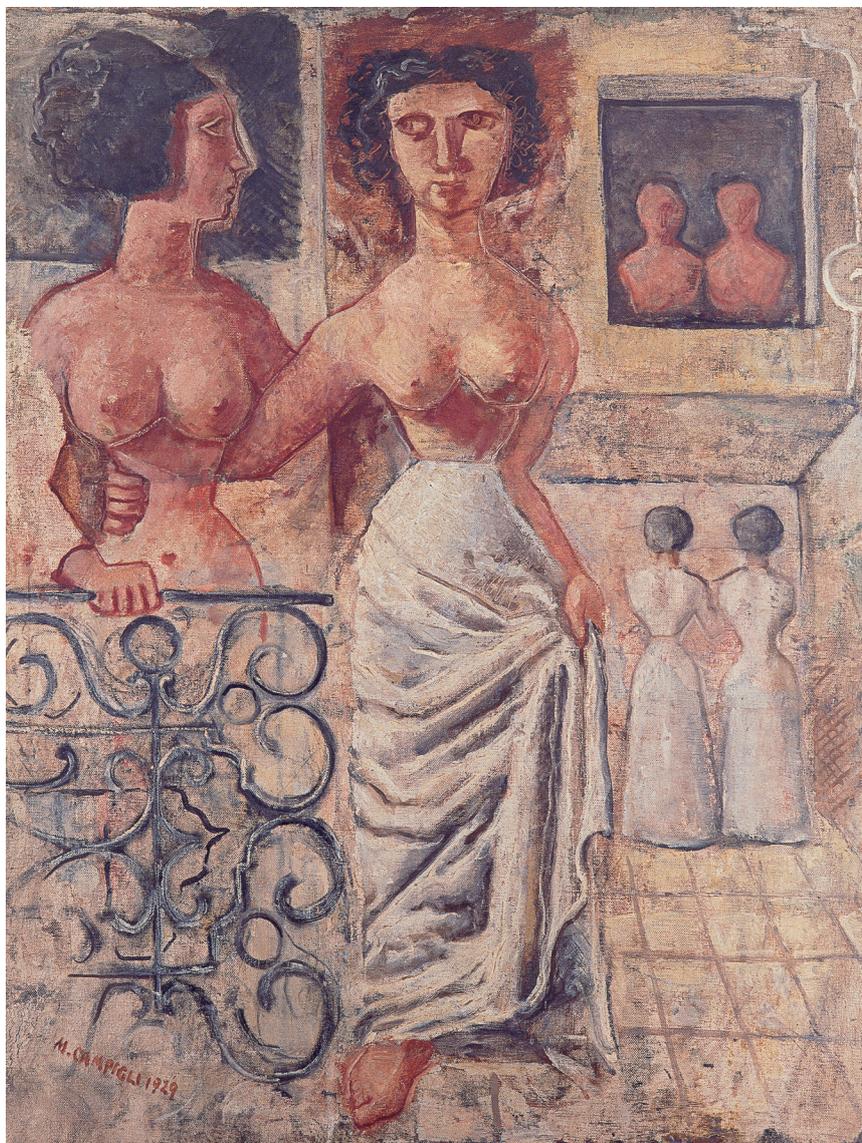


Brasile.¹³ In questo contributo mi limito pertanto a chiarire le vicende espositive dell'opera tra Europa e Stati Uniti e a formulare alcune ipotesi nel merito.

Jeanne Bucher svolse un ruolo significativo nel sistema dell'arte in Europa fra anni Venti e Quaranta del Novecento. La galleria che portava il suo nome fu aperta nel 1925 a Parigi nello spazio in cui era attiva già da due anni l'omonima libreria. Nel 1929 Bucher trasferì la galleria in un altro spazio, rimasto in attività fino alla vendita nel 1932, a causa della Grande Depressione. Successivamente, aprì una nuova galleria con il supporto di Marie Cuttoli, chiamata Galerie Jeanne Bucher Myrbor, a Montparnasse nel 1935, in attività fino all'inizio della seconda guerra mondiale. Negli anni della sua direzione,¹⁴ la galleria fu un polo agglutinante, presentando tendenze e artisti diversi, come Pablo Picasso, Max Ernst, Jean Lurçat, Giorgio De Chirico, Maria Helena Vieira da Silva, Nicolas de Staël, tra gli altri. Oltre a veicolare pubblicazioni sui suoi artisti, Bucher fece in modo che le opere provenienti dalla sua galleria fossero presenti in istituzioni museali come il MoMA e il Guggenheim di New York, il Musée national d'art moderne di Parigi e lo Stedelijk Museum di Amsterdam.

Campigli tenne cinque mostre nella galleria fino al 1942. Nella prima, del maggio 1929, in concomitanza con la sua partecipazione al parigino Salon des Tuileries al Palais des Expositions, presentò ventisei dipinti, ottenendo successo di critica e pubblico.¹⁵ Tutte le sue opere furono vendute nei primi tre giorni della mostra.¹⁶ Sui giornali ricevette commenti lodevoli da parte della critica che identificò l'artista come «autenticamente italiano» e «direttamente ispirato dagli Etruschi».¹⁷ Waldemar George sottolineò che il lavoro di Campigli, un «poeta del calcolo», era una «vendetta» della chiara «genialità del Sud».¹⁸ Nel 1931 Campigli tenne la sua seconda mostra personale alla Galerie Vignon, ma sempre su iniziativa della galleria di Jeanne Bucher, in concomitanza con l'uscita, per le edizioni della stessa galleria Bucher, di una monografia in francese a lui dedicata e pubblicata in italiano dall'editore Hoepli, per il tramite di Giovanni Scheiwiller. La mostra sembra aver avuto una ricezione positiva nell'ambiente artistico francese, come attestano gli articoli che presentano Campigli come un artista della più importante scuola italiana moderna,¹⁹ le cui «fasi di produzione» erano ben rappresentate nella collezione Bucher, nell'opinione di Paul Sentenac.²⁰

Non conosciamo esattamente quando il dipinto *Donne a passeggio* entrò a far parte della collezione della gallerista. Nel 1930 esso fu esposto a Milano alla *Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi*²¹ e nell'anno successivo lo ritroviamo riprodotto come opera della «collezione



2. Massimo Campigli, *Donne a passeggio*, 1929, olio su tela. San Paolo, MAC USP. Crediti: fotografia di Romulo Fialdini. © Campigli, Massimo/ AUTVIS, Brasil, 2021.

Jeanne Bucher» nel volumetto *Massimo Campigli* pubblicato da Hoepli nella collana «Arte Moderna Italiana».²² Nello stesso anno, con il titolo *Promeneuses*, andò in mostra alla Julien Levy Gallery di New York, in occasione dell'esposizione *Massimo Campigli. Exhibition of Paintings*,²³ la prima personale dell'artista negli Stati Uniti e l'inizio di una lunga e proficua collaborazione tra Campigli e Levy. Un articolo sulla rivista «Parnassus» ci racconta del generale consenso ottenuto da Campigli in questa occasione, riportando l'attenzione sul fatto che la sua produzione era legata a una «tendenza di ritorno all'antico», giustificata, nel suo caso, dall'origine italiana e dalla presenza di elementi etruschi e romani, che restituivano l'idea dell'affresco.²⁴ La mostra è segnalata

anche da una breve recensione sul «New York Times»,²⁵ in cui si dice che Campigli si era trovato in un vicolo cieco tra i discepoli di Picasso e altri artisti moderni e che, per questo motivo, dovette rivolgersi alle proprie origini italiane per trovare una via d'uscita personale.

Nonostante la crisi mondiale causata dalla Grande Depressione, il giovane Julien Levy e la moglie Joella aprirono la loro galleria nel 1931 e riuscirono a realizzare importanti mostre fino alla chiusura nel 1949.²⁶ L'attività della galleria si caratterizzò subito per l'iniziativa delle prime mostre dedicate al surrealismo a New York e ad alcuni artisti nordamericani esordienti. Inoltre, la galleria ebbe il merito di esporre fotografie e film come oggetti artistici. Non a caso la prima mostra della galleria fu organizzata da Levy con l'appoggio del fotografo Alfred Stieglitz sotto il titolo *American Photography Retrospective*. Secondo le memorie di Julien Levy, la galleria di Bucher era un centro di informazioni straordinario per la scoperta dei migliori artisti attivi a Parigi:²⁷ fu così che, per il tramite di Bucher, Levy conobbe il lavoro di Campigli e stabilì un contatto con l'artista, per l'organizzazione della sua mostra a New York con dipinti dell'ultimo anno, opere in prestito da collezioni private del Nord America e opere consegnate da Bucher al *marchand*.²⁸ La collaborazione tra Bucher e Levy sarebbe continuata per tutti gli anni Trenta.²⁹

Tuttavia, i termini del trasferimento della proprietà del dipinto *Donne a passeggio* dall'uno all'altro gallerista non sono chiari. Secondo quanto si trova nei *Financial Ledgers* di Levy, tra le ventidue opere esposte nella mostra del 1931, *Massimo Campigli. Exhibition of Paintings*, per dodici di esse vengono specificate le provenienze: nove vengono dalla galleria parigina di Bucher, mentre tre da Campigli stesso. Per tutti gli altri dipinti in mostra, tra i quali *Promeneuses*, la provenienza non è specificata.³⁰ Dopo la mostra, dodici opere furono restituite all'artista, tra cui *Promeneuses*, come conferma un elenco di restituzione datato 15 aprile 1932.³¹ Al netto di possibili errori di trascrizione dei dati appena riportati, e in attesa di verifiche documentali più puntuali, si può ipotizzare che l'opera fosse effettivamente nella disponibilità della gallerista Bucher, ma non in tutta evidenza nella sua proprietà, se, esposta a New York da Levy nell'ambito degli accordi commerciali tra le due gallerie e rimasta invenduta, fu restituita all'artista.

Quello che è possibile affermare con certezza, invece, è che il dipinto *Donne a passeggio* nel 1941, già certamente appartenente alla Collezione Cardazzo, venne esposto alla XLIII Mostra della Galleria di Roma con opere della raccolta Carlo Cardazzo.³² È molto probabile che sia stato l'artista stesso, rientrato in possesso dall'opera, a venderla a Cardazzo



3. Fotografia pubblicata a corredo dell'articolo *Pinturas e litos de Campigli*, «O Estado de São Paulo», 3 febbraio 1960, con l'opera *Donna velata* del MAC USP. Crediti: Arquivo Estadão Conteúdo.

lungo il corso degli anni Trenta o nei primissimi Quaranta. Personaggio-chiave nell'ambiente artistico italiano del secolo XX e collaboratore di Peggy Guggenheim,³³ Cardazzo fu un mecenate, un collezionista e un mercante veneziano e, soprattutto, il più importante gallerista di Campigli. Iniziò la propria attività nel 1934 come editore di libri di arte e di letteratura attraverso le Edizioni del Cavallino e avviò una raccolta di arte italiana di grande rilevanza, con l'appoggio del pittore toscano Giuseppe Cesetti.³⁴ Dopo il successo dell'esposizione della sua collezione nel 1941 alla XLIII Mostra della Galleria di Roma e in una successiva, a Cortina d'Ampezzo, premiata dal regime fascista, Cardazzo aprì la Galleria del Cavallino nel 1942 a Venezia: un punto di incontro pulsante per la promozione di vari artisti e movimenti, come lo Spazialismo.³⁵ Da allora il dipinto *Donne a passeggio* fu esposto almeno due

volte, nel 1942, alla I Mostra del Cavallino e alla VI Mostra del Cavallino.³⁶ Inoltre, le Edizioni del Cavallino pubblicarono nel 1941 *Campigli e i busti*, nel 1942 le *Liriche* di Saffo, un libro d'artista con litografie originali di Campigli, nel 1945 una monografia dedicata all'artista, a firma di Raffaele Carrieri, in occasione di una sua esposizione personale in galleria, e nel 1955 lo scritto autobiografico *Scrupoli*, a riprova di un lungo e duraturo sodalizio insieme intellettuale e commerciale.

Dopo la Seconda guerra, Campigli consolidò la propria fortuna internazionale: sue opere entrarono in alcune collezioni museali, mostre retrospettive vennero organizzate in importanti musei e la sua produzione più in generale conquistò un maggiore successo commerciale e di pubblico, come conseguenza delle mostre personali e collettive a cui aveva preso parte nei decenni precedenti con il Gruppo degli Italiani di Parigi.³⁷ Un segno importante che indica questa posizione di rilievo fu la prima grande retrospettiva dedicatagli nel 1946 presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam.³⁸ Trasferitosi in Olanda per organizzare la mostra dopo una personale alla Galleria del Cavallino, Campigli espose cento opere, che coprono un lungo arco di tempo, dal 1920 al 1946: disegni, monotipi, illustrazioni per tre dei suoi libri d'artista (*Il Milione* di Marco Polo, *Liriche* di Saffo e *Poesie* di Verlaine) e sessantacinque dipinti, tra cui *Donne a passeggio*.³⁹ La mostra venne poi trasferita a Rotterdam l'anno successivo⁴⁰ e rappresentò anche l'ultima occasione in cui il dipinto fu esposto in Europa prima di arrivare in Brasile.

È fondamentale ricordare due aspetti dello Stedelijk. Il primo è che, a differenza di altri musei di Amsterdam, è rimasto aperto come museo durante gli anni della guerra, anche in circostanze avverse, come quando, per esempio, fu costretto a ospitare mostre di propaganda tedesca nell'anno dell'occupazione della città, nel 1943, contro la volontà dei suoi direttori. Alla fine degli anni Trenta fu anche il primo museo olandese a creare un *bunker* per salvaguardare opere moderne e intere collezioni raccolte da ebrei.⁴¹ Il secondo aspetto è che, nello stesso anno in cui espose Campigli, il museo tenne una mostra di Piet Mondrian, che includeva il dipinto *Victory Boogie Woogie*, come emblema della vittoria dell'arte moderna, dopo gli anni della sua censura da parte dei regimi totalitari in Europa e specialmente nella Germania nazista. Questa radicale apertura nei confronti dell'arte moderna si spiega con la nuova direzione del museo, affidata adesso all'artista Willem Sandberg, che aveva fatto parte della Resistenza durante l'occupazione tedesca. Un segno lasciato dalla sua lunga direzione dello Stedelijk (1945-1963) fu la mostra e l'acquisizione di artisti moderni come Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Kazimir Ma-

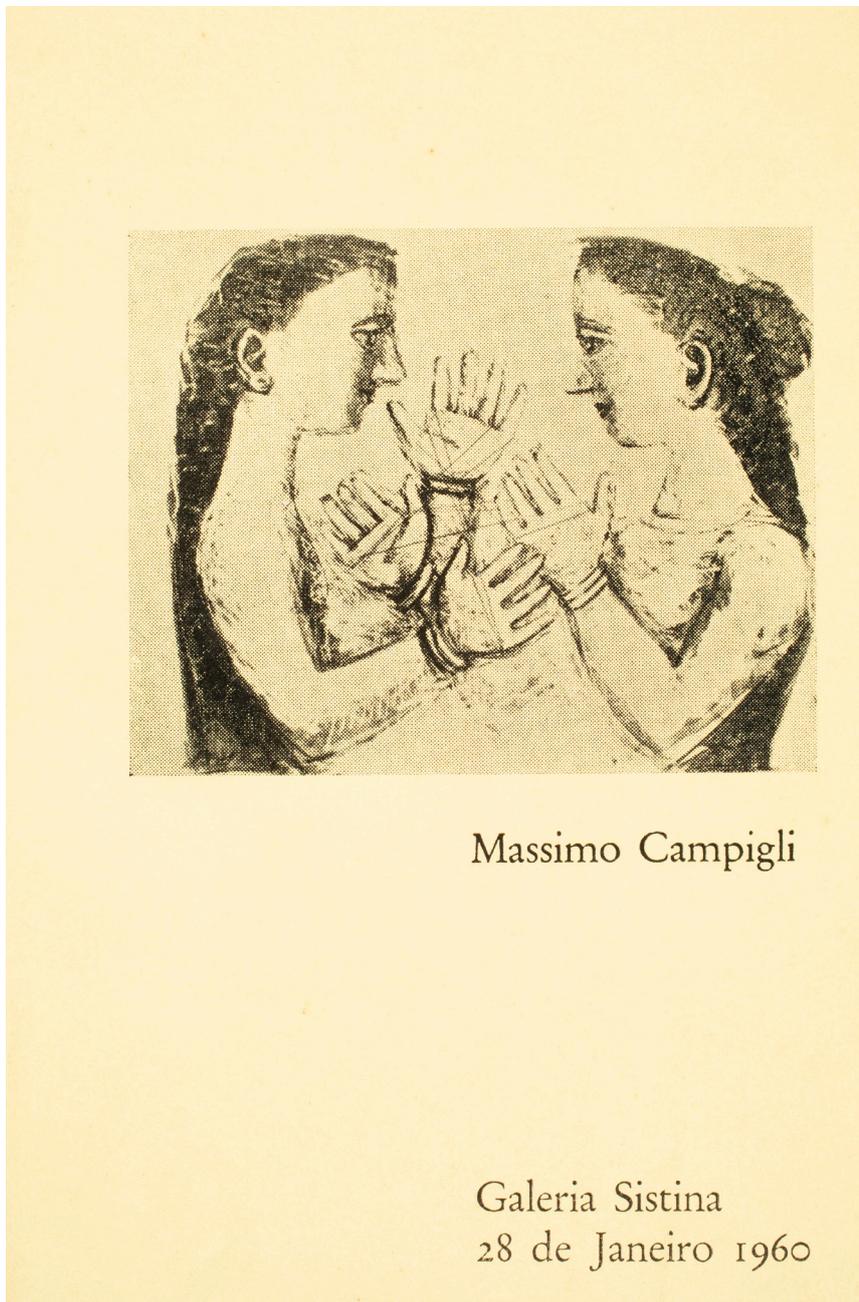
levich e Alexander Calder, oltre che di fotografie e oggetti di design. Vale la pena ricordare che nel 1955 Sandberg promosse una nuova personale di Campigli nel museo: circostanza che suggerisce una certa ammirazione nei confronti dell'artista italiano. Ciò significa che, nel suo insieme, la produzione di Campigli nel 1946 veniva considerata in linea con la proposta di riprendere ed esaltare le varie tendenze dell'arte moderna in Europa.

Donne a passeggio e la fortuna critica di Campigli a San Paolo

Il dipinto *Donne a passeggio* fu riprodotto in diverse pubblicazioni italiane. Una delle sue apparizioni più importanti fu nella monografia su Campigli, del 1931, e nella sua versione francese di Jeanne Bucher, già citate. Poi, nel 1944, venne nuovamente riprodotto nella monografia a cura di Hoepli nell'ambito della stessa serie, questa volta con un testo di Raffaello Franchi.⁴² Ancora negli anni Quaranta, l'opera illustrò articoli sulla rivista «Emporium» firmati dai critici Carlo de Roberto⁴³ e Giuseppe Marchiori,⁴⁴ tra le altre pubblicazioni,⁴⁵ oltre a essere stampata in una cartolina delle Edizioni del Cavallino.⁴⁶ È, quindi, un'opera presente in prestigiose collezioni con un'importante storia espositiva tra Italia, Francia, Olanda e negli Stati Uniti e una notevole fortuna editoriale, prima che fosse offerta in vendita alla coppia Matarazzo-Penteado.⁴⁷ Non a caso, fra i settantuno dipinti della collezione del MAC USP, fu il secondo per il quale si pagò di più, un totale di 400.000 lire, mentre l'opera *Gladiatori coi loro trofei (Gladiadores com seus Troféus)* di Giorgio De Chirico arrivò a costare 700.000 lire,⁴⁸ dipinto anch'esso legato alla produzione dell'artista negli anni del Gruppo degli Italiani di Parigi.

Dopo essere arrivato a San Paolo, il dipinto *Donne a passeggio* è stato esposto più volte.⁴⁹ La prima esposizione ebbe luogo alla Galeria Sistine di San Paolo nel gennaio 1960 nell'ambito di una personale di Campigli (fig. 3). La galleria era stata aperta nel novembre del 1959 dall'italiano Arturo Profili, emigrato in Brasile, e si trovava in un posto privilegiato nella città. La cartella-catalogo di questa mostra (fig. 4) presentava due testi tradotti in portoghese:⁵⁰ uno riprendeva la prefazione a firma dello stesso artista al già citato volumetto pubblicato da Hoepli nel 1931 e un altro, di Jean Cassou, era tratto da una precedente pubblicazione dedicata all'artista.⁵¹

La mostra a San Paolo sembra aver ricevuto recensioni molto positive, come attestano i testi di alcuni critici brasiliani, come Antonio Bento e José Geraldo Vieira. Il primo affermava che la mostra era eccellente e Campigli uno dei pittori più importanti in Italia.⁵² José Geraldo Vieira



4. Copertina della cartella-catalogo della mostra di Campigli alla Galeria Sistina, San Paolo, 1960. Crediti: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.

diceva che la prima mostra personale dell'artista in Brasile presentava bene la sua opera, che il critico già conosceva, grazie ai dipinti presenti a casa di Ciccillo ed esposti nelle due edizioni della Biennale di San Paolo del 1951 e del 1955 e all'ultima Biennale di Venezia del 1958. Vieira sosteneva ancora che la produzione artistica di Campigli era un contrappunto alle ricerche informali.⁵³ Oltre a fornire una breve descrizione della traiettoria dell'artista nell'ambiente parigino, Vieira

afferitava che si trattava di un artista che aveva scoperto «una vena inesauribile» e che era «l'unico pittore vivente specializzato nell'arcaismo quasi romantico dei temi romanici».

Nel quotidiano più diffuso tra la comunità italiana nella città di San Paolo, il «Fanfulla», si parlò di Campigli come di un 'classico' della pittura moderna, che andava oltre le mode inevitabilmente passeggero. Si riprodussero anche brani di *Scrupoli*.⁵⁴ Nel giornale «O Estado de São Paulo», in un articolo non firmato, si disse che la Galleria Sistina, esponendo Campigli, spingeva le proprie ambizioni a livello internazionale.⁵⁵ L'autore, che fu critico riguardo alla mostra, affermò tuttavia che le poche tele presenti alla Sistina erano sufficienti per conoscere bene la pittura di Campigli.⁵⁶

Vale la pena tornare un po' indietro sul fatto che, anche se i dipinti di Campigli appartenevano già all'antico MAM SP dal 1948, il nome del pittore non era noto a San Paolo come quello di altri artisti italiani suoi contemporanei.⁵⁷ Infatti, la conoscenza della sua opera sarebbe avvenuta solo dopo la prima edizione della Biennale di San Paolo (1951) e si sarebbe ampliata con la terza edizione (1955).⁵⁸ Nella prima edizione della mostra s'intensificò il dibattito tra chi difendeva le tendenze figurative contro quelle astratte. La discussione era stata aperta dalla mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo* nell'antico MAM SP, nel marzo del 1949, organizzata dal primo direttore del museo, il belga Léon Degand.⁵⁹ In termini generali era stata messa a confronto l'idea di una produzione impegnata sul fronte della realtà sociale del paese, e con un carattere chiaro di 'brasilianità',⁶⁰ con l'idea di un'arte astratta libera da preoccupazioni di questo tipo e in linea con ricerche più aggiornate a livello internazionale. Uno dei più fervidi difensori della pittura figurativa fu l'artista di Rio de Janeiro Emiliano di Cavalcanti, mentre il critico Mario Pedrosa fu uno dei più potenti portavoce della corrente astratto-concreta degli anni Cinquanta.⁶¹ Sia a San Paolo che a Rio de Janeiro erano attivi gruppi di astrattisti, come Ruptura o Frente, presentati nelle prime edizioni della Biennale di San Paolo e nelle mostre presso l'antico MAM SP e il Museo d'Arte Moderna di Rio de Janeiro.

Alla prima Biennale di San Paolo, sotto la direzione di Lourival Gomes Machado,⁶² a fronte di una vasta gamma di linguaggi, secondo Pedrosa, le tendenze dominanti sono quella dei «non figurativisti di tutti i tipi», quella delle «diverse varianti del figurativo» e ancora quella dei «bastardi di Picasso e Matisse o Braque: [che] sono i Pignons, Birollis e altri Capaillés»⁶³. E poi c'era Campigli che

porta una certa calma, perché, in mezzo al tumulto o all'enigma [della prima Biennale], offre qualcosa di comprensibile, confortante e, in fondo, bello. I visitatori si diletano davanti alle figure campigliane, nella loro eleganza arcaica e un po' rigida, con i loro colori indecisi o terrosi, con la loro classica aderenza alla parete come un mosaico antico di tutto rispetto e venerabile, Campigli diventa così colui che, in maniera diplomatica, presenta al grande pubblico il mondo della modernità artistica.

Ci sembra, quindi, che tra tanti articoli a favore o contro la mostra e le tendenze artistiche esposte,⁶⁴ Pedrosa abbia probabilmente visto nella produzione di Campigli⁶⁵ qualcosa che sembrava essenziale: il fatto che pur essendo figurativa (e forse meno moderna a suo avviso, rispetto alle produzioni esposte, per esempio, dallo svizzero Max Bill, dalla svizzera Sophie Taeuber-Arp e dal brasiliano Abraham Palatnik), la sua pittura era molto moderna perché portava contemporaneamente svariati riferimenti visivi alle culture antiche, con un linguaggio originale, che richiamava la tecnica dell'affresco e della pittura murale. Tale moderna congiunzione non poteva essere ricompresa facilmente sotto un particolare "ismo" o intesa come "bastarda" emanazione dall'opera di qualche artista moderno. Al contrario, si configurava in una posizione di centralità, nell'opinione di Pedrosa. Inoltre, i temi affrontati da Campigli non erano direttamente legati all'idea di trasmettere un'identità tipicamente nazionale, come accadeva invece nella pittura dei due maggiori artisti moderni brasiliani, Candido Portinari e Di Cavalcanti, esposti in sale speciali. Oltre a Pedrosa, altri critici brasiliani furono estremamente favorevoli a Campigli, segnalando i suoi dipinti tra i punti più alti della mostra.⁶⁶

Nella terza edizione della Biennale, secondo Sergio Milliet, direttore artistico della manifestazione,⁶⁷ l'obiettivo era quello di presentare la produzione più recente di artisti nazionali e stranieri, con una partecipazione paritaria di tendenze astratte e di tendenze figurative, poiché «come nelle precedenti mostre, c'è ancora in questa terza Biennale di San Paolo l'impressione che la controversia tra astratti e figurativi continui senza una soluzione».⁶⁸

In questo contesto, Campigli, presente con una mostra retrospettiva (fig. 5) con dieci dipinti e dieci incisioni,⁶⁹ fu fino alla fine uno dei «probabili vincitori», «preferito da artisti e pubblico», del premio di pittura straniera,⁷⁰ ma fu Magnelli a vincerlo.⁷¹ E la feroce contesa tra gli italiani conquistò le pagine di alcuni giornali brasiliani.⁷² Critici e artisti come Quirino da Silva⁷³ e Quirino Campofiorito⁷⁴ chiarirono le loro preferenze per Campigli e imputarono la vittoria di Magnelli alla supremazia e al «favoritismo» di cui ormai godeva l'astrazione sulla figurazione. Campofiorito si spinse anche a dichiarare che «Magnelli

(che da vent'anni ripete la formula astrattista)» non avrebbe dovuto battere Campigli, un artista che ha creato un'«opera di espressione permanente». ⁷⁵

Dalla terza Biennale di San Paolo in poi il nome di Campigli apparve più volte su periodici, soprattutto a San Paolo e a Rio de Janeiro. Sono articoli in cui l'autobiografia *Scrupoli* veniva ampiamente citata, come da parte del critico Quirino da Silva nel 1956, ⁷⁶ o ancora in un articolo del 1957 dello stesso autore, ⁷⁷ nel quale era presentato in modo piuttosto dettagliato il percorso artistico di Campigli. Nel 1957 il nome dell'artista italiano apparve varie volte nei periodici brasiliani, ⁷⁸ indicato tra i quelli dei più grandi artisti esposti alla mostra *Diez años de pintura italiana por la Bienal de Venecia – 1957*. ⁷⁹ Dalla fine degli anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta le pratiche informali presero il sopravvento nelle ricerche degli artisti in Brasile e di conseguenza nelle coeve edizioni della Biennale di San Paolo. ⁸⁰ Il dibattito tra figurazione e astrazione si sposta su un altro polo di confronto, sempre all'interno dei linguaggi non figurativi, tra coloro che difendevano l'astrazione geometrica concreta o addirittura la produzione *neococoncreta* di Rio de Janeiro, ⁸¹ come Mario Pedrosa, e coloro che sostenevano l'informale,

5. Allestimento della mostra retrospettiva di Massimo Campigli alla terza biennale di San Paolo. Crediti: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.



come Lourival Gomes Machado e Antonio Bento. A essere apprezzato in quest'ultimo caso era soprattutto il carattere di radicale soggettività, che prendeva le distanze dalle indicazioni dagli astratti concreti di San Paolo.

Non deve pertanto sorprendere il fatto che, quando Campigli tenne la sua personale alla Galleria Sistina, la sua produzione figurativa, che già era stata discussa in opposizione alla tendenza geometrica astratta, fosse allora intesa come un contrappunto alle produzioni informali, spesso considerate da critici brasiliani come Pedrosa e altri semplicemente come una moda passeggera di derivazione internazionale. Era ormai un dibattito all'ordine del giorno tra i vari artisti e critici di San Paolo e Rio de Janeiro. Contro questa tendenza, la produzione di Campigli era allora intesa da critici come José Geraldo Vieira e Quirino da Silva come una forma di resistenza, perché ancora figurativa ma moderna e sempre fedele a se stessa.

Considerazioni finali

Ricostruire la fortuna di *Donne a passeggio* è importante, perché ogni volta che il lavoro di un artista esce dal suo studio finisce per acquisire altri significati e una sua 'vita sociale'.⁸² In altre parole, indipendentemente dalle intenzioni di Campigli l'opera seguì una traiettoria autonoma che rifletteva, a sua volta, i desideri, i bisogni e i rapporti di mercanti, collezionisti e critici.⁸³ Al di là, infatti, della realtà fisica del dipinto, bisogna considerare i discorsi intorno a esso. In questa sua 'vita pubblica' ciò che l'opera e l'artista rappresentarono sulla scena politica di allora pesò molto. Ricordiamo che una delle prime mostre in cui il dipinto apparve fu quella con gli Italiani di Parigi alla Galleria Milano nel 1930, che segnò il «ritorno offensivo dell'Italia» sulla scena internazionale. E quando si compì il drastico cambiamento di questo scenario, nel corso della seconda guerra mondiale, il dipinto *Donne a passeggio* venne esposto per la prima volta in un museo, non francese o italiano, ma olandese, in chiave di celebrazione dell'arte moderna, a dimostrazione che l'opera e il suo autore partecipavano di una nuova fase, apparentemente riposizionati in termini ideologici. Ciò può essere confermato dal fatto che Campigli tenne una sala alla Biennale di Venezia nel 1948, che ospitò una retrospettiva della sua carriera. Essendo la prima biennale tenutasi dopo la caduta del regime, essa recuperò una genealogia della produzione moderna, dalla presentazione dell'impressionismo alle avanguardie artistiche degli inizi del XX secolo, fino ad arrivare alle produzioni contemporanee, in opposizione alle censure del regime fascista.

Umbro Apollonio, nel presentare la sala di Campigli nel catalogo della Biennale, sottolineò i legami della sua produzione con «i Fayum, le Korai, le necropoli etrusche, la ideografia egiziana, l'illustrazione parietale pompeiana», cioè con l'antico, senza alcun riferimento al fascismo o alla poetica figurativa del gruppo del Novecento, ma a «una forma di favoleggiamento ideale». ⁸⁴ Ed è esattamente con queste credenziali che *Donne a passeggio* arrivò all'antico MAM SP e successivamente venne esposto alla Galleria Sistina. E il suo autore, il grande e 'solitario' maestro italiano, era apprezzato perché aveva trovato un percorso originale nella pittura moderna, rimanendovi fedele. Le implicazioni politiche non vennero mai sollevate. E questa immagine di Campigli, molto potente in Brasile e all'estero, lo aiutò a raggiungere la sua consacrazione nel sistema artistico dopo la seconda guerra mondiale. ⁸⁵ Questa posizione dell'artista finì per diventare un importante argomento tra i critici dell'arte brasiliana, a difesa delle tendenze figurative in opposizione a quelle astratte e poi nel contesto di un dibattito tra le stesse tendenze non figurative.

Tale circolazione di *Donne a passeggio* aiuta ancora a comprendere la rete di relazioni tra critici, collezionisti e galleristi da cui dipendono gli altri dipinti italiani moderni della collezione dell'antico MAM SP e le ragioni del loro acquisto da parte della coppia Matarazzo-Penteado. Pertanto, la revisione storico-critica delle opere all'interno della collezione MAC USP non solo chiarisce la loro ricezione in Brasile ma offre anche nuove possibilità discorsive alla storia dell'arte moderna brasiliana.

¹ Le opere sono: *Mulheres a Passeio* [*Donne a passeggio*], 1929, *Os Noivos* [*I fidanzati*], 1929, *Três Mulheres* [*Tre donne*], 1940, *Mulher Velada* [*Donna velata*], 1946, *Mulheres ao Piano* [*Donne al piano*], 1946, *A Cantora* [*La cantante*], 1949-50. Quest'ultima non faceva parte delle acquisizioni di Francisco Matarazzo Sobrinho, ma fu donata dal governo italiano con il consenso dell'artista al museo in occasione della I Biennale di San Paolo nel 1951. Le immagini delle opere sono consultabili sul sito del museo al link <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/MultiSearch/Index?search=campigli> (ultimo accesso: dicembre 2021).

² Francisco Matarazzo Sobrinho, di solito chiamato Ciccillo (San Paolo, 1898-San Paolo, 1977), è stato un industriale, mecenate e politico. Figlio di Andrea Matarazzo e nipote del conte Francesco Matarazzo, immigrati da Castellabate, fu responsabile di diverse iniziative culturali nella città di San Paolo. Nel 1948 Ciccillo fondò l'antico Museo d'Arte Moderna di San Paolo (MAM SP) e il Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e l'anno successivo la Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Nel 1951 crea la Biennale Internazionale d'Arte di San Paolo, ente che presiede fino alla sua morte e, nello stesso anno, inizia a presiedere il Comitato organizzatore per le commemorazioni del IV Centenario della Città di San Paolo che portarono alla costruzione del complesso del Parco Ibirapuera. Per approfondimenti, si veda: Fernando Azevedo de Almeida, *O franciscano Ciccillo*, Pioneira, San Paolo, 1976.

³ Yolanda Penteadó (Leme, 1903-Stanford, 1983) è stata una patrona delle arti e imprenditrice agricola. Collaborando con Ciccillo (di cui è stata moglie dal 1947 al 1961) nella creazione delle imprese culturali cui abbiamo fatto riferimento alla nota precedente, ha contribuito allo sviluppo della scena culturale brasiliana. Articoli d'epoca e studi ancora più recenti la definiscono

«ambasciatrice culturale del Brasile», soprattutto per il suo ruolo diplomatico nelle riunioni all'estero per l'organizzazione delle varie edizioni della Biennale di San Paolo. Per approfondimenti, si veda l'autobiografia Yolanda Penteadó, *Tudo em cor-de-rosa*, edizione dell'autore, San Paolo, 1977, e Marcos José Mantoan, *Yolanda Penteadó: Gestão Dedicada à Arte Moderna*, tesi di dottorato, tutor Elza Maria Ajzenberg, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

⁴ Oltre ai dipinti italiani, tra il 1946-1947, con lo stesso obiettivo, Francisco Matarazzo Sobrinho acquista trentadue opere di artisti della cosiddetta Scuola di Parigi, grazie all'intermediazione di Alberto Magnelli.

⁵ Abbiamo usato l'espressione «antico MAM SP» in riferimento al Museo d'Arte Moderna di San Paolo fino al 1963, quando le sue opere furono trasferite all'USP.

⁶ Tra la formazione dell'antico MAM SP e il momento del suo trasferimento all'USP, la collezione conteneva non solo le suddette opere italiane e quelle legate alla Scuola di Parigi, ma anche molte altre che provenivano da altre acquisizioni e donazioni, come quelle dell'uomo d'affari e politico americano Nelson Rockefeller (1946 e 1951) e dell'artista brasiliano Emiliano Di Cavalcanti (1952), oltre a varie opere legate all'ambiente della Biennale di San Paolo, che entrarono nella collezione attraverso i suoi premi d'acquisto. Su queste vicende, si veda: Ana Gonçalves Magalhães, *Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*, Alameda, San Paolo, 2016; Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um Acervo*, Editora X Libres, San Paolo, 1988; Annateresa Fabris, *Um fogo de palha aceso: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, in *MAM 60*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, San

Paolo, 2008, pp. 14-89; *Um outro acervo do MAC USP*, a cura di Ana Gonçalves Magalhães, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Paolo, 2019.

⁷ Con l'eccezione delle esperienze astratte negli anni Trenta e del Secondo futurismo.

⁸ *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*, a cura di Ana Gonçalves Magalhães, catalogo della mostra (Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, 24 novembre 2018-20 gennaio 2019), MAC USP, San Paolo, 2018.

⁹ Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, *Para além do futurismo: poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP*, tesi di laurea specialistica in Estetica e Storia dell'arte, relatore Ana Gonçalves Magalhães, USP, San Paolo, 2013; Dunia Roquetti, *Política e Arte: Arturo Tosi na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, tesi di laurea specialistica in Estetica e Storia dell'arte, relatore Ana Gonçalves Magalhães, USP, San Paolo, 2015; Marina Silva Barzon, *Fugindo da Antinomia: a crítica de Lionello Venturi e o Grupo degli Otto, da Bienal de Veneza ao Brasil*, tesi di laurea specialistica in Estetica e Storia dell'arte, relatore Ana Gonçalves Magalhães, USP, San Paolo, 2017; Andrea Ronqui, *Mario Sironi no acervo do MAC USP*, tesi di laurea specialistica in Estetica e Storia dell'arte, relatore Ana Gonçalves Magalhães, USP, San Paolo, 2019.

¹⁰ Lo studio fa parte del programma post-dottorato in corso nel progetto tematico *La formazione della collezione d'arte moderna del MAC USP e dell'antico MAM*, condotto dalla prof.ssa Ana Gonçalves Magalhães al MAC USP (*scholarship* FAPESP: 2019/16810-8). Le prime riflessioni della ricerca sulle sei opere di Campigli sono state presentate in Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, *Pinturas de Massimo Campigli no MAC USP: Entre Arqueologia, Memória e Modernidade*, «Ars», XIX, 41, 2021, pp. 337-398.

¹¹ Nella Sezione di catalogazione e documentazione del MAC USP non erano completi i dati relativi alla provenienza dell'opera, alle pubblicazioni in cui era stata riprodotta e alle mostre in cui era stata esposta. Solo grazie alle informazioni contenute nel catalogo ragionato dell'artista, *Massimo Campigli. Catalogue raisonné*, a cura di Archivi Campigli, Silvana editoriale, Milano, 2013, 2 voll., è stato possibile aggiornare la scheda dell'opera in questione (si veda in particolare il vol. II, p. 438, scheda 29-034) e delle altre opere di Campigli al MAC USP (cit., schede: 29-014; 40-023; 46-022; 46-042; 50-044). Per un approfondimento dell'intera produzione di Campigli si consiglia, da ultimo, la lettura della tesi di dottorato di Eva Weiss, *Massimo Campigli. Kunst aus Obsession*, tutor prof. Gottfried Boehm e prof.ssa Barbara Schellewald, Università di Basilea, Facoltà di scienze umane e sociali, 2015, disponibile online all'indirizzo <https://edoc.unibas.ch/79499/> (ultimo accesso: dicembre 2021), con bibliografia precedente.

¹² *Massimo Campigli. Catalogue raisonné*, cit., vol. II, p. 438, scheda 29-034.

¹³ Le restrizioni imposte dall'attuale stato di emergenza sanitaria in tutto il mondo non hanno consentito la consultazione diretta dei fondi archivistici delle due gallerie: Parigi, Archives Jeanne Bucher, 53 rue de Seine 75006; Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, Julien Levy Gallery Records.

¹⁴ Dopo la morte di Jeanne Bucher nel 1946, la galleria continuò l'attività sotto la direzione di Jean-François Jaeger. Egli e la figlia Véronique Jaeger sono gli attuali direttori della galleria, che è stata ribattezzata Jeanne Bucher Jaeger. Per ulteriori informazioni si veda *Passion de l'art. La Galerie Jeanne Bucher Jaeger, depuis 1925*, a cura di Véronique Jaeger, Emmanuel Jaeger, Bruno Ely, catalogo della mostra (Aix-en-Provence, Musée Granet, 24 giugno-24 settembre 2017), Skira-Musée Granet, Parigi, 2017.

¹⁵ *Massimo Campigli*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Jeanne Bucher, 24 maggio-8 giugno 1929), Parigi, 1929. *Donne a passeggio* fu esposto invece al Salon des Tuileries: *Le Salon des Tuileries*, catalogo della mostra (Parigi, Palais des Expositions, maggio-giugno 1929), Parigi, 1929, p. 17, n. 211.

¹⁶ Lucia Collarile, *Biobibliografia*, in *Massimo Campigli*, a cura di Bruno Mantura e Patrizia Ferraris, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 1 maggio-24 luglio 1994), Electa, Milano, 1994, p. 202.

¹⁸ Waldemar George, *Massimo Campigli (Galerie Jeanne Bucher)*, «La Presse», 3 giugno 1929, p. 2.

¹⁹ Paul Sentenac, *Le carnet d'un curieux: les expositions*, «La Renaissance», maggio 1931, p. 161.

²⁰ Ivi, p. 300.

²¹ *Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, testo di Waldemar George, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano, 14-26 gennaio 1930), Alfieri & Lacroix, Milano, 1930, p. 15, n. 2, tav. 3.

²² *Massimo Campigli*, prefazione dello stesso, Hoepli, Milano, 1931, tav. [9].

²³ *Massimo Campigli. Exhibition of Paintings*, catalogo della mostra (New York, Julien Levy Gallery, 21 novembre-11 dicembre 1931), New York, 1931, p.n.n., n. 5.

²⁴ *On View in the New York Galleries*, «Parnassus», III, 8, 1931, p. 41.

²⁵ Edward Alden Jewell, *Exhibition by Campigli. For New "Carmen" Edition. To Lecture on Paintings. Matisse Exhibition Popular*, «New York Times», 23 novembre 1931, p. 38.

²⁶ Vale la pena ricordare che il mercato dell'arte moderna negli Stati Uniti non si era ancora stabilizzato quando la galleria fu aperta. Il MoMA di New York è stato creato nel 1929 e nel decennio successivo vennero istituiti altri musei di arte moderna in concomitanza con le aperture nei confronti dell'arte moderna da parte di galleristi e collezionisti.

²⁷ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, MFA Publications, Boston, 2003, p. 125.

²⁸ Anne Helmreich, *Julien Levy: Progressive Dealer or Dealer of Progressives?*, in Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich, Martin Schieder, *Networking Surrealism in the USA: Agents, Artists, and the Market*, DFK Paris/arthistoricum.net, Paris/Heidelberg, 2019, p. 330.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, Julien Levy Gallery Records, *Financial Ledgers 1929-1935*, JLP_B038.

³¹ Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, Julien Levy Gallery Records, *Pictures returned to Campigli*, 15 aprile 1932, JLP_B008_F008.

³² Il dipinto appare nel catalogo della mostra *XLIII Mostra della Galleria di Roma con opere della raccolta di Carlo Cardazzo*, Istituto Grafico Tiberino, Roma, aprile 1941, p. 17, n. 3.

³³ *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*, a cura di Luca Massimo Barbero, catalogo della mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009), Electa, Milano, 2008.

³⁴ Sileno Salvagnini, *Carlo Cardazzo. Le origini della sua collezione e della Galleria del Cavallino*, in *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, atti del convegno (São Paulo, MAC USP, 9-11 aprile 2013), MAC USP, São Paulo, 2014, http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/SILENO_ITA.pdf (ultimo accesso: dicembre 2021).

³⁵ Gonçalves Magalhães, *Classicismo, realismo, vanguarda*, cit., p. 18.

³⁶ *Massimo Campigli. Catalogue raisonné*, cit., vol. II, p. 438, scheda 29-034.

³⁷ Non è superfluo ricordare che un suo dipinto illustra un articolo sulle case di buon gusto nella rivista «Vogue» (André Kertész, *More-taste-than-money*, «Vogue», 15 ottobre 1952, p. 96) e in un

altro articolo sulla Biennale di Venezia l'autore si riferisce all'artista come uno dei più conosciuti e più venduti (*Cross section of today's art*, «Life», 11 dicembre 1950, p. 108).

³⁸ Vale la pena di sottolineare che Campigli non era estraneo all'ambiente olandese, come dimostra la sua presenza in collezioni private, come quella dell'uomo d'affari Pierre Alexandre Regnault, il quale acquistò, nel periodo tra le due guerre, principalmente opere degli artisti della Scuola di Parigi, con l'assistenza di Bucher dal 1929. Regnault fu decisivo per la fortuna di questi artisti in Olanda, prestando o donando le sue opere allo Stedelijk Museum. Per ulteriori informazioni si veda il profilo biografico del collezionista di Giovanni Casini, *Regnault, Pierre Alexandre*, dicembre 2019, in *Index of Historic Collectors and Dealers of Cubism*, The Metropolitan Museum of Art, The Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/index-of-cubist-art-collectors/regnault> (ultimo accesso: dicembre 2021).

³⁹ Tra le opere dell'artista al MAC USP, oltre a *Donne a passeggio*, anche il dipinto *Donne al piano* fu esposto in questa retrospettiva.

⁴⁰ Massimo Campigli, *Catalogue raisonné*, cit., vol. II, p. 438, scheda 29-034.

⁴¹ Si veda *Het Stedelijke in de oorlog*, a cura di Gregor Langfeld, Margriet Schavemaker, Margreeth Soeting, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum 27 febbraio-31 maggio 2015), Lubberhuizen, Amsterdam, 2015.

⁴² Raffaello Franchi, *Massimo Campigli*, Hoepli, Milano, 1944.

⁴³ Carlo de Roberto, *Artisti contemporanei: Il pittore Massimo Campigli*, «Emporium», XCV, 567, marzo 1942, pp. 98-106.

⁴⁴ Giuseppe Marchiori, *Campigli*, «Emporium», CIV, 621, settembre 1946, pp. 118-124.

⁴⁵ Come *Pittori italiani contemporanei*,

a cura di Giampiero Giani, edizione tedesca-italiana, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1942. Segnalo inoltre: Raffaello Franchi, *Massimo Campigli*, «Illustrazione toscana. Rassegna Nazionale di cultura arte turismo», I, 2, gennaio 1943, pp. 29-32; Massimo Campigli, presentato da Sergio Solmi, Edizioni della Conchiglia, Milano 1943; Raffaele Carrieri, *Campigli*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1945.

⁴⁶ La cartolina è presente nella Sezione di Catalogazione e Documentazione del MAC USP.

⁴⁷ Come indicano gli studi di Gonçalves Magalhães, fu acquistato dalla coppia Matarazzo e Penteado tramite Enrico Salvatore Vendramini, che fu il mediatore non solo per questo, ma anche per l'acquisto degli altri sei dipinti della collezione Cardazzo per la coppia (Magalhães, *Classicismo, realismo, vanguardia*, cit. pp. 11-27). Nel caso di Campigli, soltanto il dipinto *Donne a passeggio* viene dalla collezione Cardazzo.

⁴⁸ Anche questo acquisto fu mediato da Vendramini nel 1946. Dati forniti dalla Sezione di Catalogazione e Documentazione del MAC USP. L'immagine dell'opera è disponibile online al link <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16377> (ultimo accesso: dicembre 2021).

⁴⁹ Il dipinto è stato esposto in ogni decennio dagli anni Sessanta in poi, l'ultima volta nel 2018, presso il Centro Cultural Banco do Brasil a Brasília. Per l'elenco completo delle mostre in Brasile, si veda: Magalhães, *Classicismo, realismo, vanguardia*, cit., p. 52.

⁵⁰ Massimo Campigli, catalogo della mostra (São Paulo, Galeria Sistina, gennaio 1960), Galeria Sistina, São Paulo, 1960.

⁵¹ Jean Cassou, *Campigli*, Éditions de «L'Oeuvre Gravée», Parigi-Zurigo, 1957.

⁵² Antonio Bento, *Campigli na Galeria Sistina*, «Diário Carioca», 26 gennaio 1960. Antonio Bento era un critico d'arte brasiliano, membro delle giurie nazionali e

internazionali delle Biennali di San Paolo e Venezia e presidente dell'Associazione brasiliana di critici d'arte (ABCA). Ha svolto un ruolo importante nella diffusione dell'arte astratta nel paese e in particolare delle tendenze informali. Si veda: Araceli Bedtche, *Antonio Bento e Romero Brest: o movimento abstrato como fluxo universal*, tesi di dottorato, tutor Lisbeth Rebollo Gonçalves, Integração da América Latina, USP, 2016, https://teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde04042019102700/publico/2016_AraceliBarrosDaSilva-JellmayerBedtche_VOrig.pdf (ultimo accesso: dicembre 2021).

⁵³ José Geraldo Vieira, *Massimo Campigli, «Folha de São Paulo»*, 14 febbraio 1960. Vieira era medico, scrittore e critico d'arte e ha fatto parte del comitato direttivo della Galeria de Artes da Folha. Ha scritto sulle varie tendenze in mostra alla Biennale di San Paolo. Si veda *Crítica de Arte na Revista Habitat. José Geraldo Vieira*, a cura di José Armando Pereira da Silva, Edusp, São Paulo, 2012.

⁵⁴ *Incontro alla «Sistina». Bentornato, Campigli*, «Fanfulla», 29 gennaio 1960.

⁵⁵ *Pinturas e litos de Campigli*, «O Estado de São Paulo», 3 febbraio 1960.

⁵⁶ Oltre al dipinto *Donne a passeggio*, anche *Tre donne*, *Donne al piano* e *Donna velata* sono state prese in prestito dall'antico MAM SP (dati forniti dalla Sezione di Catalogazione e Documentazione del MAC USP).

⁵⁷ È importante ricordare che dall'inizio del secolo XX l'ambiente artistico brasiliano aveva una stretta relazione con quello italiano. Basti ricordare le attività del «Gruppo Santa Helena» e quelle della «Famiglia Artistica Paulista», che riunivano artisti italiani immigrati come Fulvio Pennacchi (allievo di Pio Semeghini), oppure brasiliani che frequentavano l'Italia per studiare o partecipare alle mostre come Hugo Adami, Aldo Bonadei, Paulo Rossi Osir. Si ricordi anche la Galleria Domus, la prima galleria d'arte moderna

di San Paolo fondata nel 1947 dalla coppia di aristocratici napoletani Anna Maria Fiocca (Napoli, 1913-San Paolo, 1994) e Pasquale Fiocca (Castel di Sangro, 1914-San Paolo, 1994), con il sostegno finanziario di Ferdinando Matarazzo (cugino di Ciccillo), che organizzava varie mostre di artisti italiani moderni (tra cui Campigli non era presente). Si pensi anche alla creazione dei musei d'arte a San Paolo – il Museo d'Arte di San Paolo (MASP) nel 1947 sotto la direzione di Pietro Maria Bardi e l'antico MAM SP con Ciccillo – e della stessa Biennale di San Paolo, ancora una volta su iniziativa di Ciccillo. Per ulteriori informazioni, si veda: Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 1983, 2 voll.; Gonçalves Magalhães, *Classicismo Moderno*, cit.; José Armando Pereira da Silva, *Artistas na Metrópole: Galeria Domus 1947-1951*, Via Imprensa, São Paulo, 2016.

⁵⁸ Qui si discuterà brevemente la fortuna di Campigli alle prime edizioni della Biennale di San Paolo, non solo perché era lo spazio in cui prima venivano esposte le sue opere, ma perché in Brasile queste mostre erano precisamente il punto di maggior contatto tra artisti e critici brasiliani oltre agli stranieri, e da cui è possibile verificare le posizioni critiche sui giornali e riviste rispetto alle produzioni esposte. Nonostante vi fossero musei d'arte nella città (Pinacoteca dello Stato di San Paolo, il MASP e l'antico MAM SP) non c'era un sistema artistico veramente organizzato. Questo sarebbe stato più strutturato soltanto dopo il 1960. Per ulteriori informazioni su questo, si veda: José Carlos Durand, *Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985* Perspectiva/EDUSP, São Paulo, 1989.

⁵⁹ Per ulteriori informazioni su questo argomento, si veda: Aracy Amaral, *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história*

social da arte no Brasil, Nobel, São Paulo, 1984.

⁶⁰ La questione aveva il supporto teorico di figure-chiave del modernismo brasiliano come Mario de Andrade. Rinvio a Tadeu Chiarelli, *Um Modernismo Que Veio Depois*, Alameda, São Paulo, 2012.

⁶¹ Uno dei più famosi critici d'arte brasiliani, Pedrosa, è stato direttore dell'antico MAM SP e direttore artistico della sesta Biennale di San Paolo. Rinvio a Otilia Beatriz Fiori Arantes, *Mario Pedrosa: Itinerário crítico*, Cosac Naify, São Paulo, 2004.

⁶² Lourival Gomes Machado fu critico e storico dell'arte, professore, giornalista, direttore dell'antico MAM SP e della prima e della quinta edizione della Biennale di San Paolo. Fu una delle voci più importanti nella difesa della produzione astratta informale in Brasile dalla fine degli anni Cinquanta in poi. Per ulteriori informazioni si veda: Ana Cândida de Avelar, *A raiz emocional. Arte Brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*, Alameda Editorial, São Paulo, 2014.

⁶³ Mario Pedrosa, *A Primeira Bienal*, «Tribuna da Imprensa», 27-28 ottobre 1951.

⁶⁴ Per ulteriori informazioni sulla nascita e sulle prime fasi della Biennale di San Paolo si veda: Francisco Alambert, Polyanna Canhête, *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*, Boitempo Editorial, São Paulo, 2004.

⁶⁵ Le opere esposte furono: *Seis Cabeças*, 1949, *Quatro Tecedoras*, 1950, *A Cantora*, 1950, *Busto*, 1950, *Nu*, 1950, *Jogo de Cartas*, 1950, *A Torre e a Roda*, 1951, *Dois Atrizes*, 1950-51 e *Diaboló*, 1951: *I Bienal de São Paulo*, catalogo della mostra (San Paolo, 20 ottobre-26 dicembre 1951), Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1951, p. 90.

⁶⁶ Si veda: Yvonne Jean, *Primeiras impressões da Bienal de São Paulo*, «Correio da Manhã», Rio de Janeiro, 20 ottobre

1951; Marc Berkowitz, *Alguns pontos nos I...I...I...I...I...I...I...I...*, «Revista Rio», ottobre 1951; Flávio Aquino, *A I Bienal de São Paulo*, «Diário de Notícias», 28 ottobre 1951.

⁶⁷ Sérgio Milliet fu scrittore, critico d'arte, sociologo, professore, traduttore, pittore e direttore dell'antico MAM SP e della seconda, terza e quarta edizione della Biennale di San Paolo. Ha sempre avuto una posizione neutrale negli scontri tra le tendenze in voga. La sua produzione scritta e anche pittorica, tuttavia, indica una preferenza per le creazioni figurative. Per ulteriori informazioni si veda: *Sérgio Milliet 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*, a cura di Lisbeth Rebollo Gonçalves, ABCA-Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2004.

⁶⁸ Sérgio Milliet, in *III Bienal Internacional de São Paulo*, catalogo della mostra (San Paolo, 2 luglio-12 ottobre 1955), Ediam, São Paulo, 1955, p. XXXVIII.

⁶⁹ Le opere esposte furono: *Mercado de Mulheres e Vasos*, 1929, *Genealogia*, 1930, *Figuras e Pomba*, 1937, *Dois Figuras*, 1938, *Mãe e Filha*, 1940, *Concerto*, 1949, *Mulheres à Varanda*, 1950, *A Grade*, 1953, *Dois Figuras com Leque*, 1953, *O Jogo de Diaboló*, 1953. E le incisioni per Teseu di André Gide: *Balanço* (1948) e *Fedra* (1948); e le litografie: *Jogo com Linha*, 1951, *Mulheres com Vêus*, 1952, *Amigas Sentadas*, 1952, *Cabelo Comprido*, 1952, *Dois Cabeças*, 1952, *Mulher a Cavallo*, 1954, *Trampolim*, 1954, *Jogo de Diaboló*, 1954; ivi, pp. 188-189 e 195-196.

⁷⁰ *A Glória de um Porteiro de Hotel*, «Manchetes», 25 giugno 1955; *A ausência do Governo*, «Manchetes», 27 agosto 1955.

⁷¹ I verbali della riunione di attribuzione dei premi chiariscono che la giuria era indecisa tra i due e che alla fine soltanto tre critici su dieci espressero un voto a favore di Campigli: tra questi, i due brasiliani Sérgio Milliet e José Valladares. Ritagli e documenti sono stati consultati presso l'Archivio Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁷² Si veda Jayme Mauricio, *III Bienal de São Paulo. A excelente representação da Itália*, «Correio da Manhã», 7 luglio 1955; *III Bienal*, «Manchete», 16 luglio 1955; *Cortaram a luz do 'melhor pintor brasileiro' da III Bienal*, «Correio da Manhã», 17 luglio 1955.

⁷³ Quirino da Silva è stato scultore, disegnatore, critico, pittore, ceramista e incisore. Si forma alla Scuola Nazionale di Belle Arti (ENBA) di Rio de Janeiro e si trasferisce in seguito a San Paolo, dove viene nominato segretario del primo consiglio del MASP. Quirino ha partecipato intensamente alla vita culturale della città di Rio de Janeiro e San Paolo come critico, artista, oltre ad aver organizzato diverse mostre, tra le quali i “Salões de Maio” a San Paolo. Per ulteriori informazioni, si veda Paulo Monteiro, *Salões de Maio*, «ARS», 6, 12, dicembre 2008, <https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000200008> (ultimo accesso: dicembre 2021). Nella sua produzione pittorica ha lavorato soprattutto nell'ambito della figurazione, che difendeva anche nei suoi articoli. Sulla questione di Campigli, si veda: Quirino da Silva, *III Bienal de São Paulo*, «Diário da Noite», 1 luglio 1955.

⁷⁴ Quirino Campofiorito fu pittore, critico d'arte, insegnante, caricaturista e incisore. Nel 1983 ha pubblicato *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, opera di riferimento per lo studio dell'arte di questo secolo. Nella sua produzione pittorica ha lavorato soprattutto con il linguaggio figurativo, che come Quirino da Silva difendeva nei suoi articoli. Sulla questione di Campigli, si veda: Quirino Campofiorito, *O estranho divórcio entre a arte moderna e o público*, «Vida Doméstica», agosto 1955, p. 63.

⁷⁵ Quirino da Silva, *Notas de arte - III Bienal [intervista con Quirino Campofiorito]*, «Diário da Noite», 7 luglio 1955, p. 4.

⁷⁶ Quirino da Silva, *Massimo Campigli*,

«Diário de São Paulo», 18 marzo 1956.

⁷⁷ Quirino da Silva, *Pinta sempre o mesmo modelo e nunca deixa de ser original*, «Diário da Noite», 30 aprile 1957.

⁷⁸ Come per esempio: Quirino da Silva, *Dez Anos de Pintura Italiana*, «Diário de São Paulo», 20 gennaio 1958.

⁷⁹ *Diez años de pintura italiana por la Bienal de Venecia - 1957*, catalogo della mostra (Caracas, Museo de Bellas Artes, 27 gennaio-17 febbraio 1957; Bogotá, s.l., 7-21 marzo 1957; Lima, s.l., 15 aprile-14 maggio 1957; Concepción, Escuela de Periodismo, 25-31 luglio 1957; Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 27 agosto-29 settembre 1957; Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, 14-31 ottobre 1957; Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 19 novembre-4 dicembre 1957), *Arti Grafiche Sorteni S.P.A.*, Venezia, 1957.

⁸⁰ Soprattutto dalla quinta edizione della Biennale di San Paolo, nel 1959, con il premio di miglior pittore nazionale dato al giapponese-brasiliano Manabu Mabe, che aveva presentato precisamente opere con questo linguaggio plastico. La diffusione e accettazione di questo linguaggio è evidente nei premi assegnati nelle successive edizioni della Biennale di San Paolo (come per esempio alla ungherese Yolanda Mohalyi, settima edizione, e all'italiano Danilo Di Prete, ottava edizione).

⁸¹ Sui movimenti neoconcreto, concreto e informale in Brasile si veda: Anna Bella Geiger; Fernando Cocchiarale, *Abstracionismo: Geométrico e Informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Funarte, Rio de Janeiro, 2004.

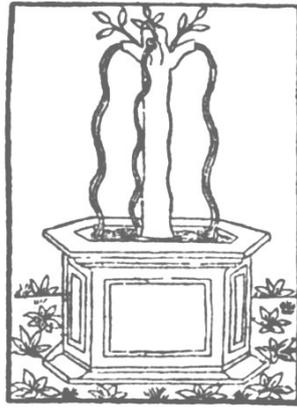
⁸² In riferimento alla riflessione proposta da Arjun Appadurai (*The Social Life of Things: Commodities in a Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986) sono stati suggeriti alcuni rapporti tra Campigli e artisti che vivevano a San Paolo. Lo studioso Lo-

renzo Mammi suggerisce delle analogie tra alcune figure femminili dell'artista italo-brasiliano Alfredo Volpi negli anni Quaranta con le produzioni di Campigli e di Carlo Carrà (Lorenzo Mammi, *Volpi*, San Paolo, Cosac Naify, 2006 [1ª ed. 1999], pp. 26-27. Oltre a questo, come riportato dalla stampa, il poeta brasiliano Jorge de Lima dipinse opere alla maniera di Campigli negli anni Cinquanta (Alexandre Eulalio, Roteiro Jorge de Lima, «Diário Carioca», 22 novembre 1953). C'è ancora un suggerimento molto interessante, che devo a Eva Weiss, su una possibile influenza dell'opera di Campigli su quella dello scultore brasiliano Alfredo Ceschiatti, soprattutto sulle sue bagnanti, per le quali lo scultore è noto a livello nazionale. Gli eredi di Ceschiatti non sono però a conoscenza di contatti dello scultore con l'opera di Campigli. Non c'è traccia di libri sull'artista e anche Ceschiatti non ha mai riferito ai familiari di questo interesse. Comunque, tutte queste relazioni sono ancora oggetto di studi in corso.

⁸³ In riferimento alla circolazione di artefatti proposta da Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, *Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History*, in *Global Artistic Circulations and the History of Art*, a cura di Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, Routledge, New York, 2015, pp. 1-22.

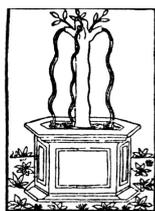
⁸⁴ Umbro Apollonio, in *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, maggio-settembre 1948), Edizioni Serenissima, Venezia, 1948, p. 33.

⁸⁵ Intendiamo ‘consacrazione’ nei termini proposti da Nuria Peist Rojzman, *El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento*, «Matéria», 5, 2005, pp. 17-43.



LA DIANA

Contributi



Il *Missale Romanum* del 1662: una fonte iconografica nell'opera di Giacomo Serpotta

Nicola Attinasi

Università degli Studi di Siena
Scuola di Specializzazione in Beni
Storico Artistici

Il contributo si concentra su alcuni momenti della produzione artistica dello scultore palermitano Giacomo Serpotta. Ci si sofferma, nello specifico, sull'individuazione delle precise fonti iconografiche di alcuni dettagli facenti parte degli apparati decorativi elaborati dall'artista per le chiese palermitane del Carmine Maggiore e del Gesù, e della chiesa di Santo Spirito ad Agrigento. Lavori realizzati rispettivamente nel 1683-1684, dopo il 1710 e dopo il 1709. Si individuano tali fonti iconografiche in alcune delle stampe contenute all'interno del *Missale Romanum* pubblicato a Roma durante il pontificato di Alessandro VII nel 1662. Il messale in questione si caratterizza per la considerevole presenza di pregevoli incisioni a piena pagina, la cui realizzazione venne affidata a un'équipe di artisti che lavorarono sotto la supervisione di Pietro da Cortona. L'utilizzo che ne fa Serpotta, per una delle sue primissime opere e per opere più tarde, si rivela dunque significativo in quanto testimonia una duratura, ma soprattutto precoce apertura da parte dell'artista alla cultura figurativa del Barocco romano.

The paper focuses on some moments of the artistic production of the palermitan sculptor Giacomo Serpotta. We dwell, specifically, on the identification of the precise iconographic sources concerning some details that are part of the decorative scheme elaborated by the artist for the churches of Carmine Maggiore and Gesù in Palermo, and the church of Santo Spirito in Agrigento. Said works were realized respectively in 1683-1684, after 1710, and after 1709. These iconographic sources are identified in some of the prints contained within the *Missale Romanum* published in Rome during the papacy of Alexander VII in 1662. The missal in question is characterized by the considerable presence of valuable full-page engravings, the realization of which was entrusted to a team of artists who worked under the supervision of Pietro da Cortona. Serpotta's use of these engravings, for one of his very first works and for later works, is therefore significant since it testifies to a lasting, but above all precocious openness of the artist to the figurative culture of Roman Baroque.

Keywords: Giacomo Serpotta, *Missale Romanum* 1662, XVII-XVIII Century Sculpture in Sicily, Iconography

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana14
ISSN 2784-9597

Il *Missale Romanum* del 1662: una fonte iconografica nell'opera di Giacomo Serpotta

Nicola Attinasi

La letteratura artistica che si è occupata di Giacomo Serpotta (1656-1732), nell'ottica di un'analisi sulla genesi formale-iconografica delle sue opere, ha spesso sottolineato la quantità di stimoli e di riferimenti che lo stuccatore seppe cogliere tramite i canali più disparati. Si è evidenziato, talvolta, il rischio di smarrirsi in una ricerca utile solo a confermare l'intricata rete delle fonti iconografiche utilizzate dall'artista. Ciò può certamente verificarsi, tuttavia un'indagine sul repertorio delle immagini serpottiane, condotta attraverso gli strumenti che hanno determinato la genesi di tale repertorio, può rivelarsi utile nel delineare in maniera sempre più definita il ritratto dell'artista palermitano.

La carriera di Giacomo Serpotta, afferma Donald Garstang, è «segnata da improvvisi salti in avanti tanto della qualità delle opere stesse quanto del prestigio delle commissioni». ¹ L'opera dell'artista palermitano affonda, da un lato, le sue radici nella tradizione scultorea dei Gagini e nella decorazione in stucco ampiamente diffusa in ambito siciliano tra Cinque e Seicento. Proprio le alterne vicende legate al completamento in stucco della Tribuna dei Gagini nell'abside della Cattedrale di Palermo sono all'origine di un nuovo impulso nell'utilizzo di questa tecnica che si estende a diversi centri della Sicilia occidentale. ² Dall'altro, la produzione serpottiana trae linfa vitale da quella ricca ed estrosa ornamentazione marmorea che nel corso del XVII secolo riveste gli interni di diverse chiese e cappelle del capoluogo siciliano, complici anche i legami familiari dell'artista con alcuni dei protagonisti impegnati in questo genere di decorazione.

Giacomo Serpotta, il cui lavoro risulta quindi saldamente ancorato alla produzione artistica locale, mette in atto «un'operazione di rinnovamento, non di cancellazione del passato, ma di suo assorbimento, assimilazione e contemperazione con le istanze più avanzate e ancora non accolte interamente dagli artisti isolani a lui coevi». ³ Giulio Carlo Argan ribadisce infatti che «il mestiere, l'artista, lo imparò in Sicilia». ⁴ Secondo lo studioso, ciò darebbe una soluzione semplice al problema relativo alla sua formazione. Ben più complessa si presenta la soluzione relativamente alle fonti iconografiche da lui utilizzate. «Ogni ricerca sulla genesi formale della plastica del Serpotta» scrive Argan «è destinata a smarrirsi nell'intrico delle sue innumerevoli fonti di immagine». ⁵

Se dunque i legami con il linguaggio artistico locale sono innegabili, altrettanto evidenti sono i segnali di un aggiornamento e di un perfezionamento di tale linguaggio. Ciò ha destato in molti, legittimamente, la volontà di ipotizzare dei viaggi al di fuori della Sicilia, in particolare a Roma, fondamentali per la formazione dell'artista.⁶ Tuttavia, un differente orientamento della critica, che fa capo sostanzialmente a Filippo Meli,⁷ tende a negare un soggiorno romano o quantomeno a attenuarne la necessità.⁸ Su questa linea, l'attenzione della critica si focalizza su ciò che l'artista poteva reperire all'interno del contesto



1. Giuseppe e Giacomo Serpotta, *Altare della Madonna del Carmelo*, [1683-1684]. Palermo, chiesa del Carmine Maggiore. Crediti: fotografia dell'autore.



siciliano, sulle personalità e sui tramiti tra cultura locale e le istanze più moderne del dibattito artistico tra XVII e XVIII secolo. In assenza di documenti determinanti per dirimere la questione, l'unica via percorribile è dunque quella di interrogare le opere stesse dello stuccatore e fare emergere, di volta in volta, le strategie di costruzione dell'immagine e le fonti alla base di tale costruzione. Riferimenti e stilemi ricollegabili al linguaggio artistico del Barocco romano sono particolarmente evidenti nelle opere più impegnative dell'artista, già a partire dall'oratorio di Santa Cita (1686-1689). Ma è soprattutto nella produzione successiva agli anni Novanta del Seicento (basti citare su tutte la decorazione dell'oratorio di San Lorenzo realizzata tra il 1700 e il 1705) che tali rimandi sono maggiormente visibili. Ciò sarebbe ascrivibile al contatto e alla collaborazione con personalità quali l'architetto Giacomo Amato e il pittore Antonio Grano, intensificatesi durante quel periodo. A tal proposito si è spesso parlato di una prima fase 'vernacolare' nella produzione dell'artista, ben distinta da una fase più matura e aggiornata dal punto di vista dello stile e delle idee compositive.⁹ Sebbene tale sommaria periodizzazione possa talvolta essere

2. Giacomo Serpotta, *Immacolata Concezione*, [1683-1684], stucco. Palermo, chiesa del Carmine Maggiore. Crediti: fotografia dell'autore.

3. François Spierre (da Pietro da Cortona), *Immacolata Concezione*, 1662, incisione, *Missale Romanum 1662*. Crediti: Archivio Storico Diocesano di Palermo (ASDPa).

presa in considerazione per una generale tassonomia del consistente corpus delle opere di Serpotta, a un'analisi più dettagliata emerge come la volontà di aggiornamento del linguaggio artistico locale si manifesti nell'artista sin dalle primissime opere. Ciò gli consente così di instaurare un originale dialogo tra tradizione e innovazione foriero di successivi sviluppi.

Una delle opere in cui questo dialogo si manifesta chiaramente è la decorazione dei due altari nel transetto della chiesa palermitana del Carmine Maggiore sita all'interno del popolare quartiere di Ballarò. Gli altari sono dedicati, rispettivamente, alla Madonna del Carmelo (fig. 1) e al Crocifisso. La decorazione fu affidata a Giuseppe Serpotta, fratello di Giacomo, ma i documenti rinvenuti da Filippo Meli attestano la presenza di Giacomo non solo alla stipula del contratto, ma anche nel corso dei lavori che si estendono dal marzo del 1683 al luglio del 1684.¹⁰ Sebbene legato ad un linguaggio moderno che si ricollega al baldacchino berniniano, l'uso delle colonne tortili che caratterizza gli altari non era una novità nell'ambito palermitano: queste infatti erano già entrate a far parte da tempo delle strutture di vari altari, così come di diversi apparati effimeri.¹¹ Innovativo invece è l'inserimento su tali

4. Giacomo Serpotta, *Presentazione al Tempio*, [1683-1684], stucco. Palermo, chiesa del Carmine Maggiore. Crediti: fotografia dell'autore.

5. Cornelis Bloemaert (da Carlo Maratti), *Presentazione al Tempio*, 1662, incisione, *Missale Romanum 1662*. Crediti: Archivio Storico Diocesano di Palermo (ASDPa).



strutture di piccole figure raffiguranti episodi della Vita della Vergine e della Passione di Cristo. Il legame con la tradizione è esplicitato da Filippo Meli che, ascrivendo le piccole figure delle storie al solo Giacomo e sottolineandone la padronanza tecnica, le riconduce ai rilievi prospettici dei Gagini.¹² «Più che l'arte contemporanea» afferma lo studioso «(Serpotta) guarda e studia l'arte di un secolo innanzi: l'arte della Rinascenza, impersonata maggiormente in Antonello Gagini».¹³ Se quindi Meli, nonostante l'originalità e la maestria di queste storie – preludio ai più famosi *teatrini* – le considera il risultato di uno sguardo ancora esclusivamente rivolto al contesto locale, Giovanni Carandente ritiene questa conclusione forzata.¹⁴ In effetti, non tutte le storie dei due altari sono riconducibili a modelli gaginiani. È possibile, infatti, rintracciare precisi riferimenti ad alcune delle stampe che compongono il monumentale *Missale Romanum* pubblicato a Roma nel 1662 durante il pontificato di Alessandro VII.¹⁵

Il *Missale Romanum* del 1662 si inserisce in quella serie di revisioni dei testi per la messa che avevano lo scopo di unificarne le varianti in un'unica versione, a partire dal *Missale Romanum ex decreto Concilii Tridentini restitutum* approvato nel 1570 da Pio V con la bolla *Quo primum tempore*.¹⁶ Diverse revisioni del messale negli anni successivi determinarono il susseguirsi di numerose edizioni del testo, ma solitamente queste pubblicazioni non contenevano illustrazioni dei testi della messa, o quantomeno non come il messale voluto da Alessandro VII.¹⁷ Quest'ultimo volle infatti per il suo messale una qualità artistica che fosse alla pari con le principali imprese decorative da lui promosse: le diciotto incisioni a piena pagina e le altre dieci di dimensioni ridotte furono realizzate, sotto la direzione di Pietro da Cortona, da un'équipe di artisti che aveva già lavorato, ad esempio, alla decorazione della Galleria di Alessandro VII al Quirinale.¹⁸ Lo stesso Pietro da Cortona aveva fornito indirettamente l'invenzione per due delle incisioni a piena pagina, entrambe realizzate da François Spierre: il frontespizio raffigurante la *Trinità e San Michele*, e l'incisione raffigurante l'*Immacolata Concezione*. L'incisore infatti dovette verosimilmente prendere come punti di riferimento non tanto dei disegni realizzati appositamente da Pietro da Cortona per il messale, ma due dipinti già esistenti dell'artista o i relativi bozzetti preparatori.¹⁹ Il frontespizio ricorda infatti la pala dipinta da Pietro da Cortona per la cappella del Sacramento in San Pietro tra il 1628 e il 1632,²⁰ mentre l'*Immacolata* ha come punto di riferimento l'analogo dipinto che lo stesso pittore aveva terminato nel 1661 e destinato alla chiesa di San Filippo di Perugia.²¹ I soggetti delle altre illustrazioni a piena pagina vennero invece definiti da Ciro



Ferri, Carlo Cesi, Guglielmo Cortese, Jan Miel, Pier Francesco Mola e Carlo Maratti.²²

Il *Missale Romanum* del 1662 si configura quindi come una vera e propria galleria portatile, espressione del gusto artistico più elevato della Roma di Alessandro VII. Alcune delle incisioni che compongono il messale vengono prese come modello proprio da Giacomo Serpotta nel momento dell'elaborazione di alcune delle scene presenti sulle colonne degli altari della chiesa del Carmine. Le figure che compongono la raffigurazione dell'*Immacolata Concezione* (fig. 2), su una delle colonne a sinistra dell'altare della Madonna, sono infatti una palese copia dalla stampa con il medesimo soggetto realizzata, come s'è detto, da François Spierre su invenzione di Pietro da Cortona (fig. 3).

Un ulteriore, puntuale, confronto può istituirsi tra la storia raffigurante *La presentazione al Tempio* (fig. 4) della colonna adiacente e la stampa che riproduce lo stesso episodio realizzata da Cornelis Bloemaert su disegno di Carlo Maratti (fig. 5). Altri più generici riferimenti si possono individuare nelle raffigurazioni della *Nascita della Vergine* e dell'*Assunzione della Vergine*. Queste riprendono alcuni dettagli delle stampe di analogo soggetto rispettivamente realizzate da Etienne Picart e da Guillaume Vallet, entrambe su illustrazioni di Jan Miel.

6. Gioacchino Vitagliano (da Giacomo Serpotta), *Trinità*, [post 1710], marmo. Palermo, chiesa del Gesù di Casa Professa. Crediti: fotografia dell'autore.

7. François Spierre (da Pietro da Cortona), *Trinità con San Michele*, 1662, incisione, *Missale Romanum* 1662. Crediti: Archivio Storico Diocesano di Palermo (ASDPa).

Ulteriori rimandi superficiali sono presenti nella figura di Cristo della *Deposizione* del secondo altare, che sembra avere qualche somiglianza con la medesima figura sulla stampa raffigurante la *Trinità con angeli* di Cornelis Bloemaert su progetto di Pier Francesco Mola. Sicuramente la traduzione in stucco, e per di più per delle figure di piccole dimensioni collocate su colonne tortili, determina una serie di adattamenti e talvolta di incertezze nella resa plastica dell'immagine. Nonostante questo, l'individuazione delle stampe del *Missale Romanum* del 1662 come fonte per parte della decorazione delle colonne del Carmine è significativa, essenzialmente, per due motivi. Innanzitutto, l'utilizzo di tali stampe si configura come un chiaro ed esplicito riferimento, da parte di Serpotta, alla produzione più recente e più aulica del Barocco romano. Ciò, dunque, testimonia un precoce interesse dello stuccatore nei confronti della cultura figurativa dell'Urbe.²³ In secondo luogo, l'uso di questa fonte permette di gettare un ponte tra la primissima produzione dell'artista e la sua produzione più tarda.

Una componente rilevante all'interno della produzione di Giacomo Serpotta, utile per comprendere il grado di autonomia progettuale dell'artista in relazione ad altre personalità dell'agone artistico palermitano, è costituita dall'elaborazione di bozzetti in creta per opere poi realizzate da altri artisti. Uno di questi casi è rappresentato dai modelli che nei primi del Settecento lo stuccatore fornisce per la decorazione dell'abside della chiesa del Gesù di Palermo, comunemente nota come Casa Professa. Negli ultimi anni del Seicento uno dei protagonisti dei lavori condotti presso la chiesa del Gesù era stato il pittore palermitano Antonio Grano. Nell'agosto del 1703 quest'ultimo, con il titolo di *architetto*, viene pagato «[...] in conto delle fatiche d'esso fatte, ed assistenza così ne modelli dell'inventione dello stucco come dei modelli del disegno del Cappellone Maggiore a tirare la pianta di esso cappellone»,²⁴ vale a dire, per la realizzazione delle tre nicchie dietro l'altare maggiore, ognuna delle quali contenente un gruppo scultoreo. Il lavoro alla nicchia di destra, con il gruppo scultoreo raffigurante *David e Achimelech*, venne terminato entro l'agosto del 1708, mentre lo stesso anno Giacomo Serpotta venne pagato per «haver fatto un modello di creta per servizio dell'opera marmorea» per il gruppo della nicchia di sinistra – quest'ultima iniziata nel 1706 e terminata nel 1709 – raffigurante *David e Abigail* e realizzato dallo scultore Gioacchino Vitagliano.²⁵ Non essendoci giunti i progetti grafici di Antonio Grano è difficile stabilire con certezza se Serpotta, nell'elaborazione del suo modello, abbia seguito l'idea del pittore o se, al contrario, si sia intro-messo nell'iter progettuale utilizzando altri riferimenti. L'eventualità di

una *intromissione* da parte di Serpotta non sarebbe ipotesi del tutto ingiustificata, in ragione del fatto che nel settembre del 1710, esattamente un anno dopo il completamento della nicchia di sinistra, lo stuccatore viene pagato «per i suoi travagli e mercede [...], per aver fatto il disegno dell'opera marmorea che si deve fare dietro il Cappellone di nostra Chiesa».²⁶ È probabile quindi che il complesso scultoreo della nicchia centrale, realizzato anch'esso da Gioacchino Vitagliano, sia basato su precise indicazioni di Serpotta.²⁷ Il gruppo della Trinità (fig. 6) rappresentato in alto nella nicchia richiama alla mente la parte sommitale dell'altare di Sant'Ignazio di Loyola portato a termine alla fine del Seicento nella chiesa del Gesù a Roma su invenzione del gesuita Andrea Pozzo. Questi lo riproduce alla figura LX del suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* (1700), fonte estremamente plausibile in un cantiere di una chiesa dei gesuiti. Tuttavia, l'immagine del volume del padre gesuita, per quanto dettagliata, non offre una visione agevole dei singoli elementi scultorei. Possibile, dunque, che si siano aggiunte altre suggestioni utili a definire l'immagine che noi vediamo nell'abside di Casa Professa. Tra queste, un plausibile riferimento può essere verosimilmente rintracciato nel frontespizio (fig. 7) del citato *Missale Romanum* del 1662. Come già menzionato, quest'ultimo costituisce una fonte che Serpotta non solo aveva già utilizzato più di vent'anni prima per le colonne della chiesa del Carmine, ma che proprio in quegli stessi anni veniva ripresa, come si vedrà, in un ulteriore progetto. La parte superiore del frontespizio, inciso da François Spierre su invenzione di Pietro da Cortona, raffigura proprio la Trinità e sembra avere molte analogie con il complesso scultoreo dell'abside di Casa Professa. Alcuni dettagli differenti, però, potrebbero essere il risultato di un doppio riferimento sia al messale che al volume di Pozzo. La croce, ad esempio, che nell'incisione del messale vediamo raffigurata alla destra di Cristo, viene collocata da Serpotta alla sua sinistra così come avviene nell'incisione dell'altare di Sant'Ignazio. Le affinità con il messale potrebbero, legittimamente, ritenersi casuali, dovute semplicemente alla rappresentazione dell'identico soggetto iconografico, se non fosse per l'utilizzo che Serpotta, come si è detto, aveva già fatto del testo anni prima e dell'utilizzo che ne faceva nello stesso periodo per il progetto della decorazione in stucco della chiesa di Santo Spirito ad Agrigento. Un sistema ornamentale in stucco ricopre le pareti e l'abside della chiesa agrigentina. Lungo la navata si alternano alle cappelle quattro scene sacre rappresentate tramite l'espedito compositivo della pala a rilievo. I lavori all'interno della chiesa di Santo Spirito costituiscono uno dei punti più controversi all'interno della produzione dell'artista.

Oltre alla paternità degli stucchi, diversi sono stati i dubbi relativamente innanzitutto alla loro datazione. Tuttavia, alla fine degli anni Novanta del secolo scorso il ritrovamento dei documenti relativi all'incarico per la decorazione della chiesa ha fugato ogni incertezza almeno per quanto riguarda la cronologia dei lavori, da collocarsi a partire dal 1709.²⁸ I dati documentari confermerebbero inoltre la paternità progettuale del sistema decorativo a Giacomo Serpotta e, d'altra parte, l'analisi iconografica dei rilievi supporterebbe questo dato. Uno di questi rappresenta l'episodio della *Presentazione al Tempio* (fig. 8), e anche in questo caso il modello di riferimento è l'incisione di analogo soggetto (fig. 5) facente parte del *Missale Romanum* del 1662, la stessa



8. Giacomo Serpotta e aiuti, *Presentazione al Tempio*, [post 1709], stucco. Agrigento, chiesa di Santo Spirito. Crediti: archivio dell'autore.

utilizzata più di vent'anni prima nella chiesa del Carmine a Palermo. La derivazione grafica delle scene raffigurate sulle pareti era stata rilevata già da Carandente,²⁹ senza che tuttavia venissero individuati i precisi riferimenti per la loro elaborazione. Un dettaglio non di poco conto se si considera che la suddetta fonte iconografica era sicuramente a disposizione di Serpotta. Ad un confronto tra l'incisione e la sua trasposizione in stucco emergono evidenti processi di semplificazione e di adattamento rispetto al modello. La non eccelsa qualità plastica dei rilievi ha fatto dubitare studiosi come Garstang dell'effettivo contributo dell'artista alla realizzazione dell'opera. Lo studioso americano ritiene infatti che la qualità degli stucchi di Santo Spirito sia inferiore rispetto a quella delle coeve o immediatamente successive realizzazioni palermitane (si pensi, ad esempio, agli stucchi dell'oratorio di San Domenico realizzati nel secondo decennio del Settecento) a tal punto da mettere in dubbio l'effettiva presenza di Serpotta ad Agrigento se non per la firma del contratto.³⁰ Tali scompensi qualitativi sarebbero dovuti con ogni probabilità all'esecuzione da parte di assistenti e collaboratori, in ragione delle numerose commissioni che si sommavano in quegli anni nel capoluogo siciliano.

Le incisioni del *Missale Romanum* del 1662 fin qui citate sono solo una piccola parte di quel ricchissimo repertorio di fonti alla base della genesi delle immagini serpottiane, frutto di quel «genio da gazza ladra»³¹, come lo definisce Garstang, che ha saputo cogliere avidamente, ma con intelligenza, quei suggerimenti e quegli spunti funzionali alla propria creazione artistica. La ricostruzione di questo patrimonio di immagini permette di delineare con maggiore precisione l'attitudine dell'artista verso lo sviluppo delle sue idee compositive, ma anche rispetto alla definizione del suo stile. Un lavoro che in realtà, vista l'inesauribile capacità che aveva Serpotta di fondere immagini altrui in una nuova e originale linea interpretativa, è sempre suscettibile di ulteriori arricchimenti. L'aver individuato l'una o l'altra fonte iconografica può infatti essere motivo per intraprendere o meno una determinata strada ai fini di una più precisa delineazione della figura di Giacomo Serpotta. Il caso del *Missale Romanum* del 1662 si dimostra utile in tal senso per due motivi. In primo luogo, poiché, come già ribadito, ci fornisce un esempio di una rimediazione sullo stesso repertorio di fonti effettuata a distanza di più di vent'anni.³² In secondo luogo, il suo utilizzo sin dai primi lavori dell'artista costituisce un chiaro esempio di come l'estro di Serpotta riuscisse a creare un felice dialogo tra tradizione e spinte innovative grazie ad una peculiare commistione di motivi ed espedienti diversi. Ciò ha permesso all'artista palermitano di definire un linguag-

gio del tutto originale e di raggiungere alte vette qualitative. «A meteor in the Sicilian sky» avrebbe scritto Rudolf Wittkower, che precisa però la presenza di un sostrato culturale cui l'artista si aggancia, preoccupandosi di specificare tuttavia come «[...] that tradition alone would perhaps not have sufficed to develop Serpotta's genius». ³³ Un'affermazione che trova evidente conferma se si osservano i capolavori dello stuccatore siciliano, ma che ben si adatta anche alle sue primissime prove, se pur condotte non ancora del tutto in piena autonomia, ma di certo con una già spiccata libertà inventiva, come dimostrano i precoci riferimenti al *Missale Romanum* del 1662.

¹ Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani. Stuccatori a Palermo (1656-1790)*, Flaccovio, Palermo, 2006, p. 43.

² Filippo Meli, *Giacomo Serpotta. La vita e le opere*, in *Secondo Centenario Serpottiano (1732-1932)*, Società Siciliana per la Storia Patria, Palermo, 1934, p. 18; Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani*, cit., p. 9.

³ Pierfrancesco Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento nei primi apparati decorativi barocchi in stucco di Giacomo Serpotta a Palermo (1678-1700)*, in *Arredare il Sacro in Sicilia. Artisti, opere e committenti in Sicilia dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di Maria Concetta Di Natale e Maurizio Vitella, Skira, Milano, 2015, p. 83.

⁴ Giulio Carlo Argan, *Studi e note dal Bramante a Canova*, Mario Bulzoni Editore, Roma, 1970, p. 455. Il contributo di Argan su Giacomo Serpotta venne originariamente pubblicato come articolo nella rivista «Il Veltro» con la seguente denominazione: Giulio Carlo Argan, *Il teatro plastico di Giacomo Serpotta*, «Il Veltro. Rassegna di vita italiana», I, 7, ottobre 1957, pp. 29-33.

⁵ Ivi, p. 456.

⁶ Il primo a supporre un viaggio dello stuccatore fu padre Salvatore Lanza di Trabia nel 1859, avanzando l'ipotesi di un presunto soggiorno a Roma dove Giacomo «si fè imitatore del Bernini» (Salvatore Lanza di Trabia, *Guida del viaggiatore di Sicilia*, Palermo, 1859, citato in Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., p. 43). Ipotesi poi accolta da Enrico Mauceri (*Giacomo Serpotta*, «L'Arte. Periodico di Storia dell'Arte Medievale e Moderna e d'Arte Decorativa», IV, 1901, pp. 77-92), da Vincenzo Pitini (*Note sull'arte di Giacomo Serpotta*, «Archivio Storico Siciliano», XXXIII, 1909, pp. 405-424), da Corrado Ricci che ipotizza un berninismo mediato da un alunnato presso Antonio Raggi (Ernesto Basile, Rocco Lentini e Corrado Ricci, *Le sculture e gli stucchi di Giacomo Serpotta*, Crudo, Torino, 1911) e da altri ancora, come Maria

Grazia Paolini, che ipotizza addirittura due viaggi dell'artista (Maria Grazia Paolini, *Giacomo Serpotta*, Novecento, Palermo, 1983).

⁷ Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 44-45 e *passim*.

⁸ Argan, *Studi e note dal Bramante a Canova*, cit.; Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani*, cit.

⁹ «Da questo momento in avanti, l'ornamento di matrice romana comincerà a prendere il sopravvento sullo stile vernacolare nell'opera di Serpotta, in modo che quest'ultimo scomparirà del tutto entro il secondo decennio del Settecento»; Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani*, cit., p. 74.

¹⁰ Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 137-140.

¹¹ Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Sellerio, Palermo, 1990, p. 260. Per un approfondimento sull'uso delle colonne tortili a Palermo si veda Stefano Piazza, *I colori del Barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Flaccovio, Palermo, 2007, pp. 40-41.

¹² Meli, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 139-140.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Giovanni Carandente, *Giacomo Serpotta*, Eri-Edizione Rai Radiotelevisione Italiana, Torino, 1967, p. 30. Carandente non ritiene che le piccole figure delle colonne degli altari del Carmine siano l'esito dell'interesse mostrato dal giovane Serpotta verso i rilievi geginiani della Tribuna della Cattedrale di Palermo, al contrario di quanto avverrebbe invece, secondo l'autore, per i cosiddetti *teatrini*, i piccoli rilievi in stucco raffiguranti i misteri del Rosario sulle pareti dell'oratorio di Santa Cita. Tuttavia, l'autore non si sofferma sulle piccole figure delle colonne dei due altari e non ne fornisce alcun riscontro iconografico.

¹⁵ *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum Pii V iussu editum, Clementis VIII et Urbani Papae*

VIII auctoritate recognitum, additis etiam missis Sanctorum ab Innocentio X et Alexandro VII Pontificis Maximis ordinatis. In quo omnia per extensum leguntur, ut commodius celebreretur, Romae, ex Typographia Reverendae Camerae Apostolicae, MDCLXII, de licentia Superiorum. Un esemplare del testo è conservato presso l'Archivio Storico Diocesano di Palermo (ASDPa, collocazione: 10 II E 4).

¹⁶ Dieter Graf, *Disegni di Pietro da Cortona e della sua scuola per il Missale Romanum del 1662*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), Electa, Milano, 1998, p. 201.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 203. Le incisioni furono eseguite dagli incisori francesi Jean Baron, Etienne Picart, François Spierre, Guillaume Vallet, dall'olandese Cornelis Bloemaert e da Giovanni Battista Bonacina. Una scrupolosa descrizione della struttura del messale è fornita in Michel Olivier, *Un libraire devenu mécène*, in «*Alla Signorina*». *Mélanges offerts à Noël de la Blanchardière*, Collection de l'École Française de Rome, Roma, 1995, pp. 285-302.

¹⁹ Graf, *Disegni di Pietro da Cortona*, cit., p. 203.

²⁰ Ivi, p. 204.

²¹ Ivi, p. 205.

²² Ivi, p. 203.

²³ Palazzotto, *Tradizione e rinnovamento*, cit., p. 87.

²⁴ Donald Garstang in *Splendori di Sicilia. Arti Decorative dal Rinascimento al Barocco*, a cura di Maria Concetta Di Natale, catalogo della mostra (Palermo, Albergo dei Poveri, 10 dicembre 2000-30 aprile 2001), Charta, Milano, 2001, p. 163.

²⁵ Ivi, p. 164.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 166.

²⁸ Ciro D'Arpa, *Nuovi documenti su Giacomo Serpotta: la chiesa di Santo Spirito ad Agrigento*, «Archivio Storico Messinese», periodico della Società Messinese di Storia Patria, LXXII, 1997, pp. 79-111.

²⁹ Carandente, *Giacomo Serpotta*, cit., pp. 40-41. L'autore scrive: «Il certo è che la freschezza compositiva dei riquadri parietali dà conto di un'ispirazione e di un'invenzione più felici, anche se rivela, alla stregua di altre opere, una derivazione grafica ineccepibile». Non indica, tuttavia, alcuna specifica fonte iconografica utilizzata dall'artista per la decorazione dei rilievi nella chiesa di Santo Spirito di Agrigento.

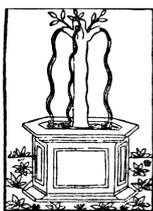
³⁰ Donald Garstang, *Quando Serpotta non è Serpotta: gli stucchi nella chiesa di Santo Spirito ad Agrigento*, in *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei viceré*, a cura di Mariny Guttilla, atti del convegno (Palermo, 10-12 novembre 2005), Kalós, Palermo, 2007, p. 278.

³¹ Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani*, cit., p. 54.

³² L'utilizzo del medesimo testo a distanza di così tanto tempo, e per di più in luoghi e in occasioni diverse tra loro, sembrerebbe escludere che ciò fosse dovuto ad una precisa richiesta della committenza, che risulta peraltro differente di volta in volta. Stando ai documenti citati nel testo, si potrebbe notare come sarebbe in tal senso significativa l'assenza di un qualsiasi cenno al *Missale Romanum* nel dettagliato contratto di obbligazione per gli stucchi della chiesa di Santo Spirito. In esso si parla infatti genericamente di 'disegni'. Nello specifico, si legge che Serpotta «dovrà nelli quattro vani della detta nave ove non vi sono Altari, che sono due per lato, farvi quattro quadroni con sue cornici e con puttini di rilievo, dentro scolpirvi quattro storie di personaggi, e figure, una storia per ogn'uno, secondo le pensieri

se li daranno con figure di tutto rilievo, di mezzo rilievo, e di basso rilievo proportionatamente come richiedono le storie, e nella forma che si vede nelli disegni»; D'Arpa, *Nuovi documenti su Giacomo Serpotta*, cit., p. 93.

³³ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1958, p. 302 [trad. it. *Arte e Architettura in Italia (1600-1750)*, Einaudi, 1972, 3ªediz. 2018, p. 396]. L'autore si pronuncia inoltre in merito al possibile soggiorno di Serpotta a Roma. Nonostante l'assenza di documenti, lo studioso ritiene ci siano nella sua opera indicazioni sufficienti a ritenere possibile un suo soggiorno nella città capitolina. «His figures» scrive «are often reminiscent of Roman Baroque sculpture, some of Raggi, others of Ferrata [...]».



33 Meters of Immortality: Cy Twombly's *Ceiling* for the Louvre

Anthi-Danaé Spathoni
Université de Rennes 2

Nel 2006 Cy Twombly fu invitato a decorare il soffitto della Salle des Bronzes del Louvre. L'ultima commissione di questo tipo al museo risaliva al 1953, quando Georges Braque dipinse i suoi *Oiseaux* per il soffitto della Salle Henri II. Completato nel 2010, *Ceiling (le Plafond)* si allontana dalla linea 'tremolante' dell'artista pur mantenendo altre caratteristiche del suo linguaggio pittorico. Twombly ha trattato il soffitto come un dipinto da cavalletto di dimensioni monumentali: una superficie che ha riempito con un campo blu quasi monocromatico, che evoca il cielo e richiama la volta della Cappella degli Scrovegni di Giotto. Semplici motivi geometrici definiscono i contorni del soffitto, mentre i nomi di sette scultori dell'antica Grecia invitano il visitatore a una passeggiata nella galleria. Questo articolo mostra come Twombly partecipi della lunga tradizione della pittura decorativa costruendo una forte relazione tra lo spazio, il contenuto e il contesto della stanza: un luogo in cui lo spettatore gioca un ruolo decisivo. Con un raro esempio di pittura monumentale del XXI secolo, realizzato laddove non ci si potrebbe aspettare di incontrare l'astrazione, Twombly ha fatto il proprio ingresso nel pantheon dei grandi artisti del Louvre, guadagnando così, come disse un critico, «33 metri di immortalità».

In 2006 Cy Twombly was chosen to decorate the ceiling of the Louvre's Salle des Bronzes. The latest ceiling commission at the museum dated back to 1953, when Georges Braque executed *Oiseaux* for the ceiling of Salle Henri II. Completed in 2010, *Ceiling (le Plafond)* departs from the artist's signature trembling line while retaining other characteristics of his pictorial language. Twombly treated the ceiling as an easel painting of monumental dimensions: a surface he filled with an almost monochromatic blue field, evoking the sky and recalling Giotto's Arena Chapel vault. Simple, geometric motifs trace the ceiling's contours, while inscriptions naming seven sculptors from ancient Greece invite the visitor for a walk around the gallery. This paper shows how Twombly participated in the long tradition of ceiling painting by building a strong connection between the space, content, and context of the room: a site in which the viewer plays a decisive role. With a rare example of monumental 21st century painting, sited where one might not expect to encounter abstraction, Twombly made his entrance into the Louvre's pantheon of great artists, gaining, as one critic put it, «33 meters of immortality».

Keywords: Cy Twombly, Musée du Louvre, Ceiling Painting, Greek Sculpture

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana15
ISSN 2784-9597

33 Meters of Immortality: Cy Twombly's *Ceiling* for the Louvre

Anthi-Danaé Spathoni

Cy Twombly in the Louvre

In 2006 Cy Twombly responded to the Louvre's invitation to decorate the ceiling of the Salle des Bronzes, the only ceiling of the museum that remained empty until then.¹ A few years earlier, the museum had established a new policy introducing contemporary art in its galleries. The French François Morellet and the German Anselm Kiefer were the two other artists who had intervened earlier in the museum's space, but Twombly was the first contemporary artist to decorate a ceiling after Braque's *Oiseaux* (Salle Henri II) installed in 1953.² He was also the first American to receive such an honor. The Louvre's invitation was not the first public commission for the artist in France. In 1988, he made a drawing for the curtain of Opéra Bastille in Paris.³ But, the *Ceiling* (*le Plafond*), as Twombly simply called it, installed in 2010, just a year before his passing away, carries special significance. It could be seen as a testament of Twombly's artistic heritage, well preserved in the pantheon of all great artists. Strangely enough, the *Plafond* remains less known to the wider public. Twombly's *Ceiling* is mostly treated as an event in his life and biography⁴ and very rarely commented on the literature.⁵

Nevertheless, the work presents great interest: thanks to it, the artist joins decorative painting's long tradition which has been established by the greatest artists of the Renaissance and Baroque period. The 16th and 17th century painters established this tradition through a relationship created among the depicted subject, the surface and the spectator. In Andrea Mantegna's *Camera degli sposi* the vault decoration could be considered as the first ceiling painting starting this tradition:⁶ the composition's oculus that seems to open into a blue sky creates a three-dimensional effect of the vault as if it occupied real space on the roof above. Another celebrated example would be Andrea Pozzo's *Glorification of Saint Ignatius*, 1691-1694, in Rome. The painter transforms the surface of the ceiling into a fictive architectural structure that opens to sky. Pozzo's treatment of perspective creates a third dimension that pierces the ceiling wall and deceives the viewer, even though one is aware of the flatness of its surface. Pozzo's composition makes sense if it is seen from below and from a certain

distance. This concern for the spectator and his point of view, an issue that raises for the first time in the Renaissance,⁷ establishes the viewer as an important factor into the equation created between the surface and the subject. Their interdependence forms the basis of the spatial construction of the ceiling. Their crucial role makes us wonder how Twombly responds to this dialog.

In the second half of the 20th and in 21st century it is very rare to find painters undertaking such commissions. Among the few that have accepted this challenge are Mark Chagall, who was invited to redesign the ceiling for the Opéra Garnier (1964), a project initiated in the hope of modernizing the old-fashioned Parisian opera house.⁸ A similar task was undertaken by Andre Masson with his ceiling for the Théâtre de l'Odéon (1965). Earlier than that, Fritz Fröhlich had created a ceiling painting, *The Virgin Surrounded by Choirs of Angels*, 1954-1957, for the Engelszell Abbey (Schärding, Upper Austria) in an abstract idiom. During the same year (1957), Schwetzingen Palace's theatre ceiling was painted by Carolus Vocke.⁹ After seven years of debate on its restoration, the abstract artist Hann Trier was also asked in 1972 to create a new ceiling for the Charlottenburg Palace's White Hall which was destroyed during the Second World War. He was chosen to replace it with a new creation that had however to maintain strong affiliations with the eighteenth-century destroyed ceiling.¹⁰ This successful experiment was followed by other ceiling commissions to contemporary artists in Germany¹¹ which had suffered severe damages after the war.¹²

In all of these commissions, each invitation to intervene in an older monument merging contemporary art with the building's (and the nation's) history reveals a certain political engagement. It is a political decision to support the arts and culture (as it was the case for Malraux), as well as to preserve/restore a part of the nation's history (as for the Charlottenburg Palace) or even erase it (as it was the case for the Schwetzingen Palace). Louvre's aim was to engage traditional and contemporary art in a continuation of the museum's already established policy. Twombly had always been an artist whose work merged classical subjects with a contemporary idiom. Arcadia, Venus, Narcissus, Achilles, Dionysus, Proteus are some of the names which can be found on his canvases filled with scribes and doodles, marks and lines scratched, all along with classical references to Greek and Latin poets. The Opéra Bastille project gave him prior experience in public art commissions – which was also part of the Louvre's criteria. For the artist, the assignment became an even bigger challenge since this

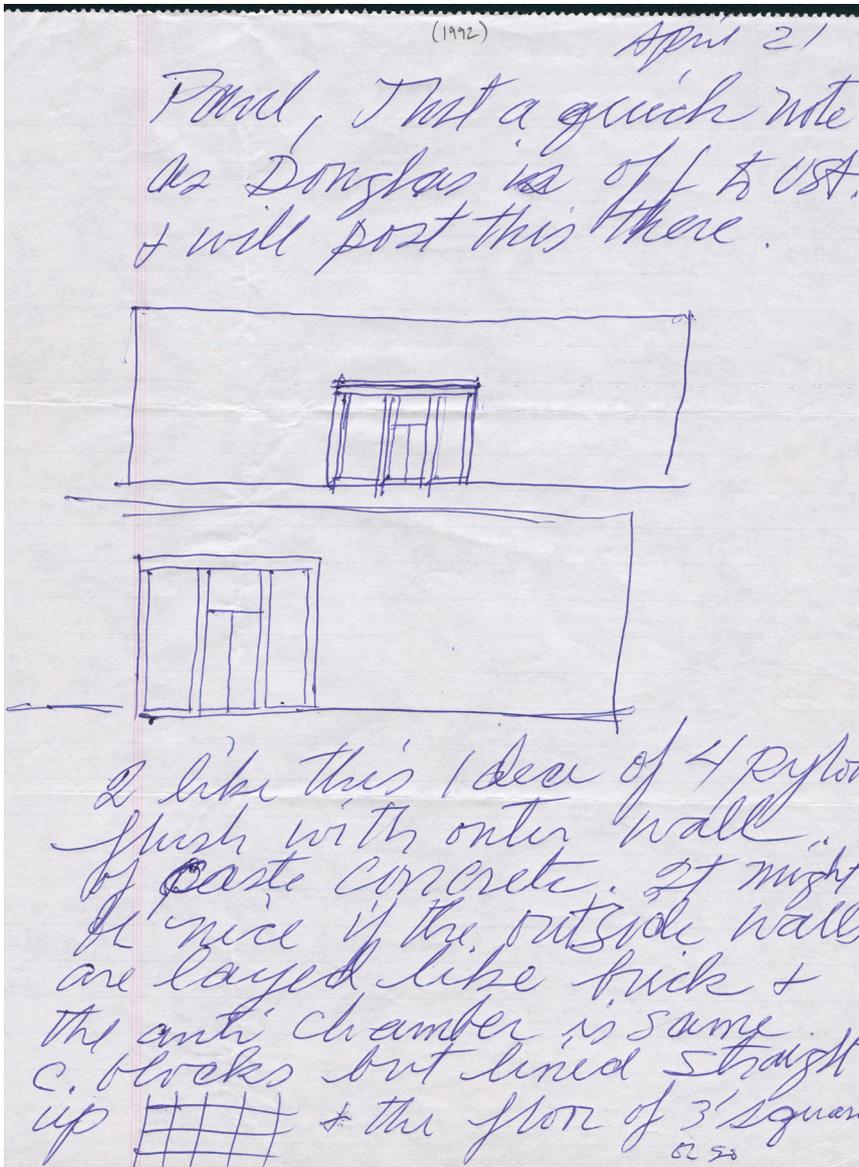
invitation came from one of the largest and most famous museums in the world. The Louvre is also a *château* where traditional ceiling would be expected to embrace its marble columns and golden details from the 16th century. The artist is constrained to respect the site, the architecture and the long history of the monument.

The room and its history

The Salle des Bronzes in the department of Greek antiquities, also known as Salle La Caze, is situated in the oldest part of the museum, connecting Richelieu and Denon wings. It was built by Pierre Lescot in 1547-1550. Throughout the years the room went through various changes (changed by Fontaine in 1820 and transformed by Lefuel in 1864). The last one dated from 1930, when its white ceiling was created and stayed that way until Twombly's intervention. The Louvre gave Twombly a *carte blanche*, a commission with no restrictions apart from the fact that Twombly had to take into consideration the room's size and create a site-specific work.¹³ However, the command would not be validated by the Commission of Historical Monuments if the condition of reversibility of the decor was not fulfilled. We cannot be sure if this shows a kind of mistrust towards contemporary art but, it definitely brings to mind the case of Chagall's ceiling for the Opéra Garnier where the ceiling was placed upon the old ceiling. According to the feasibility study realized in order to face the technical issues,¹⁴ the report attested the possibility of reversibility of the *Plafond* thanks to its disassembling in different parts.

Ceiling painting has always been a particular site-specific artwork demanding the painters to adapt their piece to its surface. Contrary to a painting seen on a wall which is vertical and therefore «parallel to the verticality of the viewer, perpendicular to the line of sight»,¹⁵ the situation of the eye with regard to the tableau changes significantly in ceiling painting: a ceiling is horizontal but the figural elements must be represented still as vertical.¹⁶ To erect a «(vertical) tableau on a horizontal ceiling, in compliance with the rules of perspective representation, a ceiling painting had to be “illusionistic”». ¹⁷ This means that painters should create an illusion of deep space beyond the plane of the ceiling. The viewer should be led to believe that he/she is seeing the subject beyond the surface of representation.¹⁸

As contemporary artists would not have to think of traditional painting's rules such as perspective, at the end of the 20th century and at the beginning of the 21st century, in particular, they have interpreted the illusionistic charge with innovation. For example, Lucio Fontana



1. Cy Twombly, *Letter to Paul Winkler* dated April 21, 1992. The Menil Collection, Houston. Credits: Courtesy of Menil Archives / © Cy Twombly Foundation.

created a three-dimensional, neon construction to decorate the ceiling of Milan's Triennale (*Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, 1951) that would be seen from below. Suspended from the ceiling, the construction seems to grow in the space above the spectator's head. James Turrell cut off the roof to create his 'topless' *Meeting* (1980-1986/2016). This contemporary version of ceiling painting replaces it by eliminating the top interior surface of the room. More recently, in 2008, Miquel Barceló at the United Nations headquarters in Geneva created three-dimensional forms which grow from the ceiling. They resemble stalactites in different colors and transform the

room into a circular cave. Each interpretation experiments with the illusion of deep space beyond the flat surface of ceiling's wall, either by transforming the illusionistic wall-penetrations (seen in Mantegna's and Pozzo's decorations) to a literal opening that gives direct access to the sky (Turrell), or by creating an artwork that creates a three-dimensional effect (Fontana, Barceló).

Twombly also had to deal with the traditional characteristics of ceiling painting and thus take into account that the painting should embrace the whole room and be seen from below.¹⁹ In addition to these difficulties intrinsic to the nature of ceiling painting, the size and the form of the gallery made the *Ceiling* a quite particular project. The Gallery of the Bronzes is 33 meters long and of a rectangular form; or as Twombly put it: «the room is like a glorified corridor because it's long and narrow».²⁰ As a consequence, «[it] has no center. And the whole idea of the original maquette was to take its length into account».²¹ To the 4,300-square-foot room we should add that the nine-meter-high ceiling would interfere with the artwork and the spectator and could change not only the perception of colors but also the perception of the whole painting.



2. Cy Twombly, *Interior*, Bassano in Teverina, 1980 (printed 1998), impression sur carton. Credits: © Fondazione Nicola Del Roscio.



3. Cy Twombly, *Sketch for the Ceiling*, 2006, work on paper. Département des Arts graphiques, Musée du Louvre. Credits: Musée du Louvre / © Cy Twombly Foundation.

However, the gallery's size did not intimidate Twombly. As he asserted, he was very familiar with spacious rooms: «I love big spaces! I live in Italy and it's full of big spaces. So, I feel very much at home in large spaces».²² As the painter had admitted to Nicholas Serota: «I would have liked to have been an architect but I'm not good at mathematics».²³ The artist always paid great attention to his paintings' disposition in space, especially the series, wanting to arrange their order and place in connection to the gallery room. A first example would be *Nine Discourses on Commodus* (1963), a series whose narrative and sequence were based on its installation in a specific order.²⁴ *Fifty Days at Iliam* (1978) was another polyptych for which Twombly designed its arrangement in space paying special attention to its disposition and installation.²⁵ The painter had also admitted that his paintings *Blossoms* were also created for «a particular architectural space»: «it was planned [for the exhibition in Avignon] for a reason... architectural reason. I get very stimulated by architecture», as the artist revealed to Serota.²⁶ His architectural concerns had already surfaced when Twombly designed the Pavillon in Houston to host his paintings at the Cy Twombly Gallery. His first sketches can be found in his correspondence with the director Paul Winkler (fig. 1); those drawings were brought into life by Renzo Piano in a building where local materials were used, according to the artist's wishes.²⁷

Twombly's preference for large spaces can be linked to his own houses in Italy (in Rome, Bassano in Teverina or Gaeta) and his experience of living and working in these vast chambers. All of them were old residences, some of them dating back to 16th century, which maintained the spacious architecture of Italian Palazzos with high ceilings and large rooms. After their purchase, the painter was involved in their renovation and their configuration so as to create similar large rooms that, one after the other, would connect with a «straight line of doors»,



as the painter would describe it (fig. 2).²⁸ In that sense, his houses' rectangular space and the elongated rooms filled with light, resemble the museum's «glorified corridor» as Twombly saw the Louvre gallery. Like the Louvre, his houses would adapt and become the place where his work could coexist with Baroque and Rococo architecture, where antique statues that the artist collected could coexist with his sculpture and painting as well as the contemporary art of his collection. Twombly had to create a similar space for the Louvre, functioning in the same way.

Making and installing the Ceiling

If his Bastille curtain was marked with the trembling line of his particular doodling, Twombly reacts differently for this particular commission:

This was a very different kind of project. And my approach to it wasn't at all the same. I wanted to make something that was above all, a response to this particular space, the artist says.²⁹

Having a photograph of the Salle des Bronzes on the working table on his studio in Lexington,³⁰ Twombly prepared the maquette for the *Ceiling* (fig. 3), the one that he offered later to the Louvre. The artist seems to treat the ceiling as an easel painting of huge dimensions, a rectangular plane surface that he fills with a blue paint and floating motifs recalling Giotto's Arena Chapel in Padua. The artist draws round disks that go around the rectangle tracing the contour of the ceiling and leaving the middle of the surface a blue monochrome. Contrary to the illusionistic perspective of the ceiling tradition,

4-5. Photographs of the studio in Lexington, Virginia working on the *Ceiling*, 2006. Credits: photo Mario Pellicciaro / © Fondazione Nicola Del Roscio.



6. Photograph of the work in progress in the studio near Paris, 2008-2009.

Twombly wanted to preserve the flatness of the ceiling. This way his circles would give the impression of floating.³¹ Among these motifs, inscriptions in Greek with the name of seven sculptors from ancient Greece complete the composition: Praxiteles, Phidias, Myron, Polykleitos, Lysippos, Skopas, Cephisodotus.

The artist was inspired by the blue color found in a reproduction of a Japanese cloth.³² As it can be observed from the photographs that document the painter in his studio working on the *Ceiling*, a picture of his “source” can be seen glued on the wall in front of his desk (fig. 4-5). It is the same hue of blue color which is found in Twombly’s first maquettes, also glued above the Japanese reproduction. The latter might have also given to the artist the main idea of the whole composition. As in the *Ceiling*, the Japanese source’s blue monochrome functions as a background to its motifs which also happen to be round disks (possibly representing flowers) in blue and yellow hues. This influence and reference to the Far-Eastern culture confirms and reinforces the claim that the artist’s late work (after 1980) embraces a tendency towards oriental aesthetics.³³ Concerning Japanese culture, in

particular, after visiting Japan in 1996, Twombly enriches his painting with haikus written by major Japanese poets in 2007. The studio photographs also show that next to his maquette, the artist had been working on the flower motifs which are found in *Untitled* (2007) that contains haikus. It seems that during 2006-2007, when these works must have coincided, the artist was fascinated by a certain *japonisme* that the *Ceiling* testifies to. This underlying presence of oriental culture merges with the predominant reference to the Greek-roman world as both references coexist in the same work.

After completing the drawing, Twombly called his friend artist Barbara Crawford to mix the colors for him and paint the maquette. She would later do the same for the actual work when with two other painters, they brought this project to life. For the first time in his career, Twombly's work was executed by assistants that painted the *Ceiling* in a studio near Paris (fig. 6).³⁴ The technique that was chosen is known as the *marrouflage*: the painters painted Twombly's composition on strips of connected canvas which were then glued to the ceiling, not unlike a «grand version of wallpaper», a common process from the 16th to the 19th century but less commonly used in recent years.³⁵

The initial maquette, its composition, its colors and its spontaneity had to be transferred to scale. In order to keep the original spirit, the painters had to invent their own tools: brushes had to be replaced by brooms (something that Twombly himself found very amusing)³⁶ that could correspond to the maquette's quick brush strokes and give the same effect of movement, gestuality and spontaneity. The act of painting was translated into a sort of dancing over the surface. From a technical point of view, the paint was changed from acrylic to oil.³⁷ The painters also had to go through several trials to achieve the blue color adapting it to the changing lighting conditions of the room. In fact, Twombly, who followed the project very closely, paid great attention to the blue color. He did not want a saturated color, but a washed out blue that would give the impression of a watercolor on the ceiling.³⁸

Underneath the Louvre's sky

It is quite interesting to make a quick comment on the works' reception from the press. As it is expected, all different reactions (neutral, positive and even negative) can be witnessed. But no matter the critique, the majority of voices seemed to register shock or disappointment that the *Ceiling* did not look like any other 'typical' Twombly painting.³⁹ It is true that we do not see Twombly's characteristic signs, the scribing and doodling covered under a thick

palimpsest of paint as a familiar spectator with Twombly's work would expect. As Twombly explained:

I couldn't conceive of anything I did before as something that could be used for a ceiling, the main thing was to make something that worked in this room. It had nothing to do with any previous work or the way I generally proceed.⁴⁰

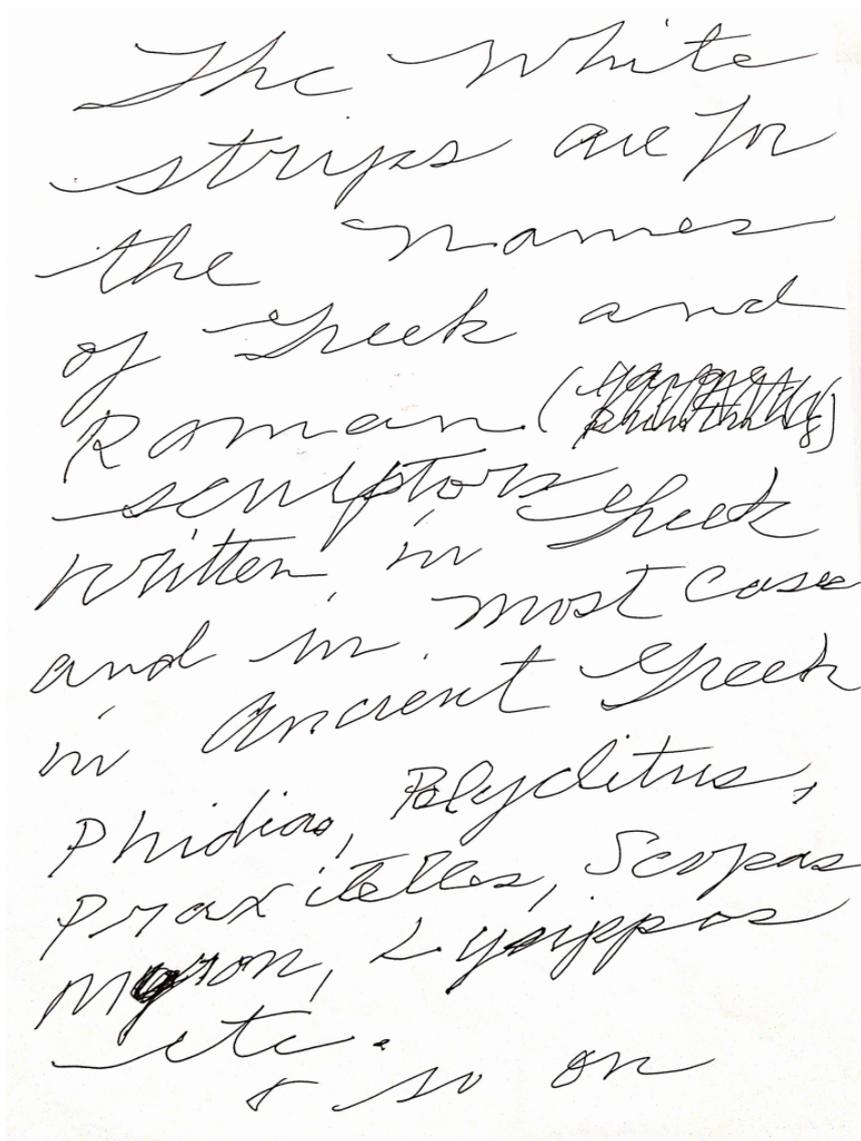


7. Cy Twombly, *The Ceiling*, 2006-2010, oil on canvas marouflée, 3.374 x 1.180 cm or 398 m². Paris, Musée du Louvre, Salle des Bronzes, view of the room, 2019. Credits: Author's photograph © Cy Twombly Foundation.

As a matter of fact, a 'classic' Twombly painting could be impossible to imitate, no other painter/assistant would be able to reproduce his gestures or writing. The painter's unique handwriting, the rapid dripping acrylic paint could not be suitable for a ceiling. It is also true that, as we have already pointed out, ceiling painting cannot be treated as any other tableau. If the vertical parallel to the spectator is no longer respected, the abstract tableau cannot work on a horizontal plan because, as explained earlier for the case of a traditional ceiling decoration, there are no figural elements which could be represented as vertical with the use of an illusionistic perspective. Twombly does not have the means of figurative language to create an illusionistic, vertical tableau on a horizontal ceiling.

Even though it seems very different from the rest of his production, Twombly's quasi-abstract monochrome and geometrical composition of the *Ceiling* still carries many characteristics of the artist's pictorial language. The spectator is taken by surprise when he first enters the gallery (fig. 7). The deep blue ceiling appears like a sky in *trompe l'oeil* that takes over the whole room and the viewer's space: «the blue is for the sky [...] I left the ceiling open for the blue sky»,⁴¹ the artist confirms. Echoing Giotto, this open blue sky recalls the starry skies of Medieval ceiling painting that represented Heaven in a more conceptual way.⁴² It goes without saying that this blue could also bring to mind the blue of the sea, especially if we think of another series of paintings, *Leaving Paphos Ringed with Waves* (2009), in which the artist uses a similar intense blue to paint the watery background of his boats. The artist himself would also link this blue color to the view from his studio in Gaeta,⁴³ a window opened up to a monochrome blue seascape.

The painting invites the spectator for a walk and directs his movement from one side to another. As in any abstract painting, there is no specific point of view but multiple. In order to discover the painting, the ideal viewing position is always just ahead. Following the rectangle shape of the room, the spectator realizes the simplicity of the composition, what the artist has described in his intension to create something 'not busy', in which motifs are not fighting with each other.⁴⁴ This simplicity recalls Greco-Roman architecture which is also implied by the rectangular gallery and the four white columns in Corinthian order at both ends of the room like in a Greek temple. The light entering in abundance from the side windows fills the seemingly empty space reminding of Twombly's *enfilade* apartments. The gallery's horizontal cornice and its crown molding are supported with decorative corbels, evoking neoclassical architecture.⁴⁵ The white-ochre walls are not only



8, Letter written by Cy Twombly to Marie-Laure Bernadac, accompanying the first maquette of the work, 2006, Archives de Marie-Laure Bernadac à la Délégation des Archives du Musée du Louvre. Credits: Archives du Musée du Louvre / © Cy Twombly Foundation.

similar to the marble walls of Greek temples, but also to the colors of the Houston Pavillon that Twombly had chosen in the past. They present a neutral background to the ceiling and thus (as they have the same color as some of the circles) a harmonious result is achieved.⁴⁶ This strong relationship between the *Ceiling* and the architectural space defines the perception of the artwork.

Concerning the composition itself, the floating round motifs encourage to move along and cross the «glorified corridor». For Twombly they represent shields, but as the artist himself realizes nobody sees it as shields, they think of it as planets,⁴⁷ or even coins, I would add, since the artist underlines that his work's «subject was the objects in the

room».⁴⁸ Twombly achieves by a very well-defined motif to create this ambiguity which is very common in his abstract motifs.⁴⁹ Twombly's intention and interpretation of the motif is not without importance considering the shield-motif in his pictorial vocabulary. It doesn't only bring to mind *Shield of Achilles* (1978) that he paints and chooses as his first painting for the series in the monumental series *Fifty Days at Iliam*, but also recalls Homer and the well-known passage in the *Iliad*.

The inscriptions that need to be read, also encourage the moving around. The *Ceiling* would not be the same if it wasn't for the inscriptions in the white stripes. They are very carefully thought and placed to give balance to the composition. All of them face towards inside the center of the painting, the spectator is constantly surrounded. It is the first time that Twombly's characteristic bad handwriting, the *écriture gauchère*, as Roland Barthes would call it, is missing. Indeed, his own handwriting is like an abstract writing, messy and almost illegible. As we can see in a letter which accompanied the first maquette of the artist and addressing to the Louvre's chief curator, a very careful reading is required (fig. 8). The words are written in cursive script which is not very different from his (abstract) drawings of the 1960s. However, for the *Ceiling* Twombly explained: «I wanted the names to be clear and legible, they stabilize the circles».⁵⁰ He did not only intend a writing that could be accessible to his viewer but also letter-forms that could play a role for the whole structure.

Even without his own handwriting and, as it is the case for all of the artist's works since the late 1950s, Twombly uses the canvas as a medium for writing, drawing and painting, without distinction. As we have argued elsewhere, for Twombly writing and drawing are synonyms.⁵¹ The inscription is thus charged with two functions, as a motif to be looked at and as a word to be read. The spectator is a reader and a viewer at the same time. But can the viewer actually read? The inscriptions are in Greek. Twombly asked a friend of his to write the names of the sculptors for him in Greek. Each name is written in a different way, representing variations of the Greek alphabet.⁵² As Twombly says, the Louvre's curator suggested to correct that with inscriptions in the standardized alphabet. The artist kept it because «anything too perfect has to have a mistake or the gods will take it away».⁵³ Our hypothesis is that Twombly found among those letters some of his own letter-shapes that he would use to transcribe the names on his canvas and even charge it with meaning, like Achilles' A, written with a phallic triangular shape.⁵⁴

Words in Greek are also a very common element in his earlier work. For example, in *Ilium (One Morning Ten Years Later), Part I*, 1964-2000, Twombly wrote the name of Achilles in red pencil and in Greek: Ἀχιλλεύς. Another word is λευκό and Αρχιλοχος. To our knowledge, Twombly did not read or write Greek. He copies the letters of an unknown alphabet. Writing then comes back to drawing: each letter is treated like a drawing, each sign is a motif in its own right. Twombly finds Greek letters beautiful and, when he presents them to a non-Greek speaking audience, he takes away writing's function as communication and gives it a pictorial value that everyday use of writing tends to lose.

The inspiration behind the inscriptions might be found in antiquity. Greek artists used to accompany their motifs with inscriptions explaining *who is who*. Phidias would even write his name on his mug.⁵⁵ Twombly has two different series of lithographs assembling *Six Latin Writers and Poets* (1975) (Tacitus, Horace, Catullus, Apollodorus, Ovid and Virgil) and *Five Greek Poets and a Philosopher* (1978) (Homer, Sappho, Pindar, Callimachus, Theocritus and Plato). The seven sculptors in this group complete the previous homage to Greco-Roman heritage by presenting «a pantheon of classical Greek sculpture from the 5th and 4th century».⁵⁶

As Richard Leeman points out, these are sculptors whose work only survived by copies and evocations in the texts of Pausanias or Pliny.⁵⁷ Barthes is the first to speak of the inscription's «absolute power of evocation»⁵⁸ in Twombly's work. Through the written names and as an effect of the «nominalist glory» (Barthes), «language makes it possible to evoke what is no longer there».⁵⁹ At the same time, in an allusive way, Twombly writes a word and implies several others. As Barthes put it when writing on Twombly's *Virgil* painting (1973), by writing 'Virgil',

it is already a commentary on Virgil, for the name, written by hand, not only summons up a whole idea (albeit an empty one) of ancient culture, it also acts like a quotation: from a time of old-fashioned, calm, leisurely, quietly decadent studies: English prep schools, Latin verses, desk lamps, delicate writing in pencil.⁶⁰

By writing Phidias or Praxiteles, Twombly brings to his spectator's mind not only Greco-Roman art and culture but also all the Greek courses he might have taken at school and all the tutoring on how to write and read the Greek alphabet.

Content, context and space

Once the viewer has experienced the space around him and has also acknowledged the exhibited Greco-Roman bronze objects, coins and jewels, the spectator can easily realize the unity between the ceiling's subject referring to Greece and the content of the Salle des Bronzes. Twombly confirms that the inspiration behind the work was the room itself: «when I saw the bronzes in the room that naturally determined the ceiling».⁶¹ As a result, in the fashion of all great décor painters, he adapts the old triptych subject/surface/spectator to the site's acquisitions and maintains their strong relationship and thus continues the great decorative painting tradition. This way, the painter creates a coherent whole which is constructed firstly by the inscriptions in Greek evoking Greco-Roman art, that reflect the Greek antique objects exhibited underneath, even though there are no sculptures by the artists of the *Ceiling* exhibited in the Bronzes gallery. As Leeman correctly remarks, the objects and the sculptures in the room are in fact anonymous. A «sort of optical illusion» is created between the names on the ceiling and the absent names of the jewels or vases in the exhibited windows.⁶² In addition, the round ambiguous motifs standing both for coins and shields cannot but reflect the antique bronze coins, weapon and objects of everyday life. The *Ceiling* establishes an architectural and decorative ensemble.

Spectator is no longer a passive viewer of the painting. He has to spend time looking at the works (above and underneath). He has to be entirely present mentally to make the necessary connections, but also physically: he has to experience the room. Walking around the room is the only way to bring himself closer to the tiny bronze objects and the huge ceiling painting. The painting and the room can be conceived as a whole thanks to the smooth transition from ceiling's pictorial space to real space, from ceiling's subject to room's content. Twombly builds a strong connection between space, content, and context of the room and the spectator – but it is the spectator's physical and visual experience which conditions both perception and understanding of the ceiling painting.

The *Ceiling* stands for a décor, a permanent installation and a work *in situ*,⁶³ since, as we have shown, the oeuvre was conceived for this room and from his room. It is now a part of the museum's structure and history. Since its installation, it follows the museum's changes and evolution as a living thing. At the moment, the Salle des Bronzes is being transformed and, in 2022, will no longer accommodate Greek but Etruscan antiquities. Right now, the room is empty having as the

only exhibit, Twombly's *Ceiling*. The visitor will no longer have the possibility to undergo the full esthetic experience that the *Ceiling* was supposed to offer in connection with the room's context. However, this cannot minimize Twombly's contribution to ceiling painting tradition. With his rare example of abstract ceiling painting, he manages to combine decorative painting tradition and 16th- century-architecture with abstraction. This way, he gains his well-deserved *33 meters of immortality*⁶⁴ and enters the pantheon of all great artists.

¹ Cy Twombly, Richard Leeman, Guillaume Fonkenell, *Cy Twombly. The Ceiling. Un plafond pour le Louvre*, Éditions du Regard, Paris, 2010.

² Throughout the centuries, the museum had always had this policy of inviting contemporary artist to dialogue with classical art, such as Delacroix's ceiling in the 19th century. After Braque, it had stopped and it was in the 2000s when this policy was renewed with the intention to invite one artist per year (Pauline Guelaud, in charge of the program of contemporary art at the Louvre Museum at the time, interview with the author, June 2019).

³ The curtain realized after the Twombly drawing was presented for the first time at the opening night of the Opéra Bastille in 1988.

⁴ Mahault de Raymond-Cahuzac, *Cy Twombly au musée du Louvre: points de vue sur The Ceiling (2010)*, sous la direction de Catherine Wermester, Mémoire de Master I en Histoire de l'art, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2017.

⁵ It is not even a part of the catalogues raisonnés nor of his paintings nor of his drawings (See *Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings*, edited by Heiner Bastian, 7 voll., Schirmer/Mosel, München, 1992-2018, and Nicola Del Roscio, *Cy Twombly. Drawings*, 8 voll., Schirmer/Mosel, München, 2011-2017). To our knowledge, the maquette of the work stored in the Louvre has never been shown.

⁶ Sven Erik Åke Sandström, *Levels of unreality: studies in structure and construction in Italian mural painting during the Renaissance*, Almqvist & Wiksells, Uppsala, 1963, pp. 128-129.

⁷ Janetta Rebold Benton, *Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua*, «*Artibus et Historiae*», X, 19, 1989, p. 50.

⁸ It was part of André Malraux's policy to renew the opera's audience, restore its dignity and support contemporary art. Malraux's first commission was

Braque for the Louvre (1952) and more followed: Utrillo for the Hôtel de Ville (1955) and Picasso for the Unesco Building (1958). Mathias Auclair et Pierre Provoyeur, *Le plafond de Chagall à l'Opéra Garnier*, Gourcuff Gradenigo, Paris, 2014, pp. 11-13.

⁹ During Schwetzingen Palace's theatre renovation (1937), Franz Schilling executed a ceiling showing Apollo and the Muses and a swastika. In 1957, Carolus Vocke was called to replace the previous ceiling and thus erase the Nazi symbol. See Florian Dölle, *The White Hall in focus*, in *Clashing styles? Modernism in the Reconstruction of Charlottenburg Palace*, virtual exhibition set on *Google Arts & Culture*: <https://artsandculture.google.com/partner/schloss-charlottenburg?hl=en> (last accessed December 2021).

¹⁰ On Trier's selection see Jule Sophie Christ, *Part 1 - A ceiling as a problem: the path to Hann Trier*, in *Clashing styles?*, cit., <https://artsandculture.google.com/story/DwXRqqExH-OKJw?hl=en> (last accessed December 2021).

¹¹ Hann Trier also designed the ceiling for the staircase in the New Wing of Charlottenburg Palace (1974) and later on the ceiling and mural of the Reading Room at Heidelberg University (1979). Peter Schubert designed another ceiling painting at Charlottenburg Palace (1976-1977). See Florian Dölle, *The White Hall and what came after: Modernism in reconstruction*, in *Clashing styles?* cit., <https://artsandculture.google.com/story/eAWhlRSBtbbtQ?hl=en> (last accessed December 2021).

¹² For more examples of lost ceiling paintings and the solutions to restore or recreate them see Dölle, *The White Hall in focus*, cit.

¹³ de Raymond-Cahuzac, *Cy Twombly au musée du Louvre*, cit., p. 43.

¹⁴ A feasibility study was realized in April 2007, unclassified file in the Archives of the Louvre.

¹⁵ Lincoln Rothschild, Irma B. Jaffe,

Painting and Perspective, «*The American Scholar*», XL, 2, 1971, p. 328.

¹⁶ Carl Goldstein, *Studies in Seventeenth Century French Art Theory and Ceiling Painting*, «*The Art Bulletin*», XLVII, 2, 1965, p. 243.

¹⁷ This way the spectator has the impression that he/she is «seeing the subject beyond the surface»: *ibidem*, p. 245.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 240 and 245.

¹⁹ Barbara Crawford, chief painter of the project, remembers that it was in fact Nicola Del Roscio that tested for the first time the maquette, once the first version was done (Barbara Crawford, interview with the author, June 2019) Marie-Laure Bernadac, chief curator for the Louvre at the time, testifies the same reaction when they first received the maquette (Marie-Laure Bernadac, interview with the author, June 2019).

²⁰ Cy Twombly, Marie-Laure Bernadac, *Interview*, in Twombly, Leeman, Fonkenell, *Cy Twombly*, cit., p. 14.

²¹ *Ibidem*, pp. 14-15.

²² Twombly, Bernadac, *Interview*, cit. p. 15.

²³ Interview to Nicholas Serota, *History behind the thought*, in Nicholas Cullinan, Tacita Dean, Richard Shiff, *Cy Twombly: cycles and seasons*, Tate Publishing, London, 2008, p. 46.

²⁴ In fact, Cullinan suggests that a reason why *Nine Discourses on Commodus* was severely criticized might have been the disorganized and confusing order in which the series was first presented at the Castelli Gallery in New York. Nicholas Cullinan, *Nine Discourses on Commodus, ou le magnifique 'fiasco' de Cy Twombly*, in *Cy Twombly*, edited by Jonas Storsve, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2016, p. 84.

²⁵ For more details see Carlos Basualdo, Richard Fletcher, Emily Greenwood, Olena Chervonik, Nicola Del Roscio, Annabelle D'Huart, *Cy Twombly: Fifty Days at Iliam*, Philadelphia, PA, 2018, pp. 20-21, 25. For an analysis

on how the space could affect the painting's interpretation see Anthi-Danaé Spathoni, *De la toile à l'espace de la galerie, le champ de bataille de Cy Twombly*, in Eadem, *Twombly. A Selection of Essays*, Fondazione Nicola Del Roscio, London, 2019, pp. 11-27.

²⁶ Interview to Serota, *History behind the thought*, cit., p. 53.

²⁷ *Ibidem*, p. 46. The correspondence of the artist with the director can be found in the Menil Archives.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Twombly, Bernadac, *Interview*, cit., p. 20.

³⁰ Twombly had visited the gallery with Marie-Laure Bernadac before proposing the drawing for the *Ceiling*. Marie-Laure Bernadac remembers that Twombly's maquette arrived very shortly after their visit (Bernadac, interview with the author, 24 June 2019).

³¹ Twombly, Bernadac, *Interview*, cit. p. 13.

³² In the Louvre's catalogue, a published fragment of the reproduction is described as a Japanese print. However, Barbara Crawford remembers Twombly speaking about a cloth (Crawford, interview with the author, June 2019).

³³ Thierry Greub was the first to underline this tendency and diversity in artist's aesthetics. See Thierry Greub, "He was a traveler". *L'esthétique (extrême-) orientale de Cy Twombly*, «Les Cahiers du Musée national d'art moderne», 138, 2016-2017, pp. 85-99.

³⁴ When the *Ceiling* was painted in a studio outside Paris, Barbara Crawford was the "chief" painter of the project working along with the painters Laurent Blaise and Jean de Seynes. Twombly used to have daily follow ups, and the painters were following the artist's directions, as if it were a conceptual work.

³⁵ Grant Rosenberg, *Letter from Paris: A Twombly Ceiling*, «The American Scholar», 78, 2, 2009, p. 8.

³⁶ *Rapport de la réunion avec Cy Twombly le 6 mai 2008 au Louvre Salle des Bronzes*, consulted in the Archives of the Louvre, unclassified file.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ For a review of the press, see de Raymond-Cahuzac, *Cy Twombly au musée du Louvre*, cit.

⁴⁰ Twombly, Bernadac, *Interview*, cit., p. 15.

⁴¹ *Ibidem*, p. 14.

⁴² Sandström, *Levels of unreality*, cit., pp. 26-27.

⁴³ Pauline Guelaud remembers the artist talking about his studio window (Guelaud, interview with the author, June 2019).

⁴⁴ Twombly, Bernadac, *Interview*, cit. p. 13.

⁴⁵ Referring in particular to the Greco-Roman architectural ornament to support the cornice, γεισῆπους.

⁴⁶ This homogeneous ensemble is the source of the recent debate between the Cy Twombly Foundation and the museum, and a lawsuit which followed, accusing the museum to have changed the color of the walls and thus distracting the whole. The new reddish gallery does not respect any more the architectural ensemble the ceiling was built for. See Naomi Rea, *The Cy Twombly Foundation Has Escalated Its Battle Against the Louvre, Filing a Lawsuit Against the Museum Over a Renovated Gallery*, «Artnet News», 17 March 2021, <https://news.artnet.com/art-world/cy-twombly-foundation-lawsuit-louvre-1952189> (last accessed December 2021).

⁴⁷ Twombly, Bernadac, *Interview*, cit., p. 16.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁹ Isn't it in the same series *Achilles' Vengeance* that the main motif hesitates between a char and a phallus?

⁵⁰ Twombly, Bernadac, *Interview*, cit., p. 15.

⁵¹ For more details on the subject see Anthi-Danaé Spathoni, *Lignes, lettres et linéaments abstraits. Paul Klee et Cy Twombly*, «Zwitscher-Maschine: Journal on Paul Klee», 6, 2018, pp. 68-78.

⁵² The name of each sculptor is written in the way it used to be written during his lifetime. Twombly's intention was, for example, to write *Praxiteles* in the Greek letters that were used in the 4th century BC when the artist was alive.

⁵³ Twombly, Bernadac, *Interview*, cit., p. 16.

⁵⁴ For example, the A in Praxiteles is different from the A in Phidias, as in *Fifty days at Iliam* some letters for the Achaeans were different from the ones used for the Ilians. This is because Twombly's letters of names are charged with meaning. The painter finds that the shape of A «has a phallic aggression like a rocket. A is for Achilles» (interview with the artist by David Sylvester, *Interviews with American artists*, Pimlico, London, 2002, p. 178). In Praxiteles we find Achilles' A written in the same phallic triangular shape as in *Vengeance of Achilles* (1962).

⁵⁵ «As for the writing, the Greeks always wrote on everything, you know. Even on a little cup, they would write "I belong to Phidias" or things like that»: Twombly, Bernadac, *Interview*, cit., p. 13.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁸ Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 150.

⁵⁹ Richard Leeman, *The universal ocean of things*, in Twombly, Leeman, Fonkenell, *Cy Twombly*, cit., p. 50.

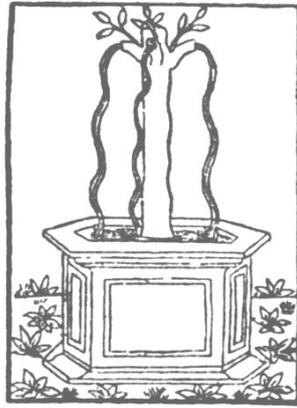
⁶⁰ Barthes, *L'obvie et l'obtus*, cit., p. 150.

⁶¹ Twombly, Bernadac, *Interview*, cit., p. 15.

⁶² Leeman, *The universal ocean of things*, cit., p. 49.

⁶³ de Raymond-Cahuzac, *Cy Twombly au musée du Louvre*, cit., p. 92.

⁶⁴ Rosenberg, *Letter from Paris*, cit., p. 10.



LA DIANA

Note

Spinello e il Trecento pittorico aretino. Bellosi, Boskovits e una recente giornata di studi

Roberto Bartalini

La Arezzo del XIV e del XV secolo è stata centrale negli affetti e nella prassi della ricerca storica di Luciano Bellosi. Si pensi allo studio col quale esordì nel 1965 nel mondo della storia dell'arte, intitolato *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*: un condensato delle ricerche per la sua tesi di laurea, discussa nel 1963, che ha al centro Spinello e il suo ruolo in quella che in seguito avrebbe definito «la ripresa tardogotica in Toscana»; oppure si consideri l'entusiasmo per la riscoperta della pittura ad Arezzo che precede Spinello e che costituisce l'*humus* in cui il pittore si formò, riscoperta alla quale i suoi studi hanno dato un impulso non secondario; si pensi, in ultimo, che è venuto a mancare pensando che finalmente, dopo tanti anni di vagheggiamento, sarebbe riuscito a mettere in piedi una mostra che risarcisse il ruolo del grande e stra-amato Bartolomeo della Gatta, il pittore fuoriuscito dalla Firenze di Andrea del Verrocchio e attivo ad Arezzo e in Val Tiberina (una mostra che, nei suoi voti, avrebbe dovuto tenersi proprio ad Arezzo). E in fondo è da Arezzo, dall'affresco in duomo commissionato a Buffalmacco dal vescovo-signore Guido Tarlati, che si dipana il filo che lo portò nel Camposanto Monumentale di Pisa, e dunque al libro su *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* (1974).

È perciò comprensibile, ma non per questo meno commovente, che Isabella Droandi, che stava organizzando una giornata di studi su Spinello Aretino quando Luciano Bellosi, nell'aprile del 2011, morì improvvisamente, abbia voluto dedicare proprio a lui quell'incontro tra generazioni diverse di studiosi. Il convegno nasceva su iniziativa della Società Storica Aretina, ed è una ragione in più per essere davvero grati a istituzioni come questa, che nelle città 'minori' hanno svolto per decenni, e continuano tutt'oggi a svolgere, un ruolo spesso propulsivo per la conoscenza del patrimonio culturale.

La giornata di studi e il libro che ne è seguito («*In nome di buon pittore. Spinello e il suo tempo*», a cura di Isabella Droandi, atti della giornata di studio in memoria di Luciano Bellosi, Società Storica Aretina, Edifir, Firenze 2016) hanno assunto una struttura diversa rispetto a quella consueta di un convegno centrato su un artista o un contesto artistico: gli affondi su Spinello Aretino – che sono tanti e in diverse direzioni, come vedremo subito – sono (o intendevano essere) chiusi a forbice



da momenti di riflessione su Luciano Bellosi, sui suoi studi e sul posto che essi hanno avuto nella storiografia del secondo Novecento. E sono accompagnati da una serie di foto bellissime di Bellosi stesso, di Pier Paolo Donati, di Miklós Boskovits, di loro amici come Elsa Bolsonello Zoja o Corrado Rosini (fig. 1). Fotografie degli avanzati anni Sessanta del Novecento che ritraggono dei trentenni che stavano contribuendo a cambiare la geografia del Trecento pittorico italiano, con la riscoperta, appunto, di centri come Arezzo o Pistoia, o stavano lavorando a una conoscenza analiticissima del momento del Trecento fiorentino meno frequentato dai longhiani, quale la seconda metà del secolo (alludo, naturalmente, a Boskovits).

Il convegno aretino si volle che fosse concluso da un intervento di Antonino Caleca, poi non consegnato per gli atti, dal titolo *Luciano Bellosi*

1. Luciano Bellosi e Miklós Boskovits nel Camposanto Monumentale di Pisa, 1966. Crediti: Pier Paolo Donati.

e il Camposanto di Pisa: una rivoluzione critica. Una posizione in significativo chiasmo con l'apertura della giornata di studi e che oggi possiamo leggere nel volume, il ricordo che dell'amico e compagno di studi tratteggio Miklós Boskovits. È questo un ricordo, assai partecipato, dello storico dell'arte col quale aveva condiviso molto, ma anche tanto diverso da lui, che commosse i partecipanti al convegno, anche perché era insolito che un uomo schivo, austero, lontano da ogni manifestazione dei sentimenti com'era Boskovits si mostrasse, in certi momenti del discorso, visibilmente commosso, con le lacrime agli occhi. (Il fatto, poi, che questa sia stata una delle ultime uscite pubbliche di Boskovits, stroncato nel silenzio – appena un mese dopo – da una malattia che da tempo lo minava, alla nostra commozione aggiunge anche il rimpianto). Il suo ricordo è davvero da leggere, e non solo per l'affetto che mostra verso Luciano Bellosi. È da leggere anche perché parla di un'amicizia vera: un'amicizia cementata dalla frequentazione a Firenze del Kunsthistorisches Institut – più delle stanze della fototeca che non delle altre – con tutto ciò di cui questo ci parla, vale a dire della loro concezione – non del tutto coincidente, ma con un saldo fondamento comune – del mestiere dello storico dell'arte come conoscitore.

Più spinto sul versante della storia della critica e della storiografia artistica è l'intervento di Marco Collareta, e dunque è con gli strumenti propri di questa storia che dovremo affrontare il suo discorso, dedicato al saggio d'esordio di Bellosi, *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*. Collareta valorizza lo scritto come un «piccolo classico» (il sottotitolo è, appunto, *Lettura di un piccolo classico*) e ne coglie come meglio non si potrebbe il carattere di 'matrice' che quello scritto lontano, tratto dalla sua tesi di laurea, ebbe per il lavoro di Bellosi. È infatti un saggio – dice Collareta – nel quale è esposto «con giovanile baldanza un modo di fare storia dell'arte che ha marcato l'intera produzione scientifica del suo autore e di una parte cospicua della migliore storiografia artistica dell'ultimo mezzo secolo». Si tratta di un riconoscimento generoso e di grande onestà intellettuale da parte di chi, come Collareta, si è formato entro una tradizione almeno in parte diversa, che rimonta fino a Raghianti e ad altre esperienze rispetto a quella longhiana, che era – al contrario – al centro dell'orizzonte di Bellosi nel momento in cui elaborava *Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco*. Questo, mi sembra, è il punto. Collareta tratteggia un contesto e delle ascendenze in parte illuminanti per comprendere la natura e il ruolo di questo scritto e del giovane Bellosi, ma rimane abbastanza sfocato il nodo centrale, ciò che ha plasmato quell'esperienza. Al ruolo giocato da Longhi Collareta riconosce una sorta di spinta a muoversi «all'interno di quell'attenzione

alla personalità artistica in cui Roberto Longhi [...] vedeva il *proprium* della grande tradizione critica italiana» (allude a uno scritto longhiano del 1926, *The Climax of Caravaggio's Influence on Guercino*). Ma il Longhi importante per Bellosi – come per Previtali, a quell'altezza l'amico più stretto di Bellosi – è un altro: è il Longhi degli anni Cinquanta, il Longhi «terza maniera», come lo definirono Emilio Cecchi e Gianfranco Contini. Il Longhi che, in una prospettiva *post-crociana*, riabilitava il concetto di 'realismo' per l'interpretazione di ampi segmenti della storia dell'arte italiana (e su questa strada si sarebbe mosso Bellosi per Giotto, il Trecento, il Gotico internazionale); il Longhi che stampava nel primo numero di «Paragone», nel 1950, le *Proposte per una critica d'arte*, vale a dire un programma per una nuova stagione della critica italiana, entro il quale enunciava il principio che l'«opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte»; il Longhi della riabilitazione delle tradizioni figurative 'altre' rispetto a quelle codificate dalla tradizione: il Trecento bolognese, il Trecento umbro, ecc., di contro alle 'scuole' canoniche di Firenze e Siena. È da qui, ovvero dall'esperienza con Longhi sui banchi dell'Università fiorentina nel corso degli anni Cinquanta, che nasce la salda visione 'contestuale' propria di Bellosi (si pensi, ad esempio, allo 'scorcio' proposto nelle pagine iniziali di questo scritto del 1965, che tratteggia gli interi anni Settanta del XIV secolo a Firenze e in Toscana, il decennio – scriveva Bellosi – «artisticamente più povero del Trecento fiorentino»). È qui che si plasma il suo costante procedere non per 'monografie' d'artista, bensì per contesti, con l'ausilio di strumenti euristici diversificati, che in parte 'crea' egli stesso – come l'indagine su «moda e cronologia» – ricollegandosi idealmente a precedenti pre-longhiani, di stampo tardo-positivista, o legati alla grande scuola storica di fine Ottocento. Da qui nasce la visione policentrica della pittura trecentesca italiana (e toscana) di Bellosi, nel saggio del 1965 e in tutti gli anni seguenti: un orizzonte in cui Arezzo, sul declinare del Trecento, con Spinello acquista in Toscana un ruolo più attivo di Firenze o di Siena; un orizzonte in cui Pisa o Lucca, contesti studiati appunto attraverso l'attività di Spinello Aretino, stanno alla pari con Siena o Firenze.

Gli interventi di Boskovits, di Collareta e in chiusura quello di Antonino Caleca costituirono il migliore viatico per intraprendere con consapevolezza anche storiografica il viaggio nel mondo di Spinello di Luca (Spinello Aretino, come lo chiamava Vasari), al quale sono appunto dedicati gli altri saggi pubblicati nel volume. Una serie di sondaggi dedicati a Spinello e all'immagine che ne abbiamo oggi, cresciuta

su quanto avevano tratteggiato negli anni Sessanta e Settanta Bellosi, Donati e Boskovits, ma, allo stesso tempo, diversa.

Isabella Droandi, coordinando relatori e argomenti, è stata una regista accorta: in pratica, i vari interventi ripercorrono, spesso con nuove proposte, la maggior parte delle vicende (e delle relative questioni storiografiche) dell'intero percorso di Spinello, tra l'Arezzo degli anni giovanili e, in seguito, Pisa, Lucca, Firenze, Siena e di nuovo Arezzo. Spinello di Luca, alla fine degli anni Settanta del Trecento, fu infatti in grado – oggi possiamo dire: grazie alla sua formazione entro una meravigliosa tradizione pittorica cittadina – di partire alla conquista dei maggiori centri artistici della Toscana. Il volume, ovviamente, non ha (non può e non vuole avere) la sistematicità della monografia che Stefan Weppelmann ha pubblicato nel 2003 in tedesco e nel 2011, con un sostanziale aggiornamento, in italiano. Ma possiamo anche leggerlo come un complemento alla monografia impegnatissima di Weppelmann. Un complemento benvenuto, dato che talvolta ne raddrizza pure qualche linea interpretativa e che accoglie, oltre a un compendio di fortuna storica del pittore proposto da Liletta Fornasari, anche prospettive poco frequentate dagli studi, come il sondaggio delle interferenze tra cantieri pittorici e scultorei nella Arezzo del tardo Trecento proposto da Ersilia Agnolucci, e in particolare delle relazioni tra la distrutta cappella Accettanti della pieve, nella quale fu impegnato Spinello ma che inevitabilmente prevedeva anche intagli architettonico-scultorei, e l'arca-altare di San Donato in duomo, punto di partenza per un esame rinnovato del cantiere dell'arca marmorea e della scultura ad Arezzo negli ultimi decenni del Trecento.

Ma riprendiamo il filo del volume.

Ad Andrea di Nerio (fig. 2) e a quella che possiamo chiamare la sua 'centralità' nel panorama artistico aretino degli anni Cinquanta-Sessanta del Trecento è dedicato l'intervento di Isabella Droandi stessa. Dei temi rilevanti 'in sé', ma anche come accesso alla comprensione storica di Spinello di Luca, dato che ormai è chiaro per tutti che Spinello si formò nella bottega di Andrea di Nerio. Si ebbe anzi un vero e proprio passaggio di consegne 'generazionale' tra maestro e allievo, legati tra l'altro anche da consuetudini familiari, e questo ci fa capire che quella che gli studi del secondo Novecento chiamavano la «riforma neo-giottesca» di Spinello Aretino, ovvero la sua capacità di guardare ai grandi fatti di primo Trecento, ebbe nel rapporto con Andrea di Nerio il suo punto di partenza e, in alcune opere realizzate ad Arezzo tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo, delle formulazioni *ante litteram*. Nel suo intervento Lella Droandi porta avanti la riflessione su Andrea



2. Andrea di Nerio, *Annunciazione* (particolare dell'Angelo annunciante), dipinto su tavola, 1355 circa. Arezzo, Museo Diocesano. Crediti: archivio dell'autore.

di Nerio e sul posto che gli spetta nella storia della pittura trecentesca ad Arezzo in termini assai convincenti. Propone anche di ampliarne il *corpus* con due opere, una *Madonna col Bambino*, sostanzialmente inedita, della chiesa di San Francesco a Cortona, e un piccolo altarolo di collezione privata, che pure a me sembrano opere uscite dalla sua bottega, ma, più che dal leader, forse dipinte da uno di quei molti suoi 'creati', tra i quali Spinello si distinse in modo speciale. In particolare, mi pare possa trattarsi di opere realizzate nella bottega di Andrea di Nerio da un maestro che Lella Droandi ha contribuito a definire e del quale ha fortemente accresciuto il catalogo, vale a dire il 'Maestro di Pieve a Sietina', un garbato pittore già operoso con un discreto

anticipo su Spinello e che poi ne costeggiò la prima affermazione. La Droandi affronta poi di nuovo la dibattutissima questione della prima attività aretina di Spinello, ma non perdendo mai di vista il dato storico più importante, al di là delle schermaglie attributive in cui si sono impegolati diversi storici dell'arte: ovvero, il ruolo avuto ad Arezzo da Andrea di Nerio e il peso della sua esperienza che trapassa nell'opera di Spinello e dà il nerbo alla sua pittura, in grado di conquistare – per così dire – Lucca come Pisa, Firenze come Siena.

E appunto a Pisa e a Lucca (fig. 3) ci conduce la compianta Linda Pisani con lo studio pubblicato in questo volume. Le si devono molte notevoli precisazioni sulle opere realizzate da Spinello per queste due città e sul privilegiato rapporto di committenza che stabilì a Pisa con la famiglia Gambacorti, così come su una delle opere maggiori della carriera di Spinello, l'altare di San Ponziano a Lucca, vale a dire il polittico realizzato per la chiesa degli olivetani lucchesi. Riguardo a due opere, in particolare, mi pare che Linda Pisani abbia raggiunto delle conclusioni risolutive. In primo luogo, sulle due tavole del Castle Museum di Nottingham, già ritenute provenienti dalla chiesa di Santa Croce a Firenze e riconosciute dalla Pisani come parte di un polittico destinato all'altare dell'oratorio della Maddalena presso il convento di San Francesco a Lucca, data la presenza in posizione d'onore della santa penitente e, all'estrema sinistra, non del beato Gherardo di Villamagna, come si era creduto, bensì del piemontese Gerardo Cagnoli (1277-1341), il cui culto, orchestrato dai francescani pisani, si diffuse a Lucca prestissimo, avendo come fuochi di devozione appunto il convento di San Francesco e i confratelli laici della compagnia della Maddalena. Utilizzando lo stesso metodo, Linda Pisani è poi riuscita a dimostrare brillantemente come un'opera dall'iconografia a prima vista un po' spiazzante – si tratta del polittico conservato in collezione privata a Saltwood Castle, nel Kent, che assieme alla *Madonna col Bambino* raffigura *San Pietro, San Domenico, Santa Brigida di Svezia e Santa Chiara* – sia intimamente collegata alle vicende del monastero femminile di San Domenico a Pisa e alla sua fondatrice, la mistica Chiara Gambacorti. A un altare nel coro delle monache, ancora oggi visibile dietro la chiesa pubblica, dovette appunto essere destinato il polittico, la cui orditura iconografica rinvia ai protagonisti (evocati dai santi eponimi) e ai culti legati a quella fondazione ecclesiastica: un monastero intitolato a San Domenico, fondato da Pietro Gambacorti, capitano e difensore del Comune e del Popolo pisano, per iniziativa di sua figlia Chiara, e che fu in Toscana uno dei centri propulsori del culto di Santa Brigida di Svezia. Sappiamo che Spinello era in contatto con Pisa fin dall'inizio

degli anni Ottanta, e si può dunque legittimamente ipotizzare che il polittico sia stato una delle dotazioni del neo-eretto monastero, la cui fondazione avvenne nel 1382. Ed ecco così, per tutta un'altra via di metodo, che si giunge a confermare la datazione del dipinto al periodo ancora relativamente giovanile di Spinello, cronologia per la quale si era speso Bellosi, a dispetto della tardiva canonizzazione di Santa Brigida di Svezia (che ebbe luogo solo nel 1391).

Su un'opera di grande pregio realizzata da Spinello a Firenze si è soffermato Giovanni Giura, ovvero sull'*Andata al Calvario* dipinta in quella che in origine fu l'aula capitolare e, allo stesso tempo, la sacrestia del convento minorita fiorentino di Santa Croce. Assieme alla *Resurrezione* e all'*Ascensione di Cristo* dipinte da Niccolò di Pietro Gerini, essa andava a integrare la *Crocifissione* affrescata cinquant'anni prima da Taddeo Gaddi sulla parete meridionale della sacrestia, creando così un ciclo 'contratto' della Passione di Gesù. Giura valorizza bene gli inediti risultati raggiunti da Spinello Aretino a Firenze, e particolarmente nell'affresco di Santa Croce. Qui la composizione – almeno nella parte bassa – parafrasa l'*Andata al Calvario* del polittico Orsini di Simone Martini (oggi al Louvre), mentre la prossimità al grande esempio di Taddeo Gaddi, col suo spettacolare illusionismo delle 'finestre' ai quattro angoli del dipinto da cui si sbracciano i Profeti, lo spinge ormai – al pari di Niccolò di Pietro Gerini – a soluzioni altrettanto forti, che conducono il pittore oltre la tradizione aretina entro cui si era formato.

Donal Cooper, invece, si è cimentato in un'estensione della geografia dell'attività di Spinello, titolando il suo intervento: *Due polittici di Spinello per gli altari maggiori di San Domenico e di San Francesco a Città di Castello*. In realtà, dedica poche parole al polittico forse destinato ai domenicani della piccola città umbra, al cui centro sarebbe stata collocata la *Madonna col Bambino* conservata nella locale Pinacoteca. Tesi centrale dell'intervento è che il pittore abbia eseguito un altro imponente polittico, di cui non resta notizia, per la chiesa dell'Ordine rivale, i frati minori.

La supposizione è basata su questo. Nel documento d'istruzioni stesso dai francescani di Sansepolcro per il Sassetta, stilato il 23 gennaio 1439, viene detto espressamente che nella parte tergale della grande pala commissionata al senese per la loro chiesa doveva essere dipinto «in mezzo San Francesco in uno trono como quello di Castello con quelle virtù da capo et i viti da piey», ovvero che la pala del Sassetta nella faccia posteriore doveva essere, almeno in parte, esemplata sull'immagine presente presso i frati minori di Città di Castello, ai quali la fondazione francescana di Sansepolcro era direttamente sottoposta.



3. Spinello Aretino, *Madonna col Bambino*, dipinto su tavola, 1380-85 circa. Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos, in deposito dalla collezione Pérez Simón; dalla chiesa dei Santi Simone e Giuda a Lucca. Crediti: Museo Nacional de San Carlos, Città del Messico.

Il *San Francesco in trono* di Città di Castello descritto nel documento del 1439, con le sue «vertù da capo» e i «vitii da piey», doveva evocare, per quanto in forma ‘contratta’, le immagini della casa madre dell’Ordine: è nelle vele sopra l’altar maggiore della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, infatti, che fin dal secondo decennio del Trecento il *Glorioso Francesco in trono* si mostra attorniato dalle virtù francescane (dipinte nelle altre vele). Dato che il polittico realizzato dal Sassetta, che Bernard Berenson riuscì ad accaparrarsi per la sua collezione, mostra un San Francesco stante (ossia non seduto sul trono) contro un’iridescente mandorla di serafini e circondato in alto e in basso dalle virtù e dai vizi, se n’è concluso che ci sia stata in corso d’opera una deviazione rispetto al modello additato nelle istruzioni del gennaio 1439 (così, ad esempio, giudica Machtelt Israëls, che al polittico del Sassetta ha dedicato svariati studi). Cooper, invece, invita a interpretare l’espressione «San Francescho in uno trono» in modo meno letterale, immaginando che «i frati possano aver considerato l’iconografia di San Francesco del Sassetta [...] equivalente ad un’immagine del santo in trono». Con tutta franchezza, non è facile seguire il filo del suo ragionamento. Su tali basi, tuttavia, lo studioso collega all’ipotetico polittico di Spinello Aretino per San Francesco a Città di Castello un piccolo dipinto raffigurante l’*Approvazione della regola francescana*, opera senz’altro di Spinello – in una fase assai avanzata della sua carriera – oggi conservato all’Art Institute di Chicago. L’unico indizio di collegamento con Città di Castello è dato dal fatto che Frederick Mason Perkins nel 1918 diceva di ricordare di aver visto il dipinto, una quindicina di anni prima, in una collezione privata di quella città. Cooper suppone che appartenesse a un ciclo narrativo composto da otto episodi posto ai lati di un’immagine centrale, secondo lo schema poi realizzato dal Sassetta nella pala di Borgo San Sepolcro. Da qui, azzardo su azzardo, ipotizza che potesse appartenere al dipinto di Città di Castello: un’opera che immagina opistografa, ossia dipinta su due facce, che sarebbe stata replicata *modo et forma* dal Sassetta, per quanto – bisogna osservare – negli *scripta* del 1439 si proponesse come modello solo il *San Francesco in trono attorniato dalle virtù e dai vizi*.

Cooper porta altri indizi a favore della sua ipotesi, ma il fatto di cui va maggiormente fiero sembra sia poter dimostrare la provenienza da Città di Castello (nel primo Ottocento sarebbe appartenuta a una collezione privata presente in città) della *Natività* delle Gallerie del Courtauld Institute a Londra, rivendicata a Spinello Aretino da Bellosi nel saggio del 1965. La tavoletta raffigura la *Natività di Gesù* e ha una trilobatura in alto simile a quella del dipinto di Chicago raffigurante

l'Approvazione della regola. Da qui la deduzione che appartenessero allo stesso insieme. Ma – a parte il fatto che lungo la trilobatura del dipinto del Courtauld Institute si ha una punzonatura che non è visibile nel dipinto di Chicago – quello reso noto da Bellosi appartiene alla prima attività del pittore ed è decisamente di diversa lega stilistica rispetto all'*Approvazione della regola* (sono dissimili anche le proporzioni delle figure). Alla *Natività* di Londra è senz'altro legata l'*Adorazione dei magi* in collezione privata francese pubblicata da Michel Laclotte nel 2007, ma che esse si unissero nella stessa pala d'altare assieme all'*Approvazione della regola* – come sostiene Cooper – è difficile da dimostrare.

Non entro nella questione del lascito testamentario di tale Giovanni Corraduccio, che nell'anno 1400 prescriveva che fosse «dipinta la tavola [*voluit et mandavit noviter pingi totam tabulam*, così il rogito] che è sull'altare della cappella chiamata 'la capella de Sancto Jacomo', che si trova nella detta chiesa [cioè San Francesco], la quale cappella è presso l'altar maggiore della detta chiesa, sul lato destro [*que est super altare et in altari capelle que vocatur 'la capella de Sancto Jacomo' in dicta ecclesia existente, que capella est iuxta magnum altare dicte ecclesie ex latere dextro dicte ecclesie*]». A me non è chiaro perché questo lascito dovrebbe riferirsi alla pala dell'altar maggiore. Ciò, invece, è quanto ritiene Cooper, il quale propone di spiegare le differenze stilistiche delle tre scene ipotizzando che il polittico fosse stato in parte già dipinto, ovvero che – in parole povere – sia stato realizzato in due tempi. Così interpreta l'ordine di Giovanni Corraduccio che fosse «dipinta nuovamente la tavola che è sull'altare della cappella chiamata 'la capella de Sancto Jacomo'». Insomma, la conclusione di Cooper che si debba «ammettere l'ipotesi che esistesse per l'altare maggiore di San Francesco [a Città di Castello] una pala dipinta su entrambi i lati, eseguita da Spinello in due fasi», mi pare che abbia bisogno di altri suffragi, di altri argomenti.

Con l'intervento di Aristide Bresciani sull'ultimo periodo di vita del pittore, contraddistinto dalla ripetuta presenza ad Arezzo e da un intermezzo a Siena, si chiude la parabola storica del volume. In merito agli affreschi della Sala di Balìa nel Palazzo del Comune a Siena, l'opera più celebre della tarda maturità dell'artista, mi paiono da condividere le sobrie conclusioni di Bresciani: sappiamo che, per la realizzazione degli affreschi, Spinello si riservava di impiegare il figlio Parri, ma, a ragione, lo studioso li considera un ciclo unitario e omogeneo, risultato del costante controllo tecnico e stilistico dell'accollatario della commissione, vale a dire Spinello, senza indugiare – come pure è stato fatto – nel cercare d'individuare gli incunaboli della pittura del figlio maggiore, il grande Parri, il rappresentante del gotico estremo e più

iperbolico nella Arezzo della prima metà del Quattrocento. Bisogna rilevare, però, che è diverso il caso del senese Martino di Bartolomeo, il quale, per quanto spesso ancora oggi si reputi un collaboratore di Spinello negli affreschi della Sala di Balìa, ebbe in realtà una commissione distinta dalla sua e antecedente all'avvio dei lavori da parte dell'aretino, confinata alla moltitudine di *Virtù* affrescate nella volta (ma su ciò interverrà presto Alessandra Caffio, che a questi temi ha dedicato la sua tesi magistrale).

Con l'analisi da parte di Bresciani delle molte opere estreme di Spinello conservate ad Arezzo e con la morte del pittore, nel 1410, non si chiude, però, il volume. In un triste gioco di specchi, dato che a poco più di un mese dalla giornata di studi venne a mancare anche Miklós Boskovits, gli atti sono stati plasmati da Lella Droandi fino a divenire un omaggio poliedrico: a Bellosi, come abbiamo visto, ma anche a Boskovits stesso, grazie alle nitide pagine che gli ha dedicato Angelo Tartuferi e che costituiscono la vera chiusura del volume. Assieme a loro, naturalmente, l'omaggio è a Spinello e alla pittura aretina del Trecento, cui i due amici – assieme a Pier Paolo Donati e a Anna Maria Maetzke – dedicarono tanti sforzi, ancora oggi bussola di buona filologia per studiosi di altre generazioni che si avventurano in questo mare; anche per coloro che vi si avventurano – ed è un processo di contaminazione salutare – con mappe nautiche diverse.

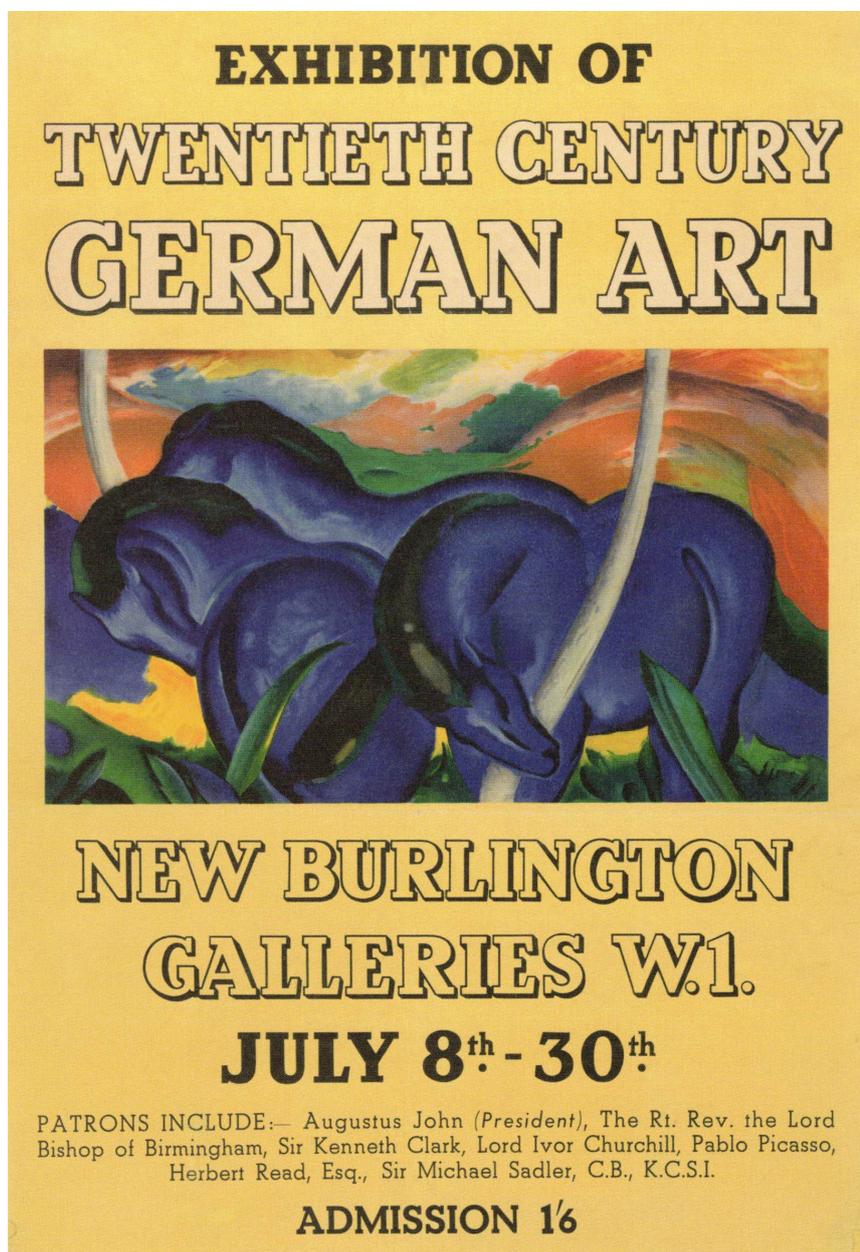
La difesa dell'“arte degenerata” a Londra nel 1938: nuovi studi

Luca Quattrocchi

Molto si è pubblicato, fin dagli anni Sessanta, sulla tristemente celebre mostra dell'“arte degenerata” tenutasi a Monaco nel 1937: una copiosa messe di studi che ha affrontato l'argomento sotto molteplici prospettive, dall'organizzazione della mostra al suo impatto sui musei e l'ambiente artistico di importanti città tedesche (da Mannheim a Weimar, da Colonia a Stoccarda, da Dresda a Lipsia), dalla riabilitazione dell'“arte degenerata” nella Germania del dopoguerra al problema delle restituzioni delle opere confiscate. Il catalogo della memorabile mostra *Degenerate Art* curata da Stephanie Barron per il Los Angeles County Museum of Art nel 1991 costituisce un imprescindibile riferimento, tanto documentario che storico-critico, degli studi sull'argomento,¹ seguito dalla monografia di Christoph Zuschlag (1995)² e più di recente, tra molti altri contributi, dal catalogo dell'esposizione *Degenerate Art* tenutasi alla Neue Galerie di New York nel 2014, che pur in un'ottica più ristretta approfondisce alcuni aspetti connessi all'esposizione del 1937.³

Scarsa attenzione è stata viceversa riservata alle reazioni fuori della Germania alla mostra monacense, la quale com'è noto stabiliva una radicale revisione della produzione artistica europea degli ultimi cinquant'anni, e in particolare sanciva la condanna e la conseguente eliminazione, anche fisica, di ogni forma d'arte d'avanguardia. Se in paesi alleati come l'Italia il drastico operato ‘sanificatore’ di Hitler venne salutato con plauso e i ‘principi del Führer’ apertamente condivisi, e ne fanno fede le entusiastiche recensioni alla mostra da parte di eminenti personalità del sistema dell'arte come Ugo Ojetti e Antonio Maraini,⁴ nei paesi non allineati politicamente con il Terzo Reich e negli ambienti artistici d'avanguardia le reazioni in verità non furono così incisive e veementi come la gravità della situazione avrebbe imposto.

In Francia gli artisti e critici tedeschi esuli dalla Germania nazista organizzarono diverse attività di protesta contro la mostra monacense e a favore degli artisti ‘degenerati’, destinate però ad avere scarsa visibilità pubblica; così come il manifesto di fondazione del gruppo egiziano di tendenza surrealista Art et Liberté (1938), che sotto il polemico ed esplicito titolo *Vive l'art dégénéré* attaccava apertamente l'«abjecte aggression» della Germania nazista e i suoi «mythes régressifs» i quali altro non sono



1. Locandina (con *I grandi cavalli blu* di Franz Marc, 1911) della mostra *Twentieth Century German Art* (Londra, New Burlington Galleries, 8-30 luglio 1938).

che «de véritables camps de concentration de la pensée», non poté che risolversi in un generoso quanto marginale atto di opposizione.⁵

Di ben altro spessore e rilevanza pubblica fu invece l'esposizione *Twentieth Century German Art*, inaugurata a Londra nelle prestigiose sale delle New Burlington Galleries nel luglio 1938. Con ben 269 opere esposte (e almeno altrettante non esposte per motivi di spazio ma visibili a richiesta), molte delle quali in vendita a beneficio degli artisti in esilio, la mostra proponeva un'imponente panoramica dell'arte tedesca

degli ultimi cinquanta anni, pressoché inedita per il pubblico inglese: dalla Secessione berlinese al Blaue Reiter, dalla Brücke a Dada, dalla Neue Sachlichkeit al Bauhaus e al Surrealismo, con opere importanti di artisti 'degenerati' quali Corinth, Kokoschka, Marc, Kandinsky, Klee, Kirchner, Beckmann, Dix, Ernst, Feininger, Schlemmer.

Tanto (succintamente) citata dalla storiografia quanto malnota, la mostra londinese del 1938 è stata ritenuta fino ad oggi un'iniziativa inglese a carattere spiccatamente politico concepita, o almeno organizzata, da Herbert Read in aperta opposizione al bando nazista dell'arte degenerata', e dall'esito circoscritto e per lo più fallimentare. D'altronde il ruolo preminente di Read, che compare nel catalogo della mostra come presidente del Comitato organizzatore, appariva pienamente plausibile: anarchico e antihitleriano, l'influente direttore del «Burlington Magazine» era un acceso difensore del modernismo e un buon conoscitore dell'arte contemporanea tedesca, la cui linea in più occasioni aveva indicato come alternativa alla dominante influenza francese, e solo due anni prima aveva organizzato, proprio nelle New Burlington Galleries, la memorabile mostra internazionale del Surrealismo.

In realtà le personalità cui si deve il progetto della mostra londinese sono altre, e assai più articolati e complessi sono la genesi, gli obiettivi e gli esiti dell'esposizione. È quanto dimostra, con dovizia di documentazione inedita, Lucy Wasensteiner nel catalogo delle due mostre *London 1938*, curate assieme a Martin Faass e tenutesi a Londra e a Berlino tra 2018 e 2019 (fig. 2),⁶ e soprattutto nell'ottima monografia del 2019 *The Twentieth Century German Art Exhibition. Answering Degenerate Art in 1930s London* (fig. 3).⁷

La difficoltà principale nella ricostruzione delle vicende che sono all'origine dell'esposizione *Twentieth Century German Art* risiede nella scarsità delle fonti primarie: come spesso accade, la documentazione relativa all'organizzazione della mostra non si è conservata, e il riferimento principale consiste nello smilzo catalogo e nella rassegna stampa dell'epoca. Il catalogo peraltro, non illustrato tranne la copertina con *I grandi cavalli blu* di Franz Marc, riporta la traduzione in inglese dei titoli delle opere esposte, in alcuni casi assai generici, con l'indicazione talvolta del prestatore ma più spesso con l'altrettanto generica dicitura *Private collection*. Considerata la scarsa presenza di opere moderne tedesche in Inghilterra, tanto nei musei che nelle collezioni private e nelle gallerie d'arte, la maggioranza delle opere esposte proveniva quindi dall'estero: la ricerca di Wasensteiner è consistita innanzitutto nella non facile identificazione delle opere esposte e della loro provenien-

za (i cui risultati sono riassunti in due utilissime appendici a chiusura della monografia), al fine di identificare i diversi prestatori e i contatti intercorsi con i promotori della mostra, e comprenderne le rispettive motivazioni.

Sulla scorta di una capillare quanto diramata indagine archivistica, Wasensteiner ricostruisce con precisione l'inedita genesi della mostra londinese, una genesi polisenso e sfaccettata tanto per le personalità coinvolte che per le finalità primarie e secondarie. Si trattò a tutti gli effetti di un progetto internazionale nato negli ambienti degli *émigrés* tedeschi e dei sostenitori dell'arte modernista tra Londra, Zurigo e Parigi: la prima iniziativa, all'indomani della mostra dell'arte degenerata' e sull'onda dello sdegno da questa suscitato, venne presa da due galleriste, l'inglese Noel Norton, moglie di un diplomatico e proprieta-

London 1938

Lucy Wasensteiner
Martin Faass

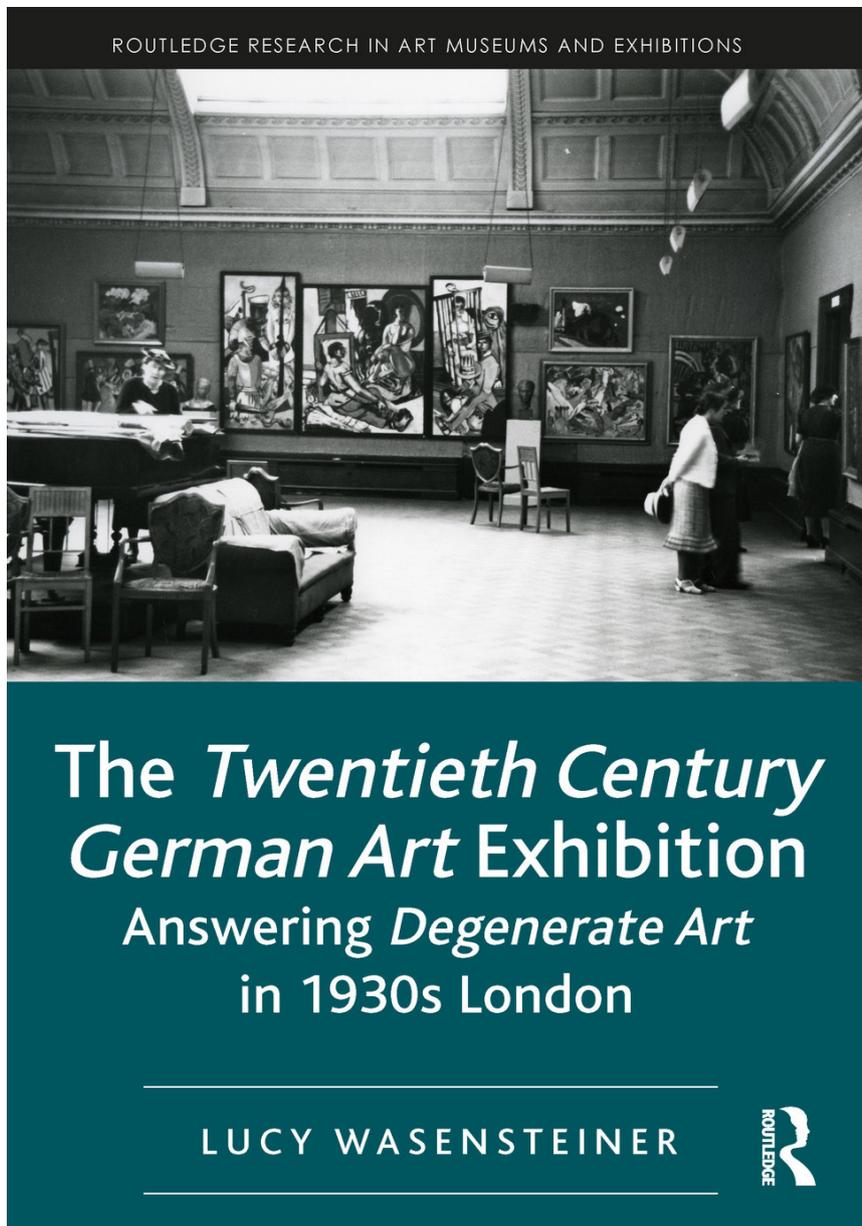


Defending
'degenerate'
art

Mit Kandinsky,
Liebermann
und Nolde
gegen Hitler



2. Copertina (con *Improvvisazione senza titolo II* di Wassily Kandinsky, 1914) del libro di Lucy Wasensteiner e Martin Faass (a cura di), *London 1938*, catalogo delle mostre *London 1938. Defending "degenerate" German Art* (Londra, The Wiener Library for the Study of the Holocaust & Genocide, 13 giugno-14 settembre 2018) e *London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler* (Berlino, Liebermann-Villa am Wannsee, 7 ottobre 2018-14 gennaio 2019), Nimbus, Wädenswil am Zürichsee, 2018.



3. Copertina (con la fotografia di una delle sale della mostra) del libro di Lucy Wasensteiner, *The Twentieth Century German Art Exhibition. Answering Degenerate Art in 1930s London*, Routledge, Milton Park, Abingdon, 2019.

ria della London Gallery con all'attivo significative esposizioni di arte modernista (Munch, Moholy-Nagy, Schlemmer), e la svizzera Irmgard Burchard, impegnata nel milieu zurighese degli esuli dalla Germania nazista e dealer di artisti quali Klee. Ben presto le due donne coinvolsero nel loro progetto di una mostra londinese dal titolo *Banned Art* il critico tedesco di origine ebrea Paul Westheim, creatore della rivista «Das Kunstblatt» (1917-33), esule a Parigi già dal 1933 e tra i membri fondatori del DKb (*Deutsche Künstlerbund*), associazione a sostegno della cultura modernista perseguitata in Germania.

Come argomenta l'autrice, all'indubbia volontà di reazione alla mostra monacense si affiancano quindi altre motivazioni: d'ordine economico e autopromozionale per le due giovani galleriste, di ricollocamento reputazionale e professionale per il critico in esilio. È solo alla fine del 1937, come emerge dai carteggi tra i promotori della mostra, che Read venne coinvolto nel progetto, quando i rapporti internazionali con i principali prestatori erano ampiamente avviati: all'autorevole critico fu affidata la selezione definitiva delle opere da esporre e il loro allestimento nelle sale delle New Burlington Galleries, con ogni probabilità ottenute come sede dell'esposizione grazie al suo intervento. Nei primi mesi del 1938, per motivi diversi, abbandonarono il progetto sia Norton che Westheim (i quali infatti non sono citati nel catalogo, a differenza di Burchard); e infine la mostra poté essere inaugurata, con il titolo politicamente meno impegnativo di *Twentieth Century German Art*, il 7 luglio 1938 alla presenza di un foltissimo pubblico.

Ma da dove proveniva una quantità così ingente di opere moderniste tedesche? A questo aspetto, che rappresenta l'asse portante della ricerca di Wasensteiner e sul quale si innestano le sue considerazioni storico-critiche, sono dedicati i capitoli centrali della monografia, ciascuno dei quali prende le mosse da un *case-study* scelto tra gli *exhibits* della mostra (in particolare i dipinti di Campendonk, Schmidt-Rottluff, Liebermann, Schwitters, Macke, Baumeister) a rappresentare i diversi contesti di provenienza delle opere. I quali in effetti sono assai differenti, e rispecchiano un'ampia gamma di motivazioni al prestito che vanno dal resistenziale al commerciale: alcune opere provenivano da collezioni e gallerie private svizzere e inglesi, altre direttamente da artisti "degenerati" in esilio (Schwitters, Beckmann, Kandinsky, Freundlich), altre persino da collezioni private ancora in Germania, esportate grazie ai privilegi diplomatici di cui godevano alcuni degli organizzatori (nazionalità svizzera o status professionale). Ma i prestiti più significativi provenivano da collezioni private costituite in Germania prima del 1933 e successivamente trasferite in Svizzera presso alcune istituzioni pubbliche: è il caso ad esempio della collezione di Nell Walden, moglie di Herwarth, fondatore della storica galleria berlinese Der Sturm, in deposito presso il Kunstmuseum di Basilea: ben trentanove opere (tra cui lavori di Kandinsky, Marc, Macke, Klee, Kokoschka, Schwitters) della collezione Walden poterono raggiungere Londra grazie all'attiva collaborazione del direttore del museo. Difatti una tra le molte nuove acquisizioni che le ricerche di Wasensteiner offrono, riguarda l'inaspettato appoggio dei musei di Basilea, Berna, Zurigo, Lucerna all'esposizione londinese: un inedito schierarsi delle

istituzioni artistiche elvetiche contro la politica culturale nazista che significava, al contempo, un'opposizione anche alla ufficiale neutralità (che sconfinò talvolta nel collaborazionismo) del loro stesso paese.

Anche sul piano della ricezione dell'esposizione londinese, sbrigativamente definita un 'fallimento' dalla storiografia, il volume di Wasensteiner e il catalogo delle mostre del 2018-19 gettano nuove luci. Sia il pubblico che la stampa inglese identificarono senza esitazioni l'esposizione, nonostante il titolo 'neutro' di *Twentieth Century German Art* rispetto all'originario *Banned Art*, come un'operazione apertamente politica e antinazista e come un attacco personale a Hitler, il quale difatti citò con disprezzo l'esposizione londinese in uno dei suoi discorsi. Riguardo alla valutazione delle opere esposte, e quindi in generale dell'arte modernista tedesca, la stampa inglese ebbe posizioni diversificate: dalle stroncature (tanto che ci si chiese se davvero Hitler avesse poi torto a giudicare 'degenerati' quegli artisti), ai più numerosi apprezzamenti, talvolta da parte di commentatori disorientati dalla lontananza dalla bella forma e dal 'canone latino' dell'arte tedesca, ma pienamente disposti a riconoscere la straordinaria forza espressiva. Sotto il profilo del pubblico l'esposizione fu un indubbio successo: circa 12.000 persone visitarono la mostra, la cui chiusura fu prorogata tre volte raddoppiando la durata inizialmente prevista. Semmai *Twentieth Century German Art* fu un fallimento dal punto di vista economico: poche furono le opere vendute, e gli scarsi ricavi, insufficienti anche a coprire le spese vive, non poterono essere devoluti a sostegno degli artisti in esilio, come era nelle intenzioni degli organizzatori e come dichiarato nel catalogo della mostra.⁸

Sorretta da un ineccepibile apparato documentario e condotta con argomentazioni sempre lucide e convincenti, la monografia di Lucy Wasensteiner rappresenta non solo un'importante revisione riguardo alla genesi e agli esiti della mostra londinese del 1938, e quindi del suo significato storico, ma la inserisce in un più ampio scenario internazionale che evidenzia la complessa rete di relazioni culturali, politiche, resistenziali, diplomatiche, commerciali che si intrecciano sullo sfondo oscuro della fine degli anni Trenta. Il volume costituisce inoltre un'eccellente dimostrazione della validità della metodologia basata sulla ricerca della provenienza delle opere, con tutte le sue implicazioni sotto il profilo del collezionismo, del gusto, del mercato, della fortuna critica: ma che nel quadro dei rapporti tra arte e nazismo, allorché in Germania esporre o esportare un'opera d'arte degenerata' poteva voler dire rischiare la vita, assume una valenza che va al di là dello specifico storico-artistico per coinvolgere valori ideologici e civili, di affermazione della primaria libertà esistenziale prima ancora che della libertà di espressione artistica.

¹ Stephanie Barron (a cura di), "Degenerate Art". *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, catalogo della mostra (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 17 febbraio-12 maggio 1991), Abrams, New York, 1991.

² Christoph Zuschlag, "Entartete Kunst". *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1995.

³ Olaf Peters (a cura di), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, catalogo della mostra (New York, Neue Galerie, 13 marzo-30 giugno 2014), Prestel, Munich-London-New York, 2014.

⁴ Ugo Ojetti, *Arte nostra a Berlino*, «Corriere della Sera», 2 novembre 1937; Antonio Maraini, *Esposizioni. L'arte tedesca al bivio - Una esposizione positiva e una negativa*, «Nuova antologia», 72,

1576, 16 novembre 1937, pp. 238-240.

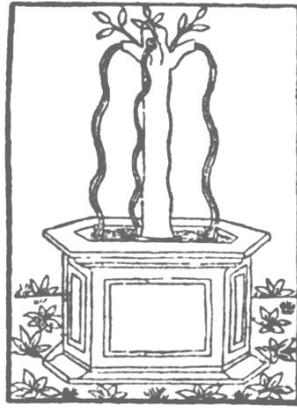
⁵ Il manifesto, datato 22 dicembre 1938, è redatto in francese e in arabo, e reca la riproduzione di *Guernica* di Picasso. Si veda: Sam Bardaouil, Till Fellrath (a cura di), *Art et Liberté. Umbruch, Krieg und Surrealismus in Ägypten (1936-1948)*, catalogo della mostra (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus, 15 luglio-15 ottobre 2017), Skira, Paris 2016, pp. 68-69.

⁶ Lucy Wasensteiner e Martin Faass (a cura di), *London 1938*, catalogo delle mostre *London 1938. Defending "degenerate" German Art* (Londra, The Wiener Library for the Study of the Holocaust & Genocide, 13 giugno-14 settembre 2018) e *London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler* (Berlino, Liebermann-Villa am Wannsee, 7 ot-

tobre 2018-14 gennaio 2019), Nimbus, Wädenswil am Zürichsee, 2018.

⁷ Lucy Wasensteiner, *The Twentieth Century German Art Exhibition. Answering Degenerate Art in 1930s London*, Routledge, Milton Park, Abingdon, 2019.

⁸ Nel catalogo, oltre al Comitato organizzatore, compare anche il Comitato d'onore, composto da personalità di primissimo piano della cultura europea le quali, pur se non ebbero alcun ruolo nella preparazione della mostra, evidentemente ne condividevano intenti e finalità. Tra questi patrons figurano Clive Bell, Karel Čapek, Kenneth Clark, Le Corbusier, James Ensor, Aristide Maillol, Axel Munthe, Pablo Picasso, Jean Renoir, Michael Sadler, Rebecca West, H.G. Wells, Virginia Woolf.



LA DIANA

Recensioni

Amy Golahny, *Rembrandt. Studies in his varied approaches to Italian Art*, Brill, Leiden-Boston, 2020, pp. 258

Marco M. Mascolo

Il rapporto di Rembrandt van Rijn con l'arte italiana è complesso e sfaccettato. Com'è noto, il pittore non valicò mai le Alpi per visitare la Penisola. A Constantijn Huygens, che aveva incoraggiato lui e il suo sodale Jan Lievens a compiere quel viaggio in occasione di una visita a Leida, i due giovani artisti avevano risposto che non era necessario: non avevano tempo da perdere. Tanto più che ottimi esempi di opere di artisti italiani erano visibili proprio a Amsterdam. Quando Huygens metteva per iscritto questo episodio nella propria autobiografia, Rembrandt aveva da poco passato i vent'anni. Nel corso della propria carriera avrebbe, di fatto, dimostrato quell'assunto con la propria operosità. Sono molti infatti i modi in cui l'artista guardò all'arte e agli artisti italiani, conosciuti soprattutto attraverso le incisioni – ma in alcuni casi anche osservando, a Amsterdam, opere celeberrime come il *Ritratto di Baldassarre Castiglione* di Raffaello.

Questi temi sono ripercorsi da Amy Golahny nei sette capitoli che compongono il libro che qui si recensisce. Ma è bene specificare che l'autrice non ha scelto un filo cronologico. Piuttosto, ha raggruppato gli oggetti di studio attraverso categorie utili a far emergere quale poteva essere l'interesse, da parte di Rembrandt, verso queste opere. In questo modo ne esce sottolineato il mutevole, mai univoco, e spesso anche contraddittorio rapporto che legò il grande olandese alla Penisola.

Il primo capitolo offre uno sguardo di sintesi sui rapporti tra gli artisti olandesi e l'Italia, in cui un posto centrale è occupato da Karel van Mander, che con il suo trattato pubblicato nel 1604 (e poi una seconda volta nel 1618, in un'edizione che ebbe più ampia diffusione rispetto alla *princeps*), contribuì a rinsaldare e dar forma a idee e concetti che erano migrati al nord in modo asistematico. Proprio sul rifiuto dell'artista di viaggiare in Italia si concentra invece il secondo capitolo del libro. Come quest'attitudine fu riportata dalle fonti e come i contemporanei e i posteri la giudicarono fu uno degli elementi che contribuì a cri-

stallizzare i giudizi sull'artista, polarizzando le posizioni. Il problema principale era costituito, agli occhi dei contemporanei, dal realismo delle opere dell'artista. Il richiamo a Caravaggio e alla sua arte divenne una costante soprattutto a partire dalla seconda metà del XVII secolo, quando il gusto accademico si era ormai guadagnato un posto centrale nei gusti europei. Così si perdevano, però, anche le profonde differenze tra l'arte dell'olandese e quella del maestro italiano, e quello che, agli occhi dei contemporanei di Rembrandt, costituiva uno tra gli altri elementi di giudizio, divenne unanime condanna.

Dopo questi capitoli iniziali, Golahny volge la propria attenzione alla collezione del pittore. Sappiamo, grazie all'inventario del 1656, che Rembrandt possedeva una serie di opere d'arte e, soprattutto, di incisioni che riproducevano «tutta l'opera» di molti italiani: da Michelangelo a Tiziano, da Annibale Carracci a Raffaello. Nel terzo capitolo la studiosa indaga i casi in cui è possibile stabilire una puntuale connessione tra disegni o incisioni di questi artisti e altrettante opere di Rembrandt. Ad esempio, il foglio del British Museum, databile al 1650 circa, che copia la *Callunnia di Apelle* di Andrea Mantegna (1504-06), costituisce una delle riprove della grande attenzione verso l'arte italiana. Oltre alla 'semplice' copia, Rembrandt guardò anche alle composizioni dei maestri del Rinascimento per trarne soluzioni utili per i propri dipinti. La serie di fogli realizzati a partire dalle incisioni che riproducono il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci permette di cogliere in che modo, a partire da uno studio della scena leonardiana, Rembrandt prestasse attenzione a legare le figure tra loro, al loro disporsi in gruppi emotivamente interconnessi. La carrellata di casi, che comprende anche Raffaello, Tiziano, Annibale Carracci, Polidoro da Caravaggio, si chiude con un paragrafo dedicato alla «scultura in sostituzione allo studio dal vero». È, questo, un aspetto assai interessante, anche in ragione delle molte sculture con le quali, lo sappiamo grazie ai documenti, il pittore ebbe a che fare nel corso della

propria vita. Basterà citare come esempio la serie di teste di imperatori romani – puntualmente elencata nell’inventario del 1656 – da cui Rembrandt trasse anche alcuni disegni (oggi se ne conservano solo quattro; si veda, su tutti, il foglio conservato al Kupferstichkabinett di Berlino, inv. KdZ 15179) o il caso della replica del *Laocoonte* – si tratta del numero 329 dell’inventario. La scultura offriva un ottimo sostituto tanto per il maestro che per gli allievi, che dobbiamo immaginare le copiassero spesso come pratica dell’apprendistato nella bottega.

I capitoli centrali del volume si concentrano sui modi attraverso cui Rembrandt guardò (e fece propria) l’arte italiana. Si tratta di qualcosa di più che non semplici ‘fonti’, che non una semplice appropriazione, che doveva essere riconoscibile, volta a nobilitare il dipinto (o l’incisione). Molto spesso, infatti, l’artista rielaborò così profondamente lo spunto di partenza che è a tratti difficile coglierne il rimando. Le tre categorie individuate dall’autrice (*Pragmatic Solutions*, il quarto capitolo; *Appropriating for Commentary*, il quinto; *Appropriation and Deviation*, il sesto) contribuiscono a stabilire il perimetro entro cui leggere i legami tra il pittore e i vari esempi cui scelse di far riferimento. Così, ad esempio, i rimandi che dal *Morbetto* di Raffaello, inciso da Marcantonio Raimondi, transitano nella cosiddetta *Stampa dei Cento fiorini* (1647 circa) contribuiscono a ‘nobilitare’ quel tour de force tecnico-compositivo: l’affinità tematica tra la rappresentazione degli effetti della peste e gli infermi risanati da Cristo veniva così posta sotto l’egida del rapporto col sommo Raffaello. La grande rielaborazione cui i motivi di partenza erano via via sottoposti era però tale da lasciare la possibilità, a chi ne avesse ampia pratica, di riconoscerli e di cogliere il rimando all’Italia, a quei modelli considerati ormai canonici e storicizzati. Non sarà un caso, infatti, che l’incisione di Rembrandt debba il suo soprannome al fatto che fu valutata cento fiorini (un prezzo enorme) proprio in cambio di una stampa del Raimondi. Il modo attraverso cui il pittore guarda a questi modelli è indagato anche attraverso le fila dei testi. Il passo dell’auto-biografia di Huygens, ad esempio, in cui egli descrive l’opera di maggiore impegno della giovinezza di Rembrandt, *Giuda che restituisce i trenta denari* (1629, collezione privata), potrebbe riecheggiare un passo di van Mander, che a sua volta ha alle spalle non altri che Giorgio Vasari. Il doppio

binario, delle opere e dei testi, aiuta a comprendere anche il contesto in cui Rembrandt eseguì le proprie opere. Oltre alla presenza a Amsterdam di capolavori del Cinquecento, infatti, a spingere le attenzioni dell’artista verso queste opere dovettero essere anche le aspettative che si avevano nei confronti degli artisti. In questo senso, questa parte del volume va letta di concerto con i primi capitoli, per cogliere gli slittamenti subiti dall’immagine di Rembrandt agli occhi degli storiografi a lui contemporanei, prima, e successivi, poi. Nell’ultimo capitolo lo sguardo si sposta su alcuni artisti italiani, e sul modo in cui alcuni di essi accolsero l’arte di Rembrandt. Se la parte centrale del capitolo è legata alle commissioni di Antonio Ruffo per la propria collezione di Messina, e segue le ‘risposte’ che Guercino e Mattia Preti diedero realizzando dipinti che si accordassero con la «maniera gagliarda» dell’olandese, trovano però anche spazio altri casi, come quello di Giovanni Benedetto Castiglione, che rimase affascinato dalle opere di Rembrandt tanto da giungere ad auto-raffigurarsi ‘alla rembrandtesca’ in alcune acqueforti. Assai simile il caso di Baciccio, che ebbe una familiarità con le incisioni di Rembrandt probabilmente grazie al rapporto con Cornelis de Wael a Genova e Roma. Che lo sguardo di Rembrandt fosse ben conscio dei grandi modelli italiani, e sapesse farne un uso eccelso, è uno dei dati che si potevano considerare acquisiti dalla storiografia. Grazie alle ricerche dell’autrice, però, è come se questa situazione si fosse ancor più chiarificata e arricchita. Al di là delle questioni minute e con le quali si potrà o meno essere d’accordo, contano le categorie interpretative messe in campo. Seppure non esplicitato, quello che emerge è anche un artista estremamente consapevole dei propri mezzi, che in più di un modo si propose al proprio pubblico come diretto erede proprio di quella tradizione cinquecentesca che, da giovane, aveva dichiarato non necessario andare a conoscere *de visu*.

Uno degli aspetti che sarebbe stato forse utile sottolineare meglio, poiché interferisce anche col modo in cui Rembrandt guardò all’arte italiana, è il suo legame con i grandi modelli del Rinascimento nordico, da Albrecht Dürer al proprio concittadino Luca di Leida. Pur non essendo lo specifico oggetto nel cono d’indagine dell’autrice, è questo un tema centrale per intendere *anche* i fili che legano Rembrandt all’arte italiana. Le interferenze con le opere, soprattutto in-

cisioni ma non solo, di Dürer sono infatti molteplici e ben attestate, e fu proprio con le opere dell'artista tedesco che Rembrandt scelse di ingaggiare un serrato confronto nel corso (soprattutto) degli anni Trenta del Seicento. Se infatti le opere italiane offrivano all'artista soprattutto un punto di riferimento per le proprie composizioni di quadri di storia, le opere degli artisti del Rinascimento del nord costituivano anche un modo per dichiarare la sostanziale continuità di

una tradizione, quella a nord delle Alpi, e per stabilirne l'essenzialità in confronto al Rinascimento italiano.

Ma, nell'insieme, valgono ancor oggi le parole che Philips Angel, nel suo *Lof der Schilder-konst* («Elogio della pittura»), scrisse a proposito di Rembrandt, e cioè che egli faceva propri i suoi modelli in modo così naturale «che passano inosservati».

DOI 10.48282/ladiana18

Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*, Silvana Editoriale, Milano, 2021, pp. 199

Virginia Magnaghi

Dopo una ricerca durata più di dieci anni e cominciata con la tesi di dottorato presso l'Università di Udine, Giorgia Gastaldon firma una monografia interamente dedicata alla prima attività di Mario Schifano. Il volume, edito nella collana Studi della Biblioteca Hertziana di Silvana Editoriale, è sostenuto da scelte di metodo esplicite (fin dal titolo) e in questo caso quanto mai necessarie: una cronologia ristretta, un'impostazione monografica e l'intrecciarsi di opere e dati finora quasi interamente da riordinare. Non è un caso che ricorra più volte, nelle premesse e nelle conclusioni, la parola «riordino»: dieci anni fa si sapeva molto poco sull'esordio rapidissimo e impressionante di Schifano, complici la sua aura di icona pop e in parte anche i molti ricordi nel frattempo condivisi da chi lo aveva conosciuto – testimonianze certamente molto preziose, ma imperfette, che avevano contribuito a lasciare parecchio vago quel suo momento iniziale.

Alla rigosità del metodo (una dichiarata «archeologia del contemporaneo», p. 9), però, l'autrice accompagna sempre un'imprescindibile attenzione al dato materiale, davvero necessaria nel caso di un pittore spesso tradito da veloci paragoni con la *pop art* e da fotografie che ne appiattivano i colori e la ricchezza delle superfici. Proprio dalla volontà di capire *come* quelle opere vennero realizzate nasce per esempio uno dei capitoli più originali del libro, il terzo di otto, interamente dedicato alla tecnica del tutto personale

che ha contraddistinto il lavoro dei primi anni del pittore: dopo aver ricoperto la tela incollandovi uno strato di fogli di carta, Schifano vi dipingeva a smalto, con colori industriali non diluiti ma addirittura lasciati evaporare perché diventassero ancora più densi. La scelta di soffermarsi su questo punto è fondamentale (soprattutto per un artista tanto collezionato dai privati e dunque tanto difficile da vedere dal vero), ed è per altro impreziosita da una costante attenzione al lavoro dei restauratori che negli anni hanno affrontato la fragilità e l'unicità di queste opere. Sempre in questa lodevole direzione vanno anche la qualità delle fotografie nel libro, il suo grande formato e l'attenzione con cui sono state curate impaginazione e stampa.

Fatta eccezione per questa parentesi 'materica', che ha anche il merito di aprire il discorso a ponderati confronti con gli altri artisti del tempo, i restanti capitoli seguono il ritmo incalzante del percorso di Schifano. Il libro comincia con un'inedita focalizzazione sulle primissime mostre, e dunque sui lavori più burrini del '58-59, finora del tutto trascurati, per poi proseguire sul fondamentale 1960, l'anno dei primi monocromi: proprio in riferimento a questi quadri Schifano lasciò un raro appunto – da cui oggi questo libro prende il titolo – in cui esplicitava l'alterità inseguita con quei lavori iniziali. Un capitolo sui mesi del 1961 accanto alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis precede poi lo snodo centrale dell'avvicinamento, del contratto

e infine della rottura con la gallerista Ileana Sonnabend, già oggetto di importanti pubblicazioni dell'autrice negli anni scorsi, ora approfondite in un capitolo arricchito dai materiali dell'archivio statunitense di Leo Castelli. Infine, gli ultimi tre affondi su uno Schifano ormai definitivamente figurativo: i quadri 'italiani' esposti alla Galleria Odyssia nel 1963, il primo viaggio negli Stati Uniti, ora definitivamente inquadrato cronologicamente tra il dicembre '63 e il maggio '64, e da ultimo il ritorno in Italia in concomitanza con la partecipazione alla Biennale del '64.

La cura con cui Gastaldon ricostruisce le partecipazioni alle mostre, con cui allinea e contestualizza le opere esposte, recuperando i cataloghi di galleria, le corrispondenze e i documenti d'archivio, e con cui infine rilegge i testi critici del tempo permette oggi di avere tra le mani una fonte importantissima di dati e interpretazioni a cui ogni futura ricerca sul pittore, e più in generale su quegli anni romani, dovrà necessariamente fare puntuale riferimento.

DOI 10.48282/ladiana19

Ara H. Merjian, *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2020, pp. 304

Davide Lacagnina

Da tempo Ara H. Merjian preparava questo lavoro su Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Anticipato da alcuni saggi e da alcune presentazioni pubbliche in Italia e negli Stati Uniti, il volume uscito l'anno scorso si propone come un compendio di riflessioni a lungo meditate su un oggetto di studio molto ambizioso: riconsiderare la poetica e la militanza politica di Pasolini al filtro delle neoavanguardie, non solo sulla scorta del suo ben noto interesse per l'arte, dopo il folgorante incontro con Roberto Longhi nelle aule dell'Università di Bologna, ma anche, se non soprattutto, alla luce della posizione – controversa, problematica, presto divenuta apertamente antagonista – che da intellettuale dissidente egli assunse, su base istintiva e personale prima ancora che politica o ideologica, nei confronti del modernismo internazionale: dei suoi linguaggi e delle sue pratiche, delle sue pose e delle sue mode, dei suoi miti e dei suoi riti, dei suoi limiti e delle sue contraddizioni.

È questo certamente l'aspetto più interessante e inedito del lavoro di Merjian, proprio perché apparentemente marginale – e di fatto rimasto fuori fin qui – alla narrazione accreditata della cultura artistica di Pasolini, adesso ripercorsa attraverso alcuni significativi casi di studio e ricomposta in una prospettiva unitaria, a partire dal rilievo di una prima clamorosa contraddizione, tanto più evidente

a una platea di lettori di lingua inglese usi a un modernismo ortodosso e privo di zone grigie: come poteva un intellettuale così politicamente impegnato, sperimentale e 'all'avanguardia' nelle forme della sua poliedrica produzione (la poesia, il romanzo, la scrittura giornalistica, la critica letteraria, artistica, cinematografica, il teatro, il cinema...), che tante tangenze rivela con le coeve ricerche di neoavanguardia, liquidare sbrigativamente, e senza appello, l'eredità del modernismo novecentesco, al punto da proporsi quasi come un suo fiero e reazionario oppositore? E che ruolo questa contraddizione così stridente gioca nella definizione della poetica di Pasolini, se letta accanto alle molte altre, ugualmente irriducibili, che caratterizzano la sua opera e la sua stessa esistenza? Dall'ateismo alla fascinazione per la sacralità del Cattolicesimo, dal marxismo al misticismo, dal comunismo rivoluzionario all'opposizione al Sessantotto, dall'omosessualità all'ostilità nei confronti dei nascenti movimenti di liberazione gay?

Merjian ha gioco facile nel prendere le mosse dallo «scandalo del contraddirmi, dell'essere con te e contro te» del dialogo muto con *Le ceneri di Gramsci* (1957), in cui Pasolini confessava l'inadeguatezza della propria militanza politica di fronte all'estetismo borghese «delle buie viscere; // del mio paterno stato traditore [...] attaccato nel calore // de-

gli istinti, dell'estetica passione», per cui «di una vita proletaria» è, per il poeta, «religione / la sua allegria, non la millenaria / sua lotta». Tuttavia, senza considerare le sue formulazioni teoriche come fonti esclusive per leggere il suo lavoro, l'ammissione di una tale irrisolta tensione fra ideologia radicale e passioni estetiche legittima le aperture sulle più diverse occasioni di contaminazione culturale che la sua opera svela all'attenta indagine proposta da Merjian, e chiarisce anche i meccanismi di ferreo controllo, autocensura e correzione, che spesso sconfessano premesse ed esiti della sua ricerca, fra naturali allineamenti, appropriazioni indebite, rielaborazioni originali, affermazioni personali e malcelati sensi di colpa, come in un costante processo di sublimazione di una libido famelica e tumultuosa.

Se tali meccanismi sono più evidenti e facili da riconoscere nei formalismi della produzione cinematografica dell'artista, su cui ormai esiste un'abbondante letteratura (non solo sulle puntuali citazioni da opere d'arte antica dei celeberrimi *tableaux vivants* dei suoi film ma anche sugli equilibri compositivi di tante inquadrature così come sulle risoluzioni cromatiche di precise scelte fotografiche), è l'estensione al discorso intorno a tali suggestioni, ai contesti in cui esse sono state recepite e maturate, a far emergere i dati più innovativi sulle ricadute delle neoavanguardie nella poetica dell'intellettuale italiano. La considerazione per una critica, artistica e letteraria, in cui convivono sullo stesso piano le ricerche degli artisti, la militanza di un'attenzione in presa diretta sulla realtà in divenire (le dichiarazioni su 'sperimentazione' e 'neosperimentalismo' affidate a «Officina» e le successive polemiche con il Gruppo 63) e la familiarità con una prospettiva storicista radicata nel magistero longhiano e nutrita dal dialogo con altre posizioni analoghe (il confronto opportunamente richiamato con Francesco Arcangeli e con Fabio Mauri negli anni de «Il setaccio» e con quest'ultimo anche dopo, negli anni romani), concorre a definire un quadro più complesso e articolato, allargato ad altre forme di scrittura (la polemica giornalistica, la presentazione in catalogo, la recensione, il manifesto programmatico) e alle stesse modalità di costruzione del discorso, dalla composizione poetica al montaggio filmico, sullo sfondo del neocapitalismo italiano e delle sue spire omologanti in materia di comportamenti e consumi culturali. Resistere a tali derive, denunciandone la de-

viate pervasività, era diventato per Pasolini l'imperativo categorico di ogni sua analisi: analisi sorretta, nondimeno, da scelte formali debitorie in tutta evidenza delle pratiche avanguardistiche così severamente demonizzate e tuttavia largamente frequentate, ora perché strumentali all'efficace dimostrazione dei 'teoremi' sottoposti a verifica, ora perché connaturate alle ragioni di un'estetica sopravveniente che, come il ritorno del represso, si affermava ineludibile e devastante in tutta la sua fatale seduzione.

È così per esempio nella disamina proposta da Merjian del montaggio de *La rabbia* (1963), in cui la riproduzione di opere di Georges Braque, Jean Fautrier, George Grosz, Renato Guttuso, Jackson Pollock, Ben Shahn, puntella sequenze filmiche ad alto contenuto simbolico, serratissime o piane, tra ellissi, sospensioni del giudizio e più didascaliche proposte denotative. Allo stesso modo le fonti visive di *Teorema* (1968) e la pittura d'azione del giovane Pietro, rabbiosa e a mani libere su fogli di perspex sovrapposti, o 'sacilega' e irriverente fino all'oltraggio estremo della 'minzione su tela' e alla conseguente vergogna dello sguardo sull'opera negato dalla mano dello stesso artista, si configurano necessariamente come la fallimentare epitome della deflagrazione morale della famiglia altoborghese cui Pietro appartiene. In tutta evidenza, nell'uno e nell'altro caso, i tempi sono ormai lontani dagli esiti migliori dell'astrazione internazionale del dopoguerra e delle coeve ricerche informali italiane e pertanto il discorso pasoliniano non può che darsi come superamento di quella che ormai è diventata, nella considerazione degli osservatori più avvertiti di quella stagione, una moda artistica, involuta e inflazionata, del tutto ripiegata su se stessa e superata dalle ricerche in atto, più concentrate sulla definizione di materiali e tecniche nel confronto con la coeva produzione industriale, dei processi di costruzione e di significazione dell'opera alla luce delle nuove forme di comunicazione di massa e di interazione sociale, ben al di là di ogni struggente rigurgito neoromantico o di nostalgico lirismo fuori tempo massimo.

È questa distonia che rende talvolta Pasolini incapace di leggere senza pregiudizi le migliori proposte del suo tempo o di minimizzarne la forte e pur evidente carica contestataria in lavori – non si può non pensare, con riferimento all'esempio appena chiamato in causa, ai dipinti su sicofoil, anche nella loro aspirazione ambientale, di Carla

Accardi, che da una posizione ugualmente marginale, subalterna, antagonista, lungo il corso degli anni Sessanta tenta uno svolgimento coerente all'interno della medesima matrice modernista dei suoi esordi – la cui assenza nell'orizzonte visivo dell'attenzione critica del poeta italiano è di certo assai eloquente. Sono assenze che vanno ben oltre i limiti dell'estetica zdanoviana o, peggio, della sua riduzione togliattiana, da cui Pasolini per fortuna riesce a smarcarsi presto e con intelligenza, per quanto Guttuso rimanga in questi anni il più autorevole referente della sua cultura figurativa, come peraltro dimostrano bene le sparute e acerbe prove artistiche del poeta italiano, fra il segno scarnificato e frammentario dei dipinti di Filippo De Pisis e l'espressionismo larvale e battagliero del pittore di Bagheria, in un'inattualità resistente e però gravata da un'evidente sfasatura cronologica e culturale.

Se talvolta il volume di Merjian sembra reticente nel riconoscere i limiti di un'ideologia ormai spuntata e di un'indole personale poco incline alla mediazione e al compromesso, se non nella sintesi combinatoria del *pastiche* artistico-letterario e della sua decantazione *sub specie artis*, invocando una condizione fuori dal tempo per un Pasolini che invece fieramente rivendicava per sé la responsabilità intellettuale di una testimonianza vigile sul *proprio* tempo, nei casi di studio affrontati la densità dei riferimenti chiamati in causa è tale e tanta da integrare e insieme complicare la lettura dei fatti, arricchendola di molti spunti di riflessione originale. È forse dallo straordinario corredo di immagini che scandiscono le pagine del volume che arrivano le suggestioni più forti, che se non provano una diretta filiazione di molte soluzioni formali adottate da Pasolini nel suo lavoro, documentano impeccabilmente, a costo anche di qualche forzatura, lo Zeitgeist cui attingono a piene mani tanto Pasolini quanto gli artisti con cui è posto in dialogo: da Pino Pascali a Giovanni Anselmo, da Jannis Kounellis a Gilberto Zorio, ai meno scontati – per l'orizzonte pasoliniano – Walter De Maria, Josef Beuys o Hermann Nitsch. Questo sembra soprattutto vero per il capitolo dedicato all'Arte povera, per tutti quegli aspetti più 'barbarici', ferini, premoderni, rurali, magici, rituali e ancestrali, che dominano l'estetica pasoli-

niana degli anni Settanta in funzione polemicamente anticapitalista, antindustrialista e antimperialista: dai costumi agli scenari dei suoi film, ai suoi stessi appunti di lavoro – grafici, fotografici, cinematografici – che condividono, con molta ricerca artistica di quella stagione, 'un'aria di famiglia' riduzionista, minimalista, essenzialista, e appaiono nondimeno forti di una carica eminentemente politica ormai condotta su scala globale (*Le mura di Sana'a*, 1971).

Il volume non manca di circoscrivere le esperienze americane di Pasolini e i travasi di cultura pop che pure fanno capolino in alcuni suoi lavori o riflessioni: dall'analisi di alcuni fotogrammi de *La terra vista dalla luna* (1967) o di *Che cosa sono le nuvole?* (1968) al più tardo testo di presentazione della mostra di Andy Warhol, *Ladies & Gentlemen*, a Ferrara nel 1975 (sul quale si veda anche il bel saggio di Alessandro Del Puppo edito nel 2020 da Mimesis), in cui è possibile misurare tutta la distanza di una visione del mondo radicalmente agli antipodi per i due autori, fra sottili sintonie e divari irriducibili. E ancora: un ultimo capitolo, il più intimo e impegnato, a ridosso della morte dell'artista e del bilancio più che mai duraturo della sua eredità non solo sulla cultura occidentale, dedicato alle poetiche e alle estetiche del corpo, della sua rappresentazione, esibizione e messa in opera radicale, fra pratiche performative, voyeurismo e consumo pornografico, in cui l'esercizio violento e sconsiderato del potere s'intreccia con la memoria del fascismo e con il cannibalismo di una bellezza in cui precipitano inesorabilmente gioventù, arte moderna (dipinti cubisti e futuristi sono appesi alle pareti della villa di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), possibilità e speranze di cambiamento. Così nell'incompiuto e postumo *Petrolio* (1993), con cui Pasolini esce definitivamente di scena, assassinato in circostanze a oggi non del tutto chiarite: un romanzo monumentale, che rimane il più lucido affresco dell'Italia degli anni di piombo ed è anche l'implacabile atto d'accusa contro le torbide trame occulte di una società neocapitalista, straniante ed escludente, in cui la funzione della poesia risulta progressivamente azzerata nei suoi valori civili e sociali.

DOI 10.48282/ladiana20