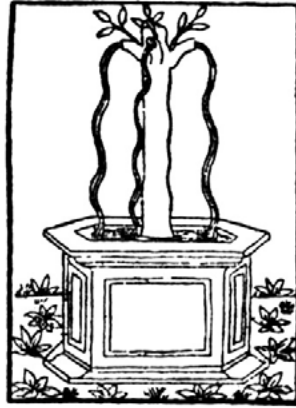


3 | 2022

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.sbsa.unisi.it/it/la-diana

ladiana@unisi.it



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI SIENA



DIPARTIMENTO DI SCIENZE
STORICHE E DEI BENI CULTURALI



SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONI
IN BENI STORICO ARTISTICI

Indice

Davide Lacagnina
Editoriale 4

Studi

Edoardo Maggi
Il «Maestro della scuola moderna ossia studi dal vero»: Filippo Belli e i modelli fotografici per artisti 10

Margherita Giabelli
Pier Paolo Pasolini e il tableau vivant: riflessioni metadiscorsive sull'immagine del Sacro e la sacralità dell'immagine in La ricotta e Il Decameron 37

Contributi

Raffaele Marrone
Novità per Giovanni di Lorenzo: una Sacra Famiglia da rintracciare e una nota sull'attività tarda del pittore 61

Alessandra Migliorato
Due Angeli adoranti di Giovanni Caccini 75

Giorgio Motisi
Lionello Venturi, Antonio Banfi e Carlo Levi. Verso una nuova ritrattistica al passaggio tra anni Venti e Trenta 87

Francesca Gallo
L'arte contemporanea di fronte al colonialismo italiano in Libia, tra autobiografia, memoria e critica postcoloniale 105

Recensioni

Alessandro Cateni, *Giulio Mancini, il Viaggio per Roma per vedere le pitture e la riscoperta dei primitivi* (di Marco M. Mascolo) 121

Laura Moure Cecchini, *Baroquemania. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity, 1898-1945* (di Davide Lacagnina) 123

Lara-Vinca Masini. *Scritti scelti 1961-2019. Arte, architettura, design, arti applicate*, a cura di Alessandra Acocella e Angelika Stepken (di Giorgia Gastaldon) 126

Editoriale

Davide Lacagnina

L'instabile quadro politico internazionale, pesantemente segnato negli ultimi mesi dal conflitto russo-ucraino, e la capitolazione dell'ultimo governo italiano, il terzo della XVIII legislatura, dopo due e più anni di emergenza pandemica, continuano a mettere a dura prova stati d'animo, comportamenti pubblici, consuetudini sociali, speranze personali. Dall'osservatorio – piccolo e modestissimo – della nostra Scuola di specializzazione il graduale ritorno alla normalità di lezioni, incontri, laboratori e visite di studio in presenza ha certamente avuto non poche ricadute positive nella qualità delle esperienze di scambio e di confronto, anche in termini di progettazione e di sguardo fiduciosamente proiettato al futuro. Le modifiche apportate all'ordinamento didattico della Scuola hanno consentito di riformulare l'offerta formativa per il prossimo anno accademico, integrando nuovi insegnamenti e rafforzando quegli aspetti più specificatamente orientati all'attività sul campo, nell'ambito della tutela, della gestione e della valorizzazione, specie sul fronte della conservazione museale e della comunicazione culturale e dell'affinamento di strumenti interpretativi adesso finalmente estesi a più ambiti di documentazione e d'intervento (dalla fotografia storica alle immagini diagnostiche, dalla storia delle tecniche artistiche alle indagini sui materiali lapidei). Accanto a quella che rimane una solida base di competenze disciplinari d'indirizzo, l'enfasi posta sugli aspetti 'operativi' del lavoro sul patrimonio culturale mira a caratterizzare in maniera sempre più forte l'identità della nostra Scuola nel più ampio contesto dei corsi universitari di terzo livello e della lunga tradizione che è propria delle Scuole di specializzazione impegnate nella formazione dei professionisti dei 'Beni Culturali'. Tuttavia, il quadro generale rimane incerto e merita qualche riflessione.

La locuzione è ormai in disuso e rischia persino di suonare *démodé*. Dismessa anche nella più recente denominazione del dicastero preposto, a beneficio di un più estensivo 'Ministero della Cultura', dal punto di vista delle ragioni della conservazione e della tutela, oltre che dei suoi profili giuridici e istituzionali, la nozione di 'bene' aveva il vantaggio, se non altro, di richiamarci allo statuto 'materiale' delle opere al centro dei nostri studi e alle misure da adottare per la loro più corretta co-

noscenza e valorizzazione, prima ancora, e ben di là, delle sopravvenienti derive economiciste che sembravano avere come unici obiettivi la capitalizzazione, la messa a rendita e il profitto (salvo poi raramente intendersi sulle forme di investimento derivanti da una gestione del patrimonio così concepita). Il D.M. n. 524 del 31 gennaio 2006, che riorganizzava gli ordinamenti didattici delle Scuole di specializzazione nel settore del patrimonio culturale, adottava programmaticamente questo lessico e con la proposta di una rigida partizione di settori scientifico-disciplinari, ambiti formativi e crediti universitari normalizzava un'offerta che fino a quel momento era piuttosto diversificata a livello nazionale, tra punte d'eccellenza e orientamenti curriculari iperspecialistici (esclusivamente sulle arti decorative, per esempio).

Dalla riforma del 2006 derivava giocoforza una sorta di standardizzazione, se non un vero e proprio appiattimento, dei percorsi di alta formazione nel settore dei Beni Culturali: percorsi che, se da una parte facevano i conti non solo con lo sbandamento determinato dal Processo di Bologna ma anche con un'emorragia di iscrizioni mai vista fino ad allora nell'area umanistica, dall'altra, al bilancio ormai più che decennale dalla loro attivazione, iniziavano a registrare chiari indizi di obsolescenza e di insoddisfazione, da parte tanto dei docenti quanto degli specializzandi (da cui il progressivo calo dei candidati alle prove di concorso per l'ammissione alle Scuole). Il lungo blocco del reclutamento e del turn over nelle politiche dell'amministrazione dei Beni Culturali, a livello sia nazionale che locale, ha complicato il quadro, scoraggiando progetti di carriera nel settore e di fatto relegando le Scuole di specializzazione all'irrilevanza, avendo quest'ultime come obiettivo principale (ma non esclusivo) la formazione dei funzionari e dei dirigenti del Ministero.

Benché dunque la nomenclatura sembrasse indirizzare la formazione verso il suo naturale sbocco professionale all'interno della funzione pubblica e dei suoi assetti istituzionali (le Scuole di specializzazione, già in Archeologia, Conservazione e restauro dell'architettura o in Storia dell'arte, venivano adesso ribattezzate in Beni Archeologici, Beni Architettonici e del Paesaggio o in Beni Storico Artistici), i due mondi si divaricavano progressivamente, senza riuscire a trovare occasioni proficue di interlocuzione, programmazione congiunta, collaborazione, come invece sarebbe stato opportuno, a beneficio di una diretta integrazione delle lezioni in aula con esperienze 'sul campo' necessariamente complementari agli studi in corso.

È per far fronte a queste e ad altre esigenze che nel 2017, su iniziativa di Daniela Esposito e Valter Curzi, rispettivamente direttori delle

Scuole di specializzazione in Beni Architettonici e Beni Storico Artistici della Sapienza Università di Roma, è stato creato un osservatorio nazionale, con il coinvolgimento di tutti i direttori delle Scuole di specializzazione nel settore dei Beni Culturali, per consolidare il dialogo tanto con il Ministero dell'Università quanto con quello della Cultura e provare a dare alle Scuole nuovo smalto, riproponendone la centralità nel sistema della formazione dei professionisti del patrimonio culturale. L'istituzione di un tavolo tecnico per la discussione nel merito fra tutti gli interlocutori coinvolti non ha avuto vita facile. Negli ultimi anni i cambi di governo cui facevo riferimento all'inizio non hanno aiutato la causa, riportando ogni volta i lavori al punto di partenza e rallentando così quel cambiamento che da più parti ci si auspicava. Le diverse sensibilità dei ministri dell'Università e della Ricerca succedutisi nell'ultimo quinquennio hanno dato una maggiore o una minore priorità al tema e, benché si sia arrivati da ultimo a un documento ufficiale consegnato nel 2021 all'attenzione della Ministra Maria Cristina Messa, con delle proposte concrete di riforma degli allegati del D.M. n. 524 del 31 gennaio 2006 da parte dei direttori delle Scuole di specializzazione in Beni Storico Artistici, la questione sembra oggi ferma, inevitabilmente, su un binario morto.

Senza entrare nei dettagli delle modifiche convenute con gli altri colleghi (le nostre proposte vanno essenzialmente nella direzione di un allargamento dei principi restrittivi imposti per l'accesso, la strutturazione dei piani di studio e la diversificazione dell'offerta didattica, in maniera tale da consentire a ogni Scuola una caratterizzazione più autonoma e peculiare secondo specifici progetti formativi, d'uno con l'attivazione di nuovi insegnamenti dedicati alle nuove tecnologie digitali per la catalogazione, la comunicazione e la didattica del patrimonio), il piano su cui mi sembra più urgente insistere è quello del pieno riconoscimento del Diploma di specializzazione nel quadro generale della formazione universitaria di terzo livello in sede concorsuale, al pari di altri titoli analoghi, a partire da quello di Dottore di ricerca. Giova ricordare infatti che, come per i programmi di Dottorato, anche l'ammissione alla Scuola è disciplinata da una selezione pubblica, per titoli e prove d'esame, prevede un duro percorso di studi con frequenza obbligatoria in aula, due impegnativi tirocini curriculari al primo e al secondo anno (rispettivamente di 450 e di 300 ore), il superamento di un esame teorico-pratico per ogni annualità del corso e, infine, la discussione finale di una tesi di diploma che deve avere caratteri di originalità, maturità, consapevolezza storico-critica e ferreo rigore scientifico, quale contributo inedito, del tutto o in parte, utile

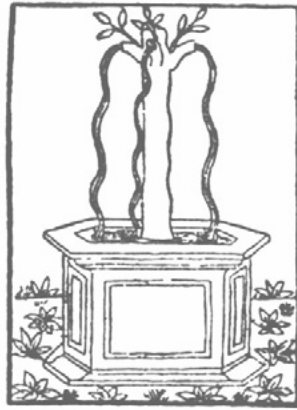
all'avanzamento della letteratura specialistica su un determinato tema o quale verifica teorico-pratica delle conoscenze acquisite e applicate a un particolare caso di studio (evidentemente è questo soprattutto il caso degli insegnamenti di tipo laboratoriale).

Invece, ancora oggi il titolo è fortemente penalizzato; per esempio, a beneficio del Dottorato di ricerca: nei concorsi nella Pubblica Amministrazione, in termini generali, o, per fare un esempio a suo modo ancora più eloquente, nei concorsi a cattedra per l'insegnamento della Storia dell'arte negli istituti superiori o nella composizione delle graduatorie d'istituto per le supplenze, senza riflettere sul paradosso che il lavoro di ricerca dottorale su un focus molto preciso per un triennio non corrisponde minimamente alle competenze verificate attraverso una decina e più d'esami d'indirizzo grazie ai quali i candidati aggiornano, affinano e integrano le loro conoscenze storico-artistiche, dalla tarda antichità ai nostri giorni, con insegnamenti segnatamente dedicati anche alla comunicazione pubblica e istituzionale. Così come, per entrare ancora di più nello specifico, anche nei recenti concorsi banditi dal Ministero della Cultura, il Diploma di specializzazione conviveva inopinatamente e assai genericamente con altri titoli, come qualsiasi master di secondo livello, a cui il più delle volte ci si iscrive e basta (senza alcuna forma di selezione) e che, nella migliore delle ipotesi, prevede come blanda prova finale la stesura di una 'tesina' di poche battute o un unico colloquio orale teso alla verifica delle competenze acquisite.

Occorre dunque lavorare ancora molto, d'uno con le indicazioni della carta nazionale delle professioni museali e la definizione dei criteri di composizione degli elenchi dei professionisti dei Beni Culturali del Ministero della Cultura per superare genericità e approssimazioni, sempre in agguato per professioni non regolamentate come è quella dello storico dell'arte; senza dovere però per forza immaginare difese corporative di singole categorie 'protette', ma sì la salvaguardia a oltranza e quindi la valorizzazione di competenze certificate e maturate in anni impegnativi di studio e di ricerca.

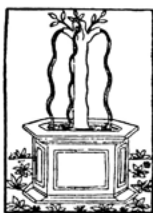
Il Sistema museale nazionale, istituito nel 2018, ha recepito per fortuna buona parte di queste indicazioni, prevedendo livelli uniformi di qualità sotto la cui soglia non avrebbe nemmeno senso parlare di musei o istituzioni culturali. Adesso la sfida più difficile è quella di rendere concreti questi livelli, verificandone l'esistenza o avendo il coraggio di colmarne l'assenza con investimenti su risorse umane qualificate, laddove questi standard – e non si tratta di casi isolati o sporadici in tutto il territorio nazionale – sono clamorosamente disattesi.

Il nostro impegno e la nostra attenzione non possono che andare in questa direzione, ribadendo, anche per il tramite delle pagine che seguono, il senso di una precisa missione didattica, a presidio, sostegno e incoraggiamento di ricerche qualificate da parte di una più giovane generazione di storici dell'arte in formazione.



LA DIANA

Studi



Il «Maestro della scuola moderna ossia studi dal vero»: Filippo Belli e i modelli fotografici per artisti

Edoardo Maggi

Sapienza Università di Roma

Dottorato di ricerca in

Storia dell'arte

Il presente articolo intende fornire un approfondimento sul pittore-fotografo Filippo Belli, personalità ancora sfuggente ma emblematica per comprendere i rapporti tra fotografia e produzione pittorica nella Roma di fine Ottocento. Belli, infatti, pittore di formazione, inserendosi in una radicata tradizione iconografica di scene di genere (alimentata dai gusti della nuova classe borghese, nonché dalle aspettative e dalle dinamiche del mercato e del turismo internazionale che avevano nell'Urbe uno dei loro massimi centri) realizzò, tra la metà degli anni Settanta e i primi anni del decennio successivo, una serie di scatti raffiguranti episodi di vita contadina e popolani in posa ripresi nei paesi della campagna laziale, immagini che dovevano servire ai pittori del tempo come modelli e riferimenti visivi funzionali all'attività d'atelier. Muovendo dall'analisi di materiale archivistico originale – mai stato oggetto di studi sistematici –, il saggio vorrebbe costituirsi, oltre che come un affondo monografico, come un'ulteriore riflessione sugli intrecci tra cultura fotografica ottocentesca e pratiche artistiche.

This article intends to provide an in-depth study on the painter-photographer Filippo Belli, a still elusive but central personality in the relationship between photography and pictorial production in late nineteenth-century Rome. In fact, Belli, a painter by training, inherited the interest in an already deep-rooted iconographic tradition of genre scenes (informed by the taste of the new bourgeois class, as well as by the expectations and dynamics of the international market and tourism that had in the Capital one of their greatest centers) and realized, between the mid-Seventies and the early years of the following decade, a series of photographs depicting moments of rural life and posing peasants taken in the villages of the Latium countryside, images that were meant to be used by painters of that time as visual references. Starting from the analysis of original archival material – which has never been subject of systematic studies –, the essay would like to constitute, as well as a monographic contribution, as a further reflection on the interweaving between photographic culture and artistic practices.

Keywords: Photography, Painter-photographers, Models, Iconographic Tradition, Pictorial Activity

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana25
ISSN 2784-9597

Il «Maestro della scuola moderna ossia studi dal vero»: Filippo Belli e i modelli fotografici per artisti

Edoardo Maggi

I «pittori-fotografi»: una tradizione romana

Rimane ancora per molti versi misteriosa la figura di Filippo Belli (Roma, 1836-1927), fotografo inizialmente formatosi come pittore. Era infatti normale che, nella seconda metà del XIX secolo, molti dei praticanti della nuova arte provenissero dal mondo della pittura o dell'incisione¹ e che quindi, fregiandosi dell'educazione accademica ricevuta, cercassero ancora una propria legittimazione sociale e affermazione professionale affiancando il loro nome e la qualifica di «fotografo» all'appellativo «pittore», quasi più un titolo che un vero rimando a una precedente carriera artigiana;² due parole che «accostate per indicare un'unica attività suonano oggi come un non senso, ma al tempo dei primi negativi la posizione era molto diversa, i confini tra mestiere ed arte molto vaghi».³ Strategia commerciale e necessità comunicativa insieme, tale combinazione terminologica aveva lo scopo di sottintendere (e anticipare) la qualità del lavoro svolto facendosi forza di un diretto riferimento alla pittura. Questa veniva accostata alla ben più giovane tecnica per rassicurare le aspettative di una clientela certamente avvezza a osservare – e osservarsi – secondo precisi criteri, come l'accuratezza di dettagli e pose,⁴ e per ribadire quindi una comune intenzionalità della visione sullo sfondo di un analogo orizzonte operativo.⁵ Come è stato più volte sottolineato, la somiglianza, in termini sia operativi che strutturali, tra *atelier* artistici e studi fotografici fu in effetti, nei primi decenni di vita della fotografia, strettissima.⁶

La presenza dei pittori-fotografi era più forte a Roma, luogo delle memorie storiche e meta del turismo internazionale, perché qui andavano mantenute secolari tradizioni iconografiche, fino ad allora sostenute dall'incisione calcografica e dalla stampa di traduzione.⁷ Tale trasmissione poteva essere garantita solo se a produrre le strabilianti immagini fatte con la luce erano specialisti in grado, grazie alla loro sensibilità visiva e a capacità di tipo tecnico, di agevolare il passaggio da un *medium* all'altro. La professione del pittore e quella del fotografo erano dunque «affidate a una preparazione sostanzialmente omogenea e omologabile»; ai fotografi «si chiedeva infatti di mantenersi fedeli alle regole classiche della composizione pittorica onde più facilmente incontrare il gusto di un pubblico, aristocratico e alto borghese, partico-

larmente sensibile alle modalità rappresentative di pittura e incisione che, fino ad allora, avevano mantenuto il monopolio della figurazione, imponendo le proprie regole come chiave privilegiata di accesso a una conoscenza condivisa e dilatata». ⁸ Si può allora dire che a Roma gli inizi della fotografia «furono accademici due volte, perché Roma era allora la città d'arte per antonomasia, la sede incontrastata della religione del bello, la capitale dell'incisione. [Perciò], essendo stata la fotografia al suo nascere come una sorella della pittura, coloro che vi si dedicarono si sentivano artisti in potenza [e] si fecero un dovere di comportarsi in tutto come il pittore davanti al quadro». ⁹



1. Giacomo Caneva, *Campagna romana, giovane filatrice e donna con cestino*, [1855?], stampa all'albumina su carta. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti. Crediti: Photo © GFN/ICCD.



Sempre a Roma vide la luce la prima «Scuola» fotografica nota col nome di Circolo del Caffè Greco (dal celebre locale in via dei Condotti dove il gruppo era solito riunirsi). Si formò sul finire degli anni Quaranta e fu composta soprattutto da francesi residenti in città (perlopiù *pensionnaires* a Villa Medici), tutti accomunati da interessi o impieghi pregressi in campo artistico e specializzati nella tecnica della calotipia, tanto che la Scuola venne anche definita «dei calotipisti».¹⁰ Tra le loro fila spiccava Giacomo Caneva (Padova, 1813-Roma, 1865), personaggio di assoluta centralità nella cultura visiva romana di metà Ottocento,¹¹ il quale, segnalato dalle guide del tempo come «pittore prospettico e fotografo», si dedicò ai generi più diversi, dalla veduta, specialmente quella archeologica, alla documentazione del patrimonio storico-artistico, e realizzò inoltre, tra il 1852 e il 1855 circa, una precoce serie dedicata alla «periferia romana in cui, per la prima volta, viene illustrato senza estetismi un mondo di vita contadina, con una curiosità che è già antropologica e non solo folkloristica».¹² Queste fotografie (fig. 1), associate agli studi

2. Giacomo Caneva, *Campagna romana, studio di rocce e alberi*, [1853-55], carta salata da negativo calotipico. Modena, Fotomuseo Panini. Crediti: archivio dell'autore.

di natura (fig. 2), dovevano servire primariamente come modelli per gli artisti;¹³ le scene “di genere” e i ritratti erano particolarmente apprezzati (se ne lodavano infatti «la disinvoltura delle pose, la morbidezza dell’illuminazione e la generale pittoricità della rappresentazione»)¹⁴ perché sembravano incarnare i valori – culturali e simbolici – di nobiltà e fierezza che si riteneva fossero propri delle genti centro-italiche, considerate discendenti dirette degli antichi romani. Caneva infatti, «consapevole di fornire importanti elementi di riferimento, non solo per il valore documentario e iconografico delle sue immagini, ma anche per la ricerca della stessa verità che animava allora i pittori [...], si concentrava soprattutto sui valori compositivi e sulle modulazioni atmosferiche e tonali. Queste erano particolarmente evidenti nelle sue fotografie grazie all’utilizzo del negativo su carta (calotipia), associato a quello



3. Federico Faruffini, *Ciocciara di spalle*, 1868, lastra al collodio. Roma, collezione privata. Per gentile concessione di Anna Finocchi.

della stampa su carta salata, procedimento tecnico che si prestava bene alle esigenze espressive del linguaggio pittorico corrente».¹⁵

Altra personalità di rilievo fu Federico Faruffini (Sesto San Giovanni, 1831-Perugia, 1869), che a Roma rimase soltanto l'anno prima del trasferimento nel capoluogo umbro, dove si diede la morte. Di carattere inquieto, incompreso sia dal pubblico che dai suoi stessi colleghi – come dimostra una lettera scritta all'amico Pio Joris in cui il pittore lombardo manifesta tutto il suo disagio professionale ed esistenziale¹⁶ –, Faruffini decise, una volta giunto a Roma, di vendere i materiali d'*atelier* per acquistare la strumentazione necessaria ad allestire un gabinetto fotografico, nella speranza che «il nuovo mestiere avrebbe potuto dargli quel pane che la pittura, amata così tenacemente, gli aveva negato fino ad allora»;¹⁷ l'intenzione era di fornire immagini di modelli viventi a buon mercato ai numerosi artisti dell'ambiente romano, augurandosi che essi avrebbero apprezzato delle riproduzioni meccaniche di gruppi e di costumi, composizioni di genere concepite, nelle sue intenzioni, come «documenti veridici, esatti, lontani da ogni abbellimento, da ogni variazione fantastica».¹⁸ Tuttavia, pur relegandosi a un ruolo passivo per cui la fotografia doveva essere avvertita come «il paradigma della rinuncia all'arte»,¹⁹ egli non riusciva a smettere di ragionare da originale pittore quale di fatto era, atteggiamento che gli impediva di negare la continuità tra le due tecniche, e quindi di produrre semplici, sterili copie della realtà osservata.

Se si guarda alle sue fotografie (fig. 3), in cui compaiono soprattutto ciociare e modelle in costume (tra cui la moglie del pittore, Adele Mazzoleni), si nota facilmente come esse siano impostate secondo criteri pittorici, con un'attenzione spiccata riservata agli effetti di luce²⁰ e alla composizione²¹, studiata con propositi narrativi e riecheggiante «modi stilistici di certi suoi quadri in cui era già presente una scioltezza e una immediatezza visiva proprie del linguaggio fotografico».²² Ma è proprio questo che i contemporanei del pittore lombardo faticavano a comprendere: «ciò che gli artisti avrebbero desiderato, ciò che chiedevano alla fotografia, e che la fotografia [di Faruffini] non poteva offrire, era una registrazione oggettiva del reale, una copia fedele del modello non filtrato attraverso un lettura già così fortemente formalizzata, secondo un preciso gusto estetico»;²³ mentre Faruffini, avverso a praticare la «sterile prassi del riporto»,²⁴ mirava più a interpretare la tradizione della stampa dedicata al costume popolare attraverso la ricerca delle peculiarità espressive del mezzo fotografico, il quale, come lui aveva ben intuito, procedeva «per giustapposizioni di macchie di luce e ombra, lontano dall'astrazione intellettualistica della linea».²⁵

L'eredità di Caneva e Faruffini venne raccolta e rinnovata da Filippo Belli. Dalle poche fonti a disposizione si apprende che egli dovette iniziare la sua attività, con studio in via dei Banchi Vecchi 41, sul finire degli anni Cinquanta o nei primi anni del decennio successivo (in un documento del 1866 redatto dalla polizia pontificia risulta già nell'elenco dei fotografi operanti a Roma)²⁶ dedicandosi sostanzialmente all'esecuzione di ritratti e vedute, e alla riproduzioni di dipinti – i generi fotografici di gran lunga più affermati e praticati²⁷ –, come si può dedurre dall'intestazione di un documento risalente al marzo del 1874 in cui si attesta la vendita alla vedova di Tommaso Cuccioni²⁸ di due album contenenti vedute e una serie relativa alla Cappella Sistina – è emblematico il fatto che a quella data Belli si definisse ancora, e solamente, «pittore».²⁹ Dal 1870 fino al 1878 circa risultò associato, come riportato dalle *Guide Monaci*³⁰ e riportato su delle fatture,³¹ allo stabilimento litografico di Gregorio Cleman, agli indirizzi di via dei Cestari 37 e via del Corso 313.³² Tra il 1872 e il 1874 Belli è segnalato parallelamente come fotografo sempre in via dei Banchi Vecchi 41 (lo stesso indirizzo che compare su alcuni biglietti da visita) per poi non essere citato per tutti gli anni Ottanta e ricomparire da solo come fotografo nel 1893 con studio in via Arco della Ciambella.

A partire dai primi anni Settanta si cimentò in campagne di documentazione del patrimonio storico-artistico – le Logge Vaticane (fig. 4) e gli arredi di Palazzo Corsini alla Lungara³³ – e si specializzò nella produzione di modelli fotografici concepiti come riferimenti visivi per gli artisti, scene di genere, paesaggi e costumi del territorio laziale da destinare quindi alla produzione pittorica. Immagini di questo tipo (un centinaio di scatti eseguiti nei paesi della Campagna romana tra il 1875 e il 1880 circa) vennero presentate all'Esposizione Nazionale di Torino del 1884 come «vedute e soggetti dal vero» ottenendo una menzione d'onore. Un commento entusiastico pubblicato su uno dei numeri della «Cronaca illustrata» (il periodico che accompagnava la mostra) così recitava: «Appena la fotografia prese sviluppo in Europa, cominciò ad uscire dalla propria cerchia, producendo non solo ritratti ma tentando di produrre dei quadri. Si formavano dei gruppi pittoreschi, si ritraevano belle donne in bizzarri costumi magari con l'ombrello aperto sotto la neve fioccante. Un romano, Filippo Belli, occupa un vasto spazio con un centinaio e più di quadri tutti di costumi della campagna romana. C'è una varietà di soggetti da arricchire dieci dei vostri pittori che, generalmente, sono così poveri d'idee. La fotografia qui sembra un disegno; queste donne alla fonte, queste femmine al lavatoio (una perfetta scena zoliana), questi contadini dagli sguardi fieri,



dal busto eretto, dalle gambe ben piantate sul terreno sparso di sassi, arrestano il visitatore che s'illude di vedere l'opera non già dell'«arte nata da un raggio e da un veleno» come direbbe Arrigo Boito, ma d'un pittore esperto».³⁴

Le lastre di Belli nei Fondi Cugnoni e Tuminello tra consonanze iconografiche e questioni attributive

L'archivio fotografico di Filippo Belli (vale a dire l'insieme delle lastre negative da lui prodotte) non ci è giunto nella sua interezza numerica, né tantomeno nella sua organicità sistemica, e risulta oggi principalmente diviso tra due fondi storici romani, diversi nell'origine e nella composizione: il Fondo Cugnoni e il Fondo Tuminello, acquistati dal Gabinetto Fotografico Nazionale nel 1906 e nel 1914 al fine di costituire una raccolta pubblica statale di materiali fotografici originali.³⁵ Il primo, come dimostrato da recenti contributi,³⁶ sarebbe da

4. Filippo Belli, *Loggia di Raffaello, Cortile di San Damaso (secondo piano del porticato, primo braccio)*, 1874-76, lastra al collodio. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

ricondere non a Ignazio Cugnoli (come a lungo si è sostenuto) ma all'attività imprenditoriale di Valeriano Cugnoli, fotografo di cui ancora mancano notizie biografiche certe,³⁷ ma che comunque dovette operare a Roma tra il 1880 circa e il 1912, anno in cui mise in vendita il suo archivio; il secondo è invece legato al nome di Ludovico Tuminello, professionista attivo fino al 1903, quando, oramai cieco e in età avanzata, decise di organizzare un'asta dei materiali provenienti dal suo studio.³⁸

Se nel Fondo Tuminello³⁹ la presenza di scatti riconducibili a Belli è limitata al contesto di documentazione degli interni e degli arredi di Palazzo Corsini alla Lungara (si tratterebbe di copie tirate da Tuminello a partire da un precedente *reportage* di Belli), diversa e ben più articolata è la situazione del Fondo Cugnoli, nel quale sarebbero confluiti dei negativi sempre di Belli ma con l'attribuzione a Tuminello).⁴⁰ All'interno della collezione, dove sono presenti fotografie di diversa provenienza prodotte quasi interamente da una pluralità di autori – il contributo di Valeriano sembra infatti essere minimo, marginale e perlopiù relativo al suo ruolo di raccogliitore⁴¹ –, sono definibili, grazie all'individuazione di iscrizioni e timbri e al confronto con alcuni positivi, serie, sequenze e nuclei tematici riconducibili (anche se non sempre con assoluta certezza) a personalità specifiche, tra le quali spiccano i nomi di Carlo Baldassarre Simelli e, appunto, di Filippo Belli. Si può supporre che i due, vicini nelle scelte espressive come negli esiti formali, fossero prossimi anche a livello personale e professionale, anche se non esistono documenti che lo comprovino.

Simelli (Stroncone, Terni, 1811-Roma, 1877 circa o 1885), di formazione pittore prospettico e incisore,⁴² fu attivo in via del Corso 509 a partire dai primi anni Cinquanta in qualità di specialista nella documentazione di scavi archeologici, riproduttore di opere d'arte di antichi maestri ed esecutore di «studi per artisti», come dichiarato da delle etichette applicate sul verso di alcune sue fotografie.⁴³ Risale al 1853 la sua più precoce serie di stampe raffiguranti vedute destinate ai pittori, produzione che egli portò avanti sino alla metà degli anni Settanta dedicandosi sempre più agli studi di natura e a riprese delle località più suggestive e pittoresche nei dintorni di Roma. Immagini come queste ebbero una certa diffusione anche «nell'ambito degli artisti francesi presenti a Roma, a Villa Medici, o comunque vicini alla loro cerchia»,⁴⁴ forse grazie alla mediazione di Eugène Chauffourier (Parigi, 1845-Roma, 1919), il quale, una volta rilevato lo studio di via del Corso in seguito al trasferimento di Simelli a Frascati nel 1871, ne ristampò alcuni dei negativi.⁴⁵

Poiché la sua «propensione per la registrazione dell'elemento paesaggistico è da sempre considerata sigla personalissima»,⁴⁶ Simelli fu probabilmente l'autore, nel contesto del Fondo Cugnoni, di scatti in cui il dato naturale viene spesso indagato nel dettaglio e con una sensibilità che si potrebbe definire tardo-romantica, ma che è allo stesso tempo animata da un bisogno di realismo (fig. 5). La pittura di paesaggio era in effetti molto diffusa a Roma, dove anche i fotografi, in aderenza a una ricerca del Vero, sfruttavano le risorse fornite da un territorio di «classica» bellezza, così celebre e decantata, per produrre modelli naturalistici: lecci, cipressi, piante grasse, «pezzi di bosco e staccionate, laghetti e aridi fondi di torrente, rocce e fontane, cespi di fiore e cascatelle di foglie», ma anche «elementi di giardino come balaustrate e scalinate».⁴⁷

Belli, da parte sua, fu l'esecutore, oltre che degli scatti relativi alla campagna sulle Logge e su Palazzo Corsini, di numerose fotografie

5. Carlo Baldassarre Simelli, *Olevano Romano, il Bosco della Serpentara*, [1870-1875?], negativo alla gelatina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.



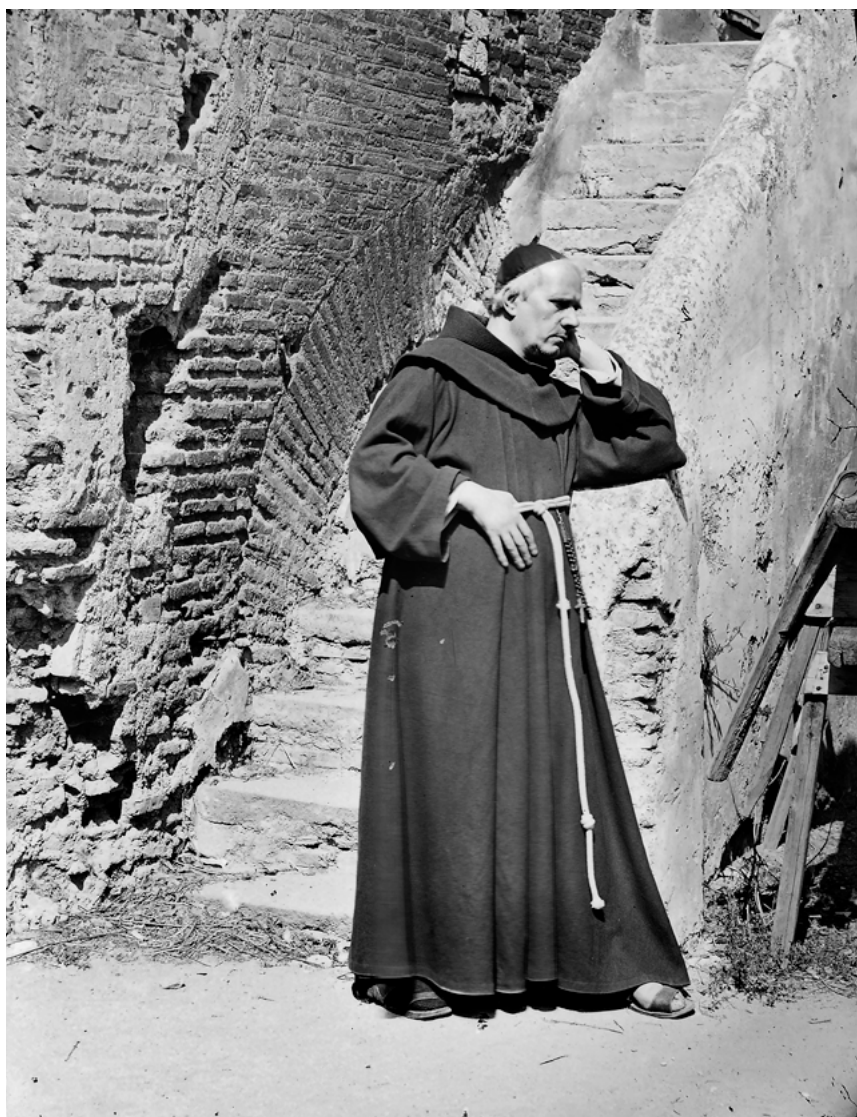


6. Filippo Belli, *San Vito Romano, veduta di un vicolo con figura*, [1875-1880?], lastra alla gelatina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

che riprendono luoghi, genti e costumi popolari delle località attorno a Roma, come l'area del Castelli (Marino, Albano, Frascati), e della campagna laziale, con puntate fino a Genazzano, Olevano, Saracinesco e Anticoli Corrado (figg. 6-7);⁴⁸ immagini che in qualche modo ereditano l'esperienza di Faruffini e sono influenzate dallo stile di Simelli (a sua volta molto prossimo ai modi di Caneva),⁴⁹ in particolare nelle riproposizione di certi scorci in cui elementi tettonici e vegetali sembrano integrarsi agli spazi antropici, tanto da rendere l'attribuzione a Belli, sebbene più che plausibile, tutt'altro che definitiva (fig. 8). L'attività di Belli dovette certamente risentire di una certa vicinanza con Simelli, più anziano ed estremamente ben inserito nei meccanismi commerciali, dato che entrambi documentarono i medesimi contesti.

A riprova di questa consonanza vi è, oltre all'omogeneità dei soggetti, la somiglianza delle modalità di ripresa, che rende in effetti difficile stabilire con certezza se alcune fotografie siano dell'uno o dell'altro autore⁵⁰ – anche alcune immagini di popolane ora conservate presso la Fondazione Alinari di Firenze, storicamente attribuite a Simelli, presentano caratteri del tutto simili alle fotografie di Belli relative alla Campagna romana.⁵¹

Ricorrente nel fondo è il tema della lavandaia,⁵² emblema di una ruralità assunta a paradigma del contrasto, sempre più netto, tra città e campagna, tra esigenze di modernità (dettate da un'industrializzazione ormai ineluttabile) e sentimenti di malinconico escapismo (fig. 9).⁵³ Un acquerello di Filiberto Petiti (Torino, 1845-Roma, 1924)⁵⁴ testimo-



7. Filippo Belli, *Genazzano, frate in posa*, [1875-1875?], lastra al collodio. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.



8. Carlo Baldassarre Simelli o Filippo Belli, *Olevano Romano, casa rustica*, [1875-1875?], lastra alla gelatina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

nia la fortuna di questa iconografia (fig. 10), alla quale anche Enrico Coleman e Pio Joris dedicarono una serie di opere su carta (fig. 11); successo di cui è ulteriore esempio un'albumina conservata presso la Fototeca del Museo di Roma (fig. 12) che potrebbe essere di Aurelio Tiratelli (Roma, 1842-1900), anche lui pittore-fotografo dedito alla raffigurazione della Campagna romana⁵⁵ il cui gusto «non si discosta molto da quello del Cugnoni [Ignazio], confermando quel clima di scambi tra pittura e fotografia che caratterizza l'Ottocento italiano».⁵⁶ Tale tipologia (persone del volgo riprese all'aperto mentre sono intente a compiere attività diverse) si iscrive in una lunga e radicata tradizione di scene di genere – celebri quelle di Bartolomeo Pinelli – ambientate in scenari pastorali o urbani in cui compaiono butteri, spigo-



latrici, giocatori di morra e venditrici, soggetti rappresentati in pittura con gusto quasi bozzettistico e fotografati nei loro ‘ambienti naturali’ per conservarne il «carattere autentico, vigoroso e gioioso», così come gli «equilibri dei rapporti tra i personaggi, i giochi e gli effetti dell’intensa luce mediterranea, la qualità dell’atmosfera e l’unità della della composizione».⁵⁷ Esempi di questa variegata produzione, corrispondente ai gusti di un mercato ormai imborghesito e del collezionismo internazionale, sono le opere, oltre che di Aurelio Tiratelli e del figlio di questi Cesare, di pittori come Publio de Tommasi (Roma, 1848-1914), Giuseppe Aureli (Roma, 1858-1929), Pietro Barucci (Roma, 1845-1917), e i fratelli Gustavo e Scipione Simoni (Roma, 1845-1926; Roma, 1853-1918)⁵⁸ (fig. 13).

9. Filippo Belli (attribuita), *Marino, donne al lavatoio*, [1875-1880?], lastra alla gelatina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

I positivi di Belli nel Fondo Becchetti

La paternità a Belli e Simelli di molti degli scatti appartenenti al Fondo Cugnoni «è confermata dalla presenza, nelle altre raccolte fotografiche dell'ICCD, di un nutrito numero di stampe all'albumina riprodotte a contatto dai negativi delle stesse serie di Cugnoni. Il timbro di Filippo Belli è presente sul retro di alcune fotografie».⁵⁹ Infatti, soggetti simili a quelli del Fondo Cugnoni – se non uguali, quando tratti dalle corrispettive lastre⁶⁰ – riconducibili a Belli e Simelli si trovano nel Fondo Becchetti, all'interno delle scatole riservate ai due fotografi.⁶¹ Le fotografie di Simelli o a lui attribuite⁶² sono rappresentative dei generi più vari: ritratti di persone legate alle loro professioni (pifferai, filatrici, zampognari, suonatrici di tamburello), paesaggi aspri e lussureggianti (frequenti sono le rappresentazioni della Serpentara) e vedute urbane (i monumenti e i luoghi-simbolo di Roma).⁶³ Molte volte gli effigiati sono fatti mettere in posa su pedane di legno, o comunque sono ripresi all'interno dello studio; alcune stampe presentano segni e linee a matita sul recto (per inquadrare una figura o per sottolineare le fughe prospettiche di edifici presi di scorcio).

Per quanto riguarda Belli si tratta per la maggior parte di immagini, scattate a partire dai primi anni Settanta,⁶⁴ di popolane e contadini spesso ritratti tra animali e case rustiche o in bucolici scenari naturali,

10. Filiberto Petiti, *Le lavandaie di Rocca di Papa*, 1890, olio su tela. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autore.





11. Pio Joris, *Lavandaia a Grottaferrata*, 1869, acquerello su carta. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autore.

in continuità, come si è detto, con una fortunata tradizione pittorica fatta di vivaci scene di genere, poetici brani paesaggistici e ritratti edulcorati nella quale si erano specializzati i pittori residenti nell'Urbe, italiani ma anche tedeschi e francesi, fin dagli anni Venti dell'Ottocento – si possono in effetti riscontrare, tra pittura e fotografia, la ricorrenza di certi temi e l'adozione di simili punti di vista, anche a



distanza di diversi decenni.⁶⁵ Queste fotografie dovevano servire come modelli – o almeno come fonti di ispirazione e supporti visivi – «ad uso degli artisti, che così evitavano i lunghi, dispendiosi trasferimenti in campagna».⁶⁶ Appaiono però evidenti le differenze che le distanziano da produzioni dello stesso genere (come quella di Caneva) risalenti a pochi anni prima: vi si riscontra innanzitutto un interesse maggiore per il contesto in cui i soggetti ritratti sono inseriti, quasi fossero i personaggi di micro-narrazioni pastorali, e di conseguenza un’attenzione particolare ai modi di presentazione della scena nel suo complesso (sulla scia della lezione faruffiniana, anche se con intenti decisamente meno didascalici). Quindi nessun primo piano che isoli le figure dallo spazio, nessuna disposizione statica o paratattica che limiti la disposizione dei figuranti nell’ambiente; le pose – senz’altro dovute alle indicazioni “registiche” date dal fotografo – sono più insistenti, ostentate, talvolta accentuate da espressioni ammiccanti e gestualità retoriche, qualche volta con esiti un po’ goffi (fig. 14). La resa formale raggiunge in alcuni casi livelli piuttosto alti, soprattutto grazie alla sapienza compositiva, derivata da un passato accademico (come è ben evidente

12. Aurelio Tiratelli (attribuita), *Donne presso un lavatoio*, [1870-1875?], stampa all’albumina. Roma, AFC. Crediti: Photo © Archivio Fotografico Comunale Roma.



nella fig. 15, dove gli elementi dell'inquadratura sono perfettamente bilanciati nella loro impostazione geometrico-spaziale).

Le fotografie di Belli si configurano come dei 'quadri',⁶⁷ composizioni pittoresche orchestrate a beneficio di artisti e turisti, tipi e motivi creati primariamente con l'intenzione di servire a scopi documentari – anche se non cronachistici e tutt'altro che obiettivi⁶⁸ – e, in via indiretta, fornire testimonianza di ambienti e pratiche destinate a scomparire sotto la spinta del progresso. Immagini a loro modo cruciali che segnarono – o comunque testimoniano – un importante passaggio nella storia delle relazioni tra arte e fotografia, soprattutto dal punto di vista dei pittori, i quali «videro rapidamente crescere l'interesse per il nuovo mezzo e i suoi vantaggi, come la possibilità di fissare dei motivi e costituire un *corpus* di immagini che poteva essere per loro una nuova fonte di documentazione per futuri lavori»; Filippo Belli «realizzò delle "istantanee" che mostravano gli abitanti del Lazio impegnati in attività quotidiane, ma ancora una volta si trattava di personaggi in posa. Le sue composizioni sono giocate sia su un effetto di spontaneità sia su un certo gusto per il pittoresco, con una tendenza verso un approccio etnografico».⁶⁹

13. Gustavo Simoni, *Gruppo di uomini che giocano alla morra*, 1895, acquerello su carta. Collezione privata (già Casa d'aste Christie's). Crediti: Photo © Christie's.



14. Filippo Belli, *Giovane popolana in posa davanti a un portone*, [1875-1880?], stampa all'albumina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

Alla Library of Congress di Washington DC si trovano tre rari album di fotografie di Belli, dei fascicoli contenenti ciascuno dodici albumine, risalenti al 1885 e pensati per essere pubblicati periodicamente (i tre numeri si riferiscono ai mesi di gennaio, febbraio e marzo). Sulla copertina si può leggere: «IL / MAESTRO DELLA SCUOLA MODERNA / OSSIA / STUDI DAL VERO / CON FIGURE, PAESAGGI ED ANIMALI / ESEGUITI IN CAMPAGNA COL PROCESSO ISTANTANEO / DAL PITTORE E FOTOGRAFO FILIPPO BELLÌ». Essa costituisce una precisa dichiarazione di metodi e intenti: il «maestro della Scuola moderna» sarebbe il «Vero», assunto in quegli anni a principio fondamentale non solo della pittura ma anche della fotografia, che rispetto alla prima si poneva in una posizione

perlopiù ancillare, di derivazione ma anche di collaborazione; viene quindi ribadita la doppia appartenenza professionale del produttore delle immagini, pittore nei modi, fotografo nella tecnica. Alcune delle stampe sono le stesse che si possono osservare nel Fondo Becchetti mentre altre rappresentano esemplari unici, tra i soggetti noti finora, anche se ovviamente a questi molto simili e quindi risalenti allo stesso periodo e scattate negli stessi luoghi. La copertina riporta anche un indirizzo mai segnalato dalle guide e dai documenti del tempo: via del Gesù 62. Non si sa a cosa corrispondesse, se a un'abitazione privata alla quale far recapitare la posta o a uno studio; si tratta comunque di un'informazione da aggiungere a quel poco che si sa di Filippo Belli, personalità certamente emblematica ma che ancora richiede di essere indagata a fondo.



15. Filippo Belli, *Campagna romana (Marino), popolane in posa*, [1875-1880?], stampa all'albumina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

¹ Tra i nomi più importanti si ricordano: Gioacchino Altobelli (Terni, 1814-Roma, 1878 ca.), allievo del purista Tommaso Minardi e fotografo ufficiale dell'Accademia di Francia; Pompeo Molins (Roma 1827-1900 circa), che di Altobelli fu partner fino al 1865; Michele Danesi (Napoli, 1809-1887), fondatore nel 1869 del primo stabilimento foto-tipografico romano, il quale fu agli esordi pittore e litografo (tra il 1818 e il 1832 frequentò anche lui lo studio dell'influente Minardi). Vi erano poi Giacomo Caneva e Carlo Baldassarre Simelli, di cui si parlerà oltre. Sulla fotografia a Roma nell'Ottocento si rimanda in particolare a: Piero Becchetti, *Fotografi e fotografie in Italia 1839-1880*, Quasar, Roma, 1978; *Fotografia italiana dell'Ottocento*, a cura di Anna Maria Damigella, Daniela Palazzoli e Italo Zannier, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, ottobre-dicembre 1979; Venezia, Ala Napoleonica, gennaio-marzo 1980), Electa/Alinari, Milano/Firenze 1979; Piero Becchetti, *La fotografia a Roma delle origini al 1915*, Colombo, Roma 1983.

² Non sempre, infatti, il binomio indicava un'effettiva attività grafica o pittorica precedentemente svolta, o comunque il possesso di conoscenze e competenze artistiche in qualche modo e tempo acquisite. In ogni caso, il riferimento alla pittura doveva servire a distinguere in maniera programmatica l'azione della luce, che è solo registrativa, dall'intervento personale, che invece implica l'agire *come* un pittore «dosando la luce, tagliando l'immagine in un certo modo, scegliendo i soggetti». Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di Giulio Bollati e Paolo Fossati, 11 voll., Einaudi, Torino, vol. IX: *Grafica e immagine*, 1981, p. 486. Secondo Lucia Cavazzi la definizione di «pittore-fotografo», usata dai fotografi «fin quasi agli anni Settanta, anche nel caso frequente di chi non avesse mai

esercitato l'arte della pittura», serviva appunto a sottolineare «la continuità intesa da questi fotografi con l'attività pittorica». Si veda *Pittori fotografi a Roma 1845-1870: Immagini della raccolta fotografica comunale*, a cura di Lucia Cavazzi *et al.*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 25 giugno-27 settembre 1987), Multigrafica, Roma, 1987, p. 13).

³ Silvio Negro, *I primi fotografi romani*, in *Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1953), Ente Provinciale del Turismo, Roma, 1953, p. 27 (lo stesso testo compare in appendice a Silvio Negro, *Seconda Roma 1850-1870*, Hoepli, Milano, 1943, 2ª ediz. Neri Pozza, Vicenza, 1966).

⁴ Cfr. Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Bari, 1986, 2ª ediz. Quinlan, Castel Maggiore (BO), 2012, p. 60.

⁵ Infatti, almeno in un primo tempo, anche «l'aspetto iconografico delle fotografie non si discosta affatto da quello delle immagini prodotte da altre tecniche contemporanee ed i modi della rappresentazione risultano dunque gli stessi, basati tutti sull'impostazione prospettica rinascimentale». Si veda sempre *Pittori fotografi a Roma*, cit., p. 13.

⁶ Su questo aspetto si vedano: Anita Margiotta, *La nascita e l'evoluzione della professione del fotografo*, in *Pittori fotografi a Roma*, cit., pp. 63-64; Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 98; Michele Falzone del Barbarò, *Gli ateliers*, in *Segni di luce*, a cura di Italo Zannier, 3 voll., vol. II: *La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Longo, Ravenna, 1991-1993, pp. 89-98; Marina Miraglia, *L'età del collodio*, in *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 41-48.

⁷ Per un'analisi dei rapporti di conflittualità e collaborazione tra incisione e fotografia a Roma, in particolare il ruolo svolto dalla Calcografia Camerale, si rimanda a: Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana*, cit., pp. 434-435 e 470; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit.,

pp. 24-27 e 41 (note 3 e 4). Si consiglia anche la lettura di Ando Gilardi, *Creatività e informazione fotografica*, in *Storia dell'arte italiana*, cit., vol. IX: *Grafica e immagine*, pp. 545-586.

⁸ Marina Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Mondadori, Milano, 2012, p. 34.

⁹ Silvio Negro, *Nuovo album romano*, Neri Pozza, Vicenza, 1964, pp. 5-6.

¹⁰ Membri fondatori della Scuola furono: il conte Frédéric Flachéron (Lione, 1813-Parigi, 1883), incisore, scultore e medaglista; Eugène Constant (attivo a Roma fino al 1853 circa), che si definiva «*artist peintre à Rome*»; l'architetto Alfred-Nicolas Normand (1822-1909). Sulla storia del Circolo e dei suoi membri si rimanda soprattutto a: Piero Becchetti, «*La Scuola Romana di Fotografia*», *Giacomo Caneva e il Fondo «Tuminello»*, in *Pittori fotografi a Roma*, cit., pp. 15-18; *Roma 1850. Il Circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, a cura di Anne Cartier-Bresson e Anita Margiotta, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 29 novembre 2003-25 gennaio 2004; Parigi, Maison Européenne de la Photographie, 11 febbraio-18 aprile 2004), Electa, Milano, 2003; Maria Francesca Bonetti, *Fotografi e collezionisti: il caso romano*, in *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, a cura di Maria Francesca Bonetti, Chiara Dall'Olio, Alberto Prandi, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 18 gennaio-9 marzo 2008; Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 15 marzo-4 maggio 2008), Peliti Associati, Roma, 2008, pp. 13-16.

¹¹ Personalità poliedrica, fu l'autore di una delle prime campagne di documentazione delle sculture antiche dei Musei Capitolini e Vaticani (1848-52). Nel 1855 pubblicò uno dei primi trattati tecnici di fotografia. Diverse sue stampe, spesso associate a raccolte di artisti coevi, sono conservate, oltre che all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma (ICCD) e

all'Archivio Fotografico Comunale di Roma (AFC), in numerose collezioni private e internazionali. Su di lui si vedano, tra i molti testi: *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana 1847/1855*, a cura di Piero Becchetti, catalogo della mostra (Roma, maggio-giugno 1989), Alinari, Firenze, 1989; Piero Becchetti, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva, di Ludovico Tuminello e di John Henry Parker in un prestigioso fondo romano*, in *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di Serena Romano, catalogo della mostra (Roma, ICCD, 1994-1995), Electa, Napoli, 1994 pp. 17-31; *Con la luce di Roma. Fotografie dal 1840 al 1870 della Collezione Marco Antonetto*, a cura di Gianna A. Mina, catalogo della mostra (Ligornetto, Museo Vela, 22 novembre 2015-10 aprile 2016), 5 Continents, Milano, 2015, pp. 211-212.

¹² Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 61. Oltre agli esemplari conservati in collezioni private europee, un numero cospicuo di calotipi di Caneva (131) è compreso nel Fondo Tuminello all'ICCD, il primo a essere acquistato dallo Stato tra il 1904 e il 1906.

¹³ Le immagini relative alla Campagna romana vennero distribuite in fascicoli intitolati *Le vedute di Roma e dei suoi dintorni in fotografia* (cfr. Benedetta Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore. Le raccolte fotografiche Tuminello e Cugnioni tra prassi artistica e processi di archiviazione nel Gabinetto Fotografico Nazionale*, in «Bollettino d'arte», VII, 22-23, 2014, pp. 208-211). Su questa parte della produzione canevegiana si vedano anche: Marina Miraglia, *La fotografia*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, a cura di Stefano Susinno, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale/Galleria Nazionale d'Arte Moderna/Accademia di Francia, 7 marzo-29 giugno 2003), Mondadori Electa, Milano, 2003, pp. 573-574; *Le peuple de Rome. Représentation et imaginaire de Napoleon à l'Unité Italienne*,

a cura di Olivier Bonfait, catalogo della mostra (Ajaccio, Palazzo Fesch, Musée des Beaux-Arts, 28 giugno-30 settembre 2013), Gourcuff Gradenigo, Ajaccio-Montreuil, 2013, pp. 270-272. Alcune fotografie di Caneva riferibili alla serie delle *Vedute di Roma* compaiono tra i materiali dell'archivio fotografico di Vittorio Avondo (Torino, 1836-1910), ora alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, immagini che egli acquistò durante i suoi anni romani e utilizzò come fonti di ispirazione per i suoi dipinti (in particolare si avvale di una veduta della cosiddetta «Valle del Poussin» per l'esecuzione dell'omonimo quadro del 1874). Sul Fondo Avondo si rimanda a *Vittorio Avondo e la fotografia*, a cura di Pierangelo Cavanna, Fondazione Torino Musei, Torino, 2005.

¹⁴ Maria Francesca Bonetti, *L'âge d'or della fotografia a Roma tra studio, arte e mercato delle immagini*, in *Con la luce di Roma*, cit., p. 27.

¹⁵ *Le peuple de Rome*, cit., p. 270-271.

¹⁶ «Mi chiedo se ancora in questo nostro paese c'è qualcuno che compri i quadri. Pare impossibile che i miei non riesca a venderli e che non li capiscano che pochi artisti. Meno male che questi sono i più intelligenti, come te e Vertunni [il pittore Achille Vertunni]. Purtroppo anche la fotografia non va, caro amico. L'altro ieri al caffè Greco, Simonetti [il pittore e antiquario Attilio Simonetti] diceva a qualcuno che tu conosci bene ch'io taglio le fotografie troppo da pittore e che all'artista non rimane da fare che molto poco; questo vuol dire che io fo il fotografo troppo bene. Conclusione: non mi rimane che crepare. Sarà l'unica cosa che non avrò fatto male!». Si veda Lamberto Vitali, *Federico Faruffini fotografo*, in «Emporium», XIII, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1935, pp. 388-392.

¹⁷ Vitali, *Federico Faruffini*, cit., p. 392.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Silvia Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La*

pittura in Italia. L'Ottocento, a cura di Enrico Castelnuovo, Electa, Milano, 1991, p. 594.

²⁰ Cfr. Vitali, *Federico Faruffini*, cit., p. 392. Anna Finocchi sottolinea però come le fotografie di Faruffini fossero «spesso troppo o troppo poco contrastate rispetto allo standard medio». Si veda Anna Finocchi, *Questo lombardo assomiglia ad un problema posto e non risolto*, in *Federico Faruffini un pittore tra Romanticismo e Realismo*, a cura di Anna Finocchi e Bruno Montaura, catalogo della mostra (Spoleto, Rocca Albernoziana, 25 giugno-14 luglio 1985), Electa, Milano, 1985, p. 25.

²¹ Cfr. Miraglia, *Note*, cit., p. 443.

²² Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia*, cit., p. 594-595.

²³ Miraglia, *Note*, cit., p. 443.

²⁴ Marina Miraglia, *Faruffini tra pittura e fotografia*, in *Federico Faruffini*, cit., p. 32. Su Faruffini fotografo si vedano anche Miraglia, *Fotografi e pittori*, cit., pp. 33-44; *Le peuple de Rome*, cit., pp. 275-277, schede a cura di Maria Francesca Bonetti.

²⁵ Miraglia, *Faruffini tra pittura e fotografia*, cit., p. 32. Alcuni pittori dovettero però apprezzare le sue fotografie. Alcune di queste, infatti, sono state ritrovate tra i materiali appartenuti a Scipione Vannutelli (Roma, 1833-1894), pittore di quadri storici e di scene di genere vicino agli ambienti di via Margutta (dove sia lui che Faruffini ebbero lo studio). Si veda *Faruffini. Storia di una collezione*, a cura di Anna Finocchi, catalogo della mostra (Milano, Galleria Maspes, 13 maggio-26 giugno 2016), Galleria Maspes, Milano, 2016, p. 132.

²⁶ *Nota dei fotografi e stabilimenti fotografici esistenti nei vari rioni di Roma, 1866-67* (Roma, Archivio di Stato, Congregazione del Buon Governo [1582-1870], Serie I: «Affari generali, memorie e massime», Busta 44: Carte di Polizia [1816-1870]).

²⁷ Per una panoramica sui generi fotografici ottocenteschi e la loro derivazione pittorica si rimanda a Miraglia, *Fotografi*

e pittori, cit., pp. 7-23. Tra i pochi esempi finora ritrovati che attestano la pratica di questi generi da parte di Belli vi sono due stampe nel Fondo Becchetti (si veda nota 29 per un approfondimento sulla raccolta). A queste si devono aggiungere due ritratti di Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838-Roma, 1874) eseguiti a Roma nel 1866 e conservati al Museo del Prado e ai Musei Civici di Venezia.

²⁸ Calcografo, mercante di stampe, fotografie e materiali per le belle arti. Raggiunse una discreta fama internazionale in occasione dell'Esposizione di Londra del 1862, dove presentò delle fotografie di grande formato fatte agli affreschi di Annibale Carracci nella Galleria di Palazzo Farnese. Dopo la sua morte la vedova Isabella Bonafedone continuò l'opera prendendo in deposito o acquistando materiale negativo prodotto da altri fotografi professionisti. Cfr. Becchetti, *Fotografi e fotografia*, cit., p. 97; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., pp. 293-294.

²⁹ L'intestazione del documento recita: «STABILIMENTO FOTOGRAFICO / DI / FILIPPO BELLÌ / PITTORE / ROMA / Via dei Banchi Vecchi N.° 41 / Presso il Palazzo Cesarini / RITRATTI E RIPRODUZIONI / VEDUTE E STEREOSCOPI[E]». Il documento, ritrovato da Piero Becchetti (Roma, 1922-2011), collezionista e tra i principali studiosi di fotografia storica italiana, è ora conservato, come il resto del suo archivio personale, della sua biblioteca specializzata e del cospicuo materiale fotografico da lui raccolto negli anni (circa 40.000 positivi), presso l'ICCD. L'acquisto del fondo avvenne in due fasi tra il novembre del 1992 e il luglio del 1995; in anni molto più recenti anche una terza parte, comprendente l'archivio documentale (tuttora in fase di inventariazione), è confluita in Istituto grazie alla generosità degli eredi. La documentazione relativa alle acquisizioni è conservata presso l'Archivio Storico del Gabinetto Fotografico Nazionale (GFN), organo dell'ICCD.

³⁰ *Guida scientifica, artistica e commerciale della Città di Roma a cura di Tito Monaci*, Tipografia Sinimberghi, Roma, 1871, p. 192. Altre informazioni su Belli si possono ricavare dai seguenti testi: *Roma cento anni fa nelle fotografie del tempo*, a cura di Piero Becchetti et al., catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 17 dicembre 1970-17 marzo 1971), Associazione Musei di Roma, Roma, 1971, p. 85; Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia*, cit., p. 94; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 277; *Italien sehen und Sterben. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870)*, a cura di Bodo von Dewitz, Dietmar Siegert e Karin Schuller-Procopovici, catalogo della mostra (Colonia, Ludwig Museum, 1994), Braus, Heidelberg 1994, pp. 15, 218-229 (nn. 48-59) e 263; *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIXe siècle*, a cura di Ulrich Pohlmann e Guy Cogeval, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 7 aprile-18 luglio 2009), Skira Flammarion, Parigi, 2009, pp. 282-283, 306-307; *Le peuple de Rome*, cit., pp. 268-277.

³¹ Ritrovate sempre da Becchetti e da lui riprodotte in Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 276.

³² Una fattura emessa il 31 luglio del 1873 riporta questi indirizzi, oltre a quello di via dei Banchi Vecchi e uno nuovo in via Arco della Ciambella 16. Nel 1871 Belli e Cleman risultano però, secondo la *Guida Monaci*, in via delle Stimate 36-37 e, nel biennio 1875-76, in via del Corso 523. Cleman compare nelle guide fino al 1885 con studio, nel biennio 1882-83, in via dei Cestari 22 e, nei due anni successivi in via Cesarini 8.

³³ Tra il 1874 e il 1876 Belli riprodusse gran parte delle opere conservate nei Palazzi Apostolici (a comprovare questa datazione vi è il permesso emanato dalle autorità vaticane). La ricognizione fotografica delle Logge (ad oggi la più completa mai eseguita: circa 300 lastre, ora al GFN) comprendeva anche le ridipinture delle Logge Gregoriane del

lato nord e i nuovi cicli decorativi negli ordini del terzo braccio, lavori eseguiti negli anni di Pio IX – di qui il nome di Nuove Logge Pie – da Alessandro Mantovani (Ferrara, 1814-Roma, 1892). Sul cantiere ottocentesco si rimanda a Carla Mazzarelli, *“Aumentar virtù per via dell'emulazione”: il cantiere delle Logge Pie 1847-1876*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870*, a cura di Giovanna Capitelli e Carla Mazzarelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 181-193. Sulla campagna fotografica delle Logge e su quella relativa a Palazzo Corsini (1876) si vedano invece: Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore*, cit., pp. 222-229; Benedetta Cestelli Guidi, *Due ritrovamenti su Palazzo Corsini alla Lungara: l'appartamento di Luisa Scotti Corsini e la campagna fotografica di Ludovico Tuminello*, in *Storie di Palazzo Corsini. Protagonisti e vicende nell'Ottocento*, a cura di Alessandro Cosma e Silvia Pedone, atti della giornata di studio (Roma, Palazzo Corsini, 21 aprile 2015), Campisano, Roma, 2016, pp. 139-144; Benedetta Cestelli Guidi, *Appropriazione e attribuzione della fotografia: il caso di Ludovico Tuminello (1824-1907)*, in *Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi*, a cura di Pierangelo Cavanna e Francesca Mambelli, atti delle giornate di studio (Bologna, Fondazione Zeri, 29-30 maggio 2019), Bononia University Press, Bologna, 2019, pp. 195-211.

³⁴ Raffaele Barbieri, *Fotografie*, in *Torino e l'Esposizione italiana del 1884. Cronaca illustrata della Esposizione nazionale-industriale ed artistica*, Fratelli Treves, Torino, 1884, p. 350 (citato in parte anche in *Le peuple de Rome*, cit., p. 274).

³⁵ La documentazione relativa alle operazioni di incameramento è conservata sia presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma (nel fondo relativo all'attività del Gabinetto Fotografico Nazionale) sia all'Archivio Storico del GFN. Il Fondo Cugnani è costituito da 4421 lastre negative in vetro, quello Tuminello da 602 negativi di vario formato, per la mag-

gioranza calotipi. Informazioni precise sulle raccolte storiche dell'ICCD, soprattutto di ordine tecnico e storico-critico, possono essere ricavate dalle schede FF (Fondo Fotografico) redatte dall'Istituto e reperibili online sul sito del Catalogo Generale dei Beni Culturali. Sul Fondo Tuminello, in particolare, si veda inoltre *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di Serena Romano, catalogo della mostra (Roma, ICCD, 1994-1995), Electa, Napoli, 1994.

³⁶ Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore*, cit., pp. 211 e successive.

³⁷ Non si ha certezza, ad esempio, del grado di parentela con Ignazio Cugnoni (Roma, 1822-1903), ingegnere-architetto e fotografo dilettante al quale la paternità dell'archivio venne in un primo tempo assegnata. Dalla *Guida Monaci* del 1906 Valeriano risulta avere studio prima in via Poli 25, poi in corso Umberto e infine nel quartiere di Prati (Cfr. Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 294). Su Ignazio si rimanda soprattutto a Sebastiano Porretta, *Ignazio Cugnoni fotografo*, Einaudi, Torino, 1976.

³⁸ Di agiata famiglia borghese di origine palermitana, Tuminello si avvicinò alla fotografia grazie alla sua vicinanza con l'ambiente del Caffè Greco e la Scuola Fotografica Romana. Colpevole di aver preso parte alla Repubblica Romana del 1849, dopo un periodo d'esilio a Torino rientrò a Roma nel 1869 e il 20 settembre del 1870 fu a Porta Pia per fotografare i combattimenti. Nel 1875 prese parte come fotografo ufficiale alla spedizione tunisina promossa dalla Società Geografica Italiana e guidata dal marchese Orazio Antinori; mentre nei primi anni Ottanta realizzò campagne di documentazione degli scavi e delle trasformazioni urbanistiche della città diventata capitale. Su di lui si vedano in particolare: Lina Fiore Boerio, *Lodovico Tuminello fotografo romano*, in «Palatino», XII, 3, 1968, pp. 283-293; Sebastiano

Porretta, *Lodovico Tuminello, fotografo*, in «Ricerche di storia dell'arte», 6, 1977, pp. 175-182; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 354.

³⁹ La raccolta è suddivisa in quattro grandi partizioni riconducibili ad almeno tre autorialità distinte: oltre allo stesso Tuminello (134 esemplari), Caneva (131) e John Henry Parker (279), più un quarto gruppo di fotografie spurie e ancora anonime (58). Cfr. la scheda FF relativa al fondo. Parker (Londra, 1806-Oxford, 1884), libraio, editore e architetto dilettante, fu il promotore di una estesa ricognizione delle vestigia antiche dell'Urbe che doveva servire a documentare l'imponente pubblicazione *The Archaeology of Rome* (tredici volumi usciti tra il 1874 e il 1883), illustrata da fotografie raccolte a partire dalla metà degli anni Sessanta di sette operatori romani (tra cui Simelli). Su Parker e la sua impresa editoriale si rimanda a: Bruno Brizzi, *Roma cento anni fa nelle fotografie della raccolta Parker*, Quasar, Roma, 1975; Judith Keller e Kenneth A. Breisch, *A Victorian View of Ancient Rome. The Parker Collection of Historical Photographs in the Kelsey Museum of Archaeology*, The University of Michigan, Ann Arbor, 1980; Anita Margiotta, *The Series of photographs illustrative of the Archaeology of Rome: un'indagine fotografica di John Henry Parker*, in *Pittori fotografi a Roma*, cit., pp. 127-130; AA.VV., *Un inglese a Roma 1864-1877. La raccolta Parker nell'Archivio Fotografico Comunale*, Artemide, Roma 1989.

⁴⁰ La presenza all'interno dell'archivio di Tuminello di fotografie di Belli relative a Palazzo Corsini – Tuminello avrebbe infatti tratto dei controtipi, ovvero dei negativi derivati da copia positiva, e ristampato dei negativi di Belli apponendovi la propria fascetta didascalica – testimonia il riuso da parte del primo del *reportage* eseguito dal secondo (forse non animato da spiccate ambizioni imprenditoriali) per sfruttarne le potenzialità commerciali. I negativi riprodu-

centi gli arredi di Palazzo Corsini che si trovano nel Fondo Cugnoni dovrebbero invece essere gli originali di Belli (140 lastre di vetro al collodio di dimensioni 21x27 cm, le stesse delle immagini che compongono la serie sulle Logge Vaticane), i quali vennero acquistati da Valeriano Cugnoni in occasione dell'asta dei materiali di Tuminello nel 1903 e in seguito ceduti al GFN nel 1913 – le stampe all'albumina da questi ricavate sono invece conservate nell'archivio privato della famiglia Corsini. I rapporti tra Belli e Tuminello sono stati indagati da Benedetta Cestelli Guidi nei testi segnalati in nota 33. Nel secondo Ottocento era prassi consolidata quella di appropriarsi di materiale altrui e spesso, «nel contesto della libera imprenditoria fotografica attiva nella documentazione del patrimonio culturale[,] le tracce autoriali venivano rimosse dai negativi una volta che questi erano acquisiti da altri fotografi, così che l'appropriazione fisica [diventava] l'inizio indispensabile per proclamare l'autorialità[,] poteva così accadere che stampe tratte dal medesimo negativo circolassero con attribuzioni autoriali diverse» (Cestelli Guidi, *Appropriazione e attribuzione della fotografia*, cit., pp. 198-199).

⁴¹ Cfr. Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 28. L'autore riconosce a Cugnoni un ruolo principalmente imprenditoriale quando afferma che: «Non si deve dimenticare che le ragioni economiche valide oggi, lo erano ancor di più in quel tempo quando, per l'alto costo dei materiali, i professionisti, per diminuire le spese, avevano spesso la necessità di raschiare i "cristalli" [le lastre di vetro] per reimpiegarli, ed i residui poi i residui così ottenuti agli affinatori. A parte questo accorgimento economico, la notevole quantità dei negativi, molti dei quali di grande formato, costituenti il fondo Cugnoni, doveva costituire un gravame che solamente un professionista poteva compensare con la vendita delle immagini».

⁴² Oltre a essere «Virtuoso di Merito e Archivista Perpetuo della Insigne Congregazione dei Virtuosi del Pantheon», fu anche consigliere della Società Amatori e Cultori di Belle Arti. Già nel 1842 l'*Indicatore romano* lo segnalava tra i pittori, con studio in via Sant'Isidoro 9 (cfr. Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 28).

⁴³ Le sue immagini *d'après nature* ed *en plein air* avevano infatti lo «scopo dichiarato di fornire modelli antiaccademici a naturalistici ai pittori di paesaggio, un settore artistico che la nascita della fotografia, con il suo linguaggio e il suo istantaneismo, andava sempre più aiutando a definirsi come genere autonomo». Si veda Miraglia, *Simelli e il paesaggio*, in *Sentieri smarriti e ritrovati. Roma e dintorni nelle fotografie del secondo Ottocento*, a cura di W. Bruce Lundberg, John A. Pinto, catalogo della mostra (Roma, American Academy, 24 novembre 2007-11 gennaio 2008), Charta, Milano, 2007, pp. 22-24. Nel 1857 fornì a Bernardo Celentano (Napoli, 1836 – Roma, 1863) una serie di albumine funzionali alla pre-visualizzazione del suo *Cellini a Castel Sant'Angelo* ora a Napoli, Museo di Capodimonte (cfr. Miraglia, *Note*, cit., p. 591). Il ruolo di Simelli come fornitore di modelli ai pittori di «paese» è ribadito da Miraglia in Marina Miraglia, *Mimesi e modernismo*, in *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, a cura di Maria Antonella Fusco e Maria Vittoria Marini Clarelli, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 24 dicembre 2011-4 marzo 2012), Electa, Milano 2011, p. 17. Si veda anche Marina Miraglia, *Fotografi e pittori*, cit., pp. 37-38.

⁴⁴ Alcune risultano infatti comprese in un album appartenuto a Jean-Baptiste Daniel-Dupuis (1849-1899), *grand prix de Rome* per l'incisione di medaglie nel 1872 e pensionato all'Accademia di Francia tra il 1873 e il 1875 (cfr. *Roma 1840-1870*, cit., p. 122). L'album è conservato al Fotomuseo Panini di Modena.

⁴⁵ Arrivato a Roma da Palermo dopo la Breccia di Porta Pia, Chauffourier viene segnalato dalla *Guida Monaci* in via del Corso dal 1873. Dal 1884 al 1910 circa cambiò diversi indirizzi, fino all'ultimo noto in via Pompeo Magno 3a, dove l'attività fotografica continuò a essere svolta anche dopo la sua morte dai figli Pietro ed Emilio. Circa trecento lastre (297), in gran parte al collodio e alcune, le più tarde, al bromuro, si trovano ora al Museo di Roma di Palazzo Braschi poiché donate degli eredi nel 1958, mentre il resto dell'archivio, circa 5.000 negativi, è passato nel 1960 agli Alinari (materiale che però è stato in gran parte distrutto o danneggiato dall'alluvione). Si vedano: Lucia Cavazzi, *G.E. Chauffourier e il fondo omonimo nell'Archivio Fotografico Comunale*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XVII, 1-4, 1977, pp. 89-100; *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, cit., p. 149; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 290; Armando Ravaglioli, *L'occhio del vecchio fotografo su Roma. Eugenio Chauffourier*, in «Studi romani», 33, 1985, pp. 244-262.

⁴⁶ Cfr. Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore*, cit., p. 211.

⁴⁷ Negro, *Seconda Roma*, cit., p. 474. Il passo è riportato anche in Bonetti, *Fotografi e collezionisti*, cit., p. 14.

⁴⁸ Molte delle fotografie scattate a Genazzano potrebbero risalire al maggio del 1872, quando in occasione del pellegrinaggio votivo al santuario della Madonna del Buon Consiglio venne concesso l'ingresso al cortile di Palazzo Colonna. In alcune di esse, inoltre, si intravedono dei manifesti per le elezioni comunali che riportano il nome di Carlo Vannutelli, candidato sindaco in quell'anno. Secondo Porretta anche le serie eseguite ad Albano e Marino potrebbero risalire allo stesso periodo, data la loro somiglianza tecnica con le lastre impressionate a Genazzano (cfr. Porretta, *Ignazio Cuignoni fotografo*, cit., p. 134).

⁴⁹ Di cui Simelli reinterpretò «alcuni soggetti e alcuni studi di vegetazione

[...] aggiornandoli però, grazie alla trasparenza offerta dalle lastre al collodio, in composizioni volutamente tese a una resa più naturale e più aderente alla percezione visiva dei giochi e dei riflessi di luce sulle forme mobili e variegata della realtà fenomenica». Bonetti, *L'âge d'or della fotografia a Roma*, cit., p. 33.

⁵⁰ Ancora nel 1983 Becchetti attribuiva a Simelli molte delle immagini ora assegnate a Belli, che infatti già nel 1998 risultava l'autore di alcune di quelle stesse fotografie, esposte in occasione di un'importante mostra tedesca e tutte datate al 1875. Cfr. Piero Becchetti, *Immagini della Campagna romana, 1853-1915*, Quasar, Roma, 1983, pp. 18-23; *Im Land der Sehnsucht. Mit Bleistift und Kamera durch Italien. 1820 bis 1880*, a cura di Andrea Domesle e Monika von Wilimowski, Fichter, catalogo della mostra (Brema/Mannheim/Coburgo, 1998), Fichter, Francoforte, 1998. Belli e Simelli risultano associati anche nei volumi della Collezione Parker conservati all'Institut National de Histoire de l'Art (INHA) di Parigi. Dei 36 album che compongono la raccolta, gli ultimi tre recano infatti indicazioni di responsabilità dei due fotografi. Sulla Collezione Parker all'INHA si vedano in particolare: Maria Francesca Bonetti, *I cataloghi Parker (1867-1879) e l'esemplare dell'INHA (post 1879): la struttura di un ampio reportage su Roma*, in *Un patrimonio da ordinare*, cit., pp. 109-131; Jean Philippe Garric, *La raccolta Parker dell'INHA nella gestione di Pompeo Molins (post 1879) e la produzione fotografica romana*, in *ibidem*, pp. 133-151.

⁵¹ L'attribuzione a Simelli di queste fotografie – ulteriore conferma della difficoltà di distinguere talvolta le sue immagini da quelle di Belli – può essere infatti smentita dal fatto che esistono delle stampe positive di identico soggetto (quindi ricavate dai medesimi negativi) eseguite sicuramente da Belli e comprese all'interno sia del Fondo Becchetti sia di una serie di album con-

servati alla Library of Congress di Washington, di cui si parlerà oltre.

⁵² Tema ampiamente presente già nelle incisioni del XVIII secolo. Cfr. Renato Mammucari, Nello Nobiloni, *I Castelli romani. Immagini dal passato*, Newton Compton, Roma, 1988, p. 254.

⁵³ Nel suo volume del 1983 Becchetti attribuisce queste fotografie a Simelli, mentre per Porretta e Miraglia sarebbero da riferire, come molte altre, a Ignazio Cugnoni. Cfr. Porretta, *Ignazio Cugnoni fotografo*, cit., nn. 70-79; *L'immagine tradotta*, a cura di Marina Miraglia, catalogo della mostra (Napoli, Studio Trisorio, 1977), Napoli, 1977; Becchetti, *Immagini della Campagna romana* cit., p. 18. Attualmente sono assegnate con relativa certezza a Filippo Belli, considerando anche che soggetti di questo tipo vengono citati nel commento all'Esposizione del 1884.

⁵⁴ Frequentò solo sporadicamente i corsi all'Accademia Albertina, dove apprese i rudimenti del disegno, ma fu incoraggiato a studiare come autodidatta e a cimentarsi soprattutto nella pittura di paesaggio, da Vittorio Avondo. Si recò prima a Firenze, dove conobbe Telemaco Signorini, e poi a Roma intorno al 1873, dove iniziò a esporre. Dagli anni Ottanta si dedicò quasi esclusivamente alla Campagna romana e allo studio del vero. Venne nominato per due trienni presidente dell'Associazione degli Acquerellisti e fu Accademico di San Luca. Cfr. Egidio Maria Eleuteri, *Seduzioni di una città*, Le forme della spada, Roma, 1987, p. 156.

⁵⁵ Frequentò l'Accademia di San Luca, dove fu allievo di Minardi e Podesti, e divenne presto noto per le sue vivaci scene popolari (sul genere della pittura cosiddetta costumbrista), colte con occhio «fotografico» – spesso le riprendeva effettivamente in fotografia, che egli aveva cominciato a praticare fin dalla metà degli anni Sessanta. Fu un assiduo frequentatore di via Margutta (dove per un periodo condivise lo studio con Pio

Joris); partecipò alle esposizioni della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti e del Circolo Artistico Internazionale. Ceccano, paese della Ciociaria che egli scoprì grazie alla pittrice Francesca Stuart (moglie del poeta ceccanese Augusto Sindici), fu una delle sue mete predilette. Cfr. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Artisti d'Italia, Milano, 1934, p. 729; Renato Mammucari e Paolo Emilio Trastulli, *Immagini delle Paludi Pontine*, Vela, Velletri, 1981, p. 180; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 352.

⁵⁶ *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 181 (scheda a cura di Marina Miraglia). Più avanti si specifica che: «La somiglianza con Cugnoni è così stretta che a volte viene da pensare che il Tiratelli sia uno degli autori che si nascondono dietro la testata di “Fondo Cugnoni” del Gabinetto Fotografico Nazionale. Già [sono state rilevate] a proposito del Cugnoni le strette analogie tra i pittori della cerchia di Pio Joris e le fotografie del Cugnoni stesso [o comunque del suo archivio]. Il nome di Tiratelli si inserisce spontaneamente in questo ambito» (*ibidem*). Si veda anche Porretta, *Ignazio Cugnoni fotografo*, cit., p. 20.

⁵⁷ *Le peuple de Rome*, cit., p. 274.

⁵⁸ Su questi e gli altri pittori romani del secondo Ottocento si vedano: Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit.; Agostino Mario Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, scultori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei* (4ª edizione), 5 voll., Patuzzi, Milano, 1971; Eleuteri, *Seduzioni di una città*, cit.; Renato Mammucari, *Acquerellisti romani dell'Ottocento*, L'Argonauta, Roma, 1993.

⁵⁹ Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore*, cit., p. 211. Il timbro, lineare a inchiostro nero, recita: «FILIPPO BELLÌ / PITTORE FOTOGRAFO / [BANCHI VECCHI 41] / ROMA».

⁶⁰ Mentre gli esemplari del Fondo Cugnoni sono quasi tutti negativi (lastre alla gelatina su vetro), quelli del Fondo Becchetti sono tutti dei positivi (stam-

pe all'albumina su carta). Questo dato indica chiaramente le diverse origini e finalità delle due collezioni: professionale e operativa la prima (implementata dall'acquisizione di materiali prodotti o appartenuti ad altri fotografi), collezionistica la seconda (messa insieme recuperando gli esemplari circolanti sul mercato antiquario).

⁶¹ Si fa riferimento soprattutto alle scatole 6 e 7, denominate «Filippo Belli - Lazio», e 8-10, dedicate a Caneva, Simelli e altri. Altro materiale prodotto da Belli è contenuto (assieme a scatti di Altobelli, Cuccioni, Danesi, Felici e Verzaschi) nelle scatole che custodiscono le stereoscopie, in particolare la 31, con soggetti relativi alla Campagna romana.

⁶² Molte volte riconoscibili perché caratterizzate da una colorazione più giallognola rispetto, ad esempio, alle albumine di Belli, dalle tonalità decisamente più rossastre. Inoltre presentano spesso una numerazione visibile sul recto poiché graffiata sulla lastra prima della stampa; ad essa sono associate talvolta delle indicazioni sul soggetto e il luogo della ripresa. Non si è ancora compresa la logica di queste numerazioni, forse riferibili a diversi cataloghi di vendita o più semplicemente alle modalità, finora ignote, di ordinamento dell'archivio. Il verso di alcune stampe reca in basso un timbro ovale con la scritta «ORESTE FALLANI / OGGETTI DI BELLE ARTI / VIA SISTINA 124 / ROMA», con tutta probabilità un rivenditore autorizzato delle fotografie di Simelli.

⁶³ Molte di queste fotografie presentano una fascetta didascalica del tutto simile a quella utilizzata da Alinari e dalle altre ditte attive nel campo della ricognizione del patrimonio, e sono inoltre caratterizzate da punti di vista statici e frontali, come tipico di questo genere. Non si può quindi escludere che esse siano state collezionate da Simelli, o in qualche modo confluite tra i suoi materiali, e non da lui direttamente prodotte.

⁶⁴ È per ora impossibile stabilire fino a quando Belli fotografò soggetti popolari. Si può presumere che egli si dedicò a questa produzione almeno fino alla metà degli anni Ottanta, periodo in cui iniziò a far circolare dei fascicoli destinati alla vendita contenenti alcune stampe (di cui si parlerà poco oltre). Il fatto che venga segnalato dalle *Guide Monaci* ancora nel 1893 e che sia deceduto nel 1927 induce però a pensare che la sua attività sia proseguita, certamente a ritmi ridotti, fino alle soglie del Novecento. Le stampe del Fondo Becchetti che non sono tratte dai negativi presenti nel Fondo Cugnoni potrebbero essere a questi successive.

⁶⁵ Le corrispondenze tra i soggetti ripresi da Belli e la produzione grafico-pittorica degli artisti nord e centroeuropei attivi a Roma tra gli anni Venti

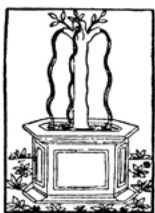
e Quaranta del XIX secolo sono state evidenziate dalla mostra *Im Land der Sehnsucht*, cit.

⁶⁶ Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 28.

⁶⁷ Su questo aspetto Marina Miraglia ha scritto: «Dal punto di vista rappresentativo è indubbio che la secolare memoria pittorica serve ai fotografi quale guida preziosa quanto precisa per la realizzazione dei propri “quadri”, intendendo il termine nell’accezione [...] di continuità e quindi di sudditanza del nuovo mezzo rispetto alla tradizione della pittura che, per tutto il XIX secolo, ancora si basa sulla mimesi e sulle regole della prospettiva quattrocentesca» (Miraglia, *Mimesi e modernismo*, cit., p. 17). Si viene allora a determinare una sorta di cortocircuito referenziale: la fotografia si ispira alla pittura per ispirare a sua volta nuove rappresentazioni.

⁶⁸ Le fotografie di Belli, come sostenuto sempre da Miraglia, «vanno decisamente al di là della referenzialità sottolineando e facendo emergere soprattutto le caratteristiche linguistiche delle nuovo mezzo, quelle utili alla pittura e al suo rinnovamento figurale» (*Ivi*, p. 18).

⁶⁹ Joëlle Bolloch, *Modèles pour artistes*, in *Voir l’Italie et mourir*, cit., p. 306. L’autrice sottolinea anche che «con la moltiplicazione degli “studi per artisti”, il termine stesso “studio” subì un cambiamento di significato, perdendo il doppio valore documentario ed estetico che esso assumeva nel contesto del lavoro puramente pittorico per conservarne solo il primo. Paesaggi, vedute architettoniche, nudi, modelle in costume e altre scene di genere contavano soprattutto per il loro aspetto iconografico» (*ibidem*).



Pier Paolo Pasolini e il *tableau vivant*: riflessioni metadiscorsive sull'immagine del Sacro e la sacralità dell'immagine in *La ricotta* e *Il Decameron*

Margherita Giabelli

Università degli studi di Siena
Corso di laurea magistrale
in Storia dell'arte

Tra le molteplici e variegata modalità con cui il cinema di Pier Paolo Pasolini si serve delle fonti storico-artistiche, il saggio si propone di studiare quella del *tableau vivant* che sembra prestarsi – per la sua stessa natura – a ospitare i nuclei più profondi dell'immaginazione narrativa del film. Attraverso l'analisi dei *tableaux vivants* della *Deposizione dalla Croce* di Rosso Fiorentino e del *Trasporto di Cristo nel sepolcro* del Pontormo (contenuti ne *La ricotta*) e del *Giudizio universale* della Cappella degli Scrovegni di Giotto (ne *Il Decameron*), il contributo tenta di dimostrarne l'assoluta centralità nell'articolazione della riflessione sul fare artistico che Pasolini costruisce all'interno dei suoi film. Dal deflagrare di una radicale crisi stilistica – *La ricotta* – alla presa di coscienza dell'impossibilità di uscirne – *Il Decameron* – Pasolini si serve della naturale inclinazione metadiscorsiva del *tableau vivant* per dare corpo ai nodi più profondi del suo discorso.

Among the many various ways in which Pier Paolo Pasolini uses elements of art history in his cinema, this essay focuses on the use of *tableau vivant* which, by its own nature, seems to host the deepest narrative cores of his films. By analysing the *tableaux vivants* in Rosso Fiorentino's *Deposizione dalla Croce*, Pontormo's *Trasporto di Cristo nel sepolcro* (from *La ricotta*) and Giotto's *Giudizio Universale* from the Scrovegni Chapel (from *Il Decameron*), the paper aims to demonstrate their central role in articulating the view on the creation of art that Pasolini constructs in his cinematic works. From the eruption of a radical stylistic crisis – in *La ricotta* – to the subsequent realization – in *Il Decameron* – that the crisis cannot be resolved, Pasolini uses the natural metadiscursive inclination of *tableau vivant* to express the deepest points of his discourse.

Keywords: Film Criticism, Film Theory, Art History, Old Masters, Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, *Il Decameron*

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana26
ISSN 2784-9597

Pier Paolo Pasolini e il *tableau vivant*: riflessioni metadiscorsive sull'immagine del Sacro e la sacralità dell'immagine in *La ricotta* e *Il Decameron*

Margherita Giabelli

Tra i numerosi cineasti del secolo scorso la cui opera ha dialogato, più o meno programmaticamente, con la storia delle arti figurative Pier Paolo Pasolini occupa di certo un ruolo di primo rilievo. I prestiti figurativi presenti all'interno della sua filmografia, numerosi e diversificati tanto nelle modalità quanto nelle funzioni, si dimostrano sempre – ad un'analisi accurata e scrupolosa – estremamente fecondi. Non rispondendo mai ad una velleità meramente esornativa di sfoggio di dottrina, queste mutuazioni di Pasolini dalla storia delle arti risultano infatti strettamente funzionali alle dinamiche del racconto o alle riflessioni che tramite esso l'autore ha cercato di articolare. Sebbene parte della bibliografia sull'argomento – soprattutto quella di carattere più divulgativo – finisca per limitarsi ad un elenco, a volte un poco sterile, di quante più 'citazioni' possibili (ottenendo il diffondersi dell'idea di un Pasolini quasi capriccioso, autore di un cinema cerebrale punteggiato di riferimenti colti finalizzati all'auto-compiacimento della ristretta cerchia di pubblico in grado di coglierli e decifrarli, il che si discosta con forza da ciò che si immagina Pasolini avesse ricercato), il modo forse più utile di condurre un'analisi di questi prestiti sarebbe piuttosto quello rivolto alla definizione di un articolato prospetto delle varie modalità di utilizzo dei referenti storico-artistici: l'allusione stilistica alla maniera di un autore, il calco iconografico e l'inserimento fisico all'interno dell'inquadratura di opere note e riconoscibili sono infatti soltanto alcune delle tante modalità con cui Pasolini dà corpo ai suoi prestiti storico-artistici, tanto ricorrenti quanto declinati in molteplici variazioni. Ad una di queste modalità, quella del cosiddetto *tableau vivant*, impiegata tra l'altro dall'autore con estrema parsimonia, sembra essere riservato un ruolo centrale nell'articolazione della riflessione da lui costruita attraverso i suoi film.

Secondo Antonio Costa il *tableau vivant*, in quanto riproduzione sulla scena di uno specifico manufatto artistico, sarebbe caratterizzato da un «tempo sospeso» e uno «spazio definito»,¹ elementi che dichiarano una sua aperta volontà di interrompere il flusso della narrazione, aprendo come una faglia nella *storia* e denunciando così – tramite la rottura di quell'illusione di realtà che è tipica dell'immagine cine-

matografica – la propria natura ‘artificiale’ e costruita, concettuale ancor più che diegetica:

L’effetto dipinto può avere un uso più o meno enunciativo, più o meno discorsivo. A seconda che i riferimenti pittorici favoriscano o meno l’immersione piena e totale nella ‘storia’, si potrà parlare d’una spinta centripeta o centrifuga. [...] Quanto più il riferimento pittorico rinvierà alla presenza d’una intenzionalità, d’un procedimento ecc., tanto più esso s’imporrà [...] in una direzione centrifuga rispetto alla storia, con conseguente predominanza dell’ordine del *discorso* [...]. Quando la sua funzione è controllata sul piano registico, si stabilisce una relazione comunque significativa tra l’universo pittorico e la messa in scena filmica. Ciò vale sia per quella particolare versione dell’effetto quadro quale può esser data dalla riproduzione d’un dipinto (diegetica o extradiegetica), [...] sia per inquadrature espressamente ispirate a quadri più o meno celebri.²

Sebbene nella gran parte dei casi questa evasione dall’orizzonte diegetico abbia degli effetti semplicemente dispersivi, in alcuni altri casi – dove il controllo di questi espedienti sul piano registico risulta massimo – «si stabilisce una relazione [...] significativa tra l’universo pittorico e la messa in scena filmica», una relazione capace di convogliare nell’ordine del *discorso* le forze evase dall’ordine della *storia*. La produzione cinematografica pasoliniana, con il suo particolare utilizzo del *tableau vivant*, si colloca proprio tra questi ultimi. Come si è detto, l’uso che Pasolini fa di questo espediente risulta estremamente parsimonioso tanto che in tutta la sua filmografia se ne registrano solamente due casi.³ Dimostrando una piena consapevolezza della forza detonante di questa modalità così esibita di prestito dalla storia delle arti figurative, Pasolini se ne serve con una cautela e una cura estreme, capaci di renderne massima l’efficacia. Sebbene ogni singolo prestito figurativo sia impiegato dall’autore in una direzione decisamente ‘formativa’, l’uso del *tableau vivant* – grazie anche alla sua innata forza centrifuga e alla sua costitutiva valenza metalinguistica – diviene addirittura la chiave di volta del processo di articolazione della profonda riflessione teorica sottesa alla diegesi.

I due film in cui Pasolini ricorre al *tableau vivant* sono *La ricotta* e *Il Decameron*, opere collocate ai capi opposti della sua produzione e dunque piuttosto diverse sul piano stilistico, ma accomunate da una certa articolazione autoriflessiva ottenuta da Pasolini tramite una sua immedesimazione, rispettivamente parziale e completa, con due personaggi (il regista/Welles ne *La ricotta* e «il miglior discepolo di Giotto» ne *Il Decameron*) ai quali, nella finzione, è affidato il compito di comporre delle immagini. Proprio in funzione di questa loro dimensione creativa e delle riflessioni da loro articolate sul senso del fare artistico a cui

sono votati, questi due personaggi si fanno tramite per l'espressione da parte dell'autore di idee, incertezze ed inquietudini inerenti al suo proprio operato. È dunque precisamente tramite le vicende di questi suoi singolari *alter ego* che Pasolini riesce a mettere in forma complesse riflessioni sul senso profondo del suo percorso di artista, ed è sempre grazie a loro e grazie ai prestiti storico-artistici che giunge a sancire la dolorosa, ma assoluta, impossibilità di comporre quella che Godard avrebbe definito «un'immagine giusta», che si può solo sognare, e la conseguente necessità di limitarsi a ricercare «giusto un'immagine», la cui forma non potrà mai raggiungere quella piena compiutezza che è propria, paradossalmente, solo dell'immaginazione.

«Tra maudits ci si intende sempre».⁴ *La ricotta, Welles e i Manieristi fiorentini*

Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati. Ebbene, io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda *La ricotta*, la Storia della Passione – che indirettamente *La ricotta* rievoca – è per me la più grande che sia mai accaduta, e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti.

Pier Paolo Pasolini

Dopo un cartello con due citazioni rispettivamente provenienti dai Vangeli di Marco e di Giovanni, *La ricotta* – secondo episodio del film collettivo *Ro.Go.Pa.G.* – si apre con queste parole impresse sullo schermo e pronunciate al contempo dalla voce dell'autore: fin dai suoi primissimi istanti, dunque, il film parla in prima persona; fin dalla sua apertura *La ricotta* vuole «dichiarare» qualcosa su di sé, manifestando tutto il suo carattere autoriflessivo.

In una non ben precisata campagna nei pressi di Roma – i cui palazzi compaiono ossessivamente, come spettri, in lontananza – la troupe di un set cinematografico sta lavorando a un film sulla Passione di Cristo, una sorta di kolossal composto interamente (da ciò che si può vedere) da riproduzioni animate di dipinti tratti dalla tradizione pittorica del Cinquecento italiano. A dirigere il film c'è un regista solitario (Orson Welles), del tutto estraneo alla convivialità leggera e svagata della troupe ed immerso piuttosto in un intenso travaglio interiore. Parallelamente alle vicende intellettuali del regista/Welles si assiste alle ben più terrene peripezie di Stracci, un sottoproletario romano che cerca di sfamare la sua famiglia lavorando come comparsa e che lotta per tutto il film contro una fame atavica, attributo che gli si rivelerà addirittura fatale. Se pure è interessante l'elevazione a statuto sacrale che

Pasolini opera nei confronti di questo personaggio altrimenti miserabile – ottenuta, peraltro, principalmente tramite l’occhio ‘pittorico’,⁵ ieratico e solenne con cui l’autore guarda quell’umile paladino della «convinta risolutezza morale»⁶ che Longhi attribuiva alle masacesche figure della ‘scena del tributo’ della Cappella Brancacci –, ancor più significativo è il modo in cui lo stesso Pasolini si rapporta al regista/Welles, mezzo per l’articolazione di una profonda riflessione meta-discorsiva che trova i suoi momenti più fecondi nella riproposizione di due opere del Manierismo fiorentino, ricreate sullo schermo nella forma del *tableau vivant*.

Attraverso i suoi processi di messa in abisso, *La ricotta* elabora due riflessioni distinte, ma comunicanti. La prima [...] affronta il problema del sottoproletariato. Su questo primo versante il fine di Pasolini è invitare, attraverso l’operazione di raddoppiamento, a un confronto tra le vicende vissute da Stracci e l’archetipo cui tali vicende si rifanno e affermare la perfetta aderenza del percorso compiuto da Stracci con quello narrato dal mito. Ma c’è un secondo versante di riflessione, che indaga la tenuta di tale operazione: Pasolini avverte come la propria poetica abbia ormai fatto il suo corso e tematizza i primi segnali di una crisi che lo investirà radicalmente di lì a qualche anno. Anche questa seconda riflessione si sviluppa per raddoppiamento: Pasolini si interroga infatti sull’identità della propria opera, sulle sue finalità, sul ruolo che la società le assegna, raddoppiando la propria crisi in quella di cui sono espressione i due quadri manieristi citati.⁷

Come si evince dalle parole di Subini, *La ricotta* è un film che potremmo definire – parafrasando le parole di Metz su *8½* di Fellini – «due volte raddoppiato» perché parla «in un film, di questo stesso film mentre si va facendo» e assegna «il ruolo del protagonista a un autore che si sta occupando di un film completamente simile»⁸ a quello che l’autore stesso sta girando, e a quello che – peraltro – sa che di lì a poco dovrà girare (*Il Vangelo secondo Matteo*). Questo così articolato processo di *mise en abîme* serve a Pasolini per costruire – oltre che un parallelismo tra il personaggio di Stracci e la figura del Cristo – una parziale identificazione, destinata poi irrimediabilmente ed emblematicamente a frantumarsi, tra sé e il personaggio interpretato da Welles.

Il primo elemento che giustifica una loro sovrapposizione è la presenza, nel ruolo del regista (il che già di per sé avrebbe connotato il personaggio come uno ‘specchio’ di Pasolini), di Orson Welles, uno dei registi più celebri e innovativi di tutti i tempi. Ad avvicinare il regista/Welles al suo autore contribuisce inoltre l’entità dell’opera a cui i due stanno lavorando, che nel caso del regista del ‘film nel film’ è incentrata sulla Passione di Cristo, esattamente come sarebbe di lì a poco stato *Il Vangelo*, che Pasolini stava già progettando durante le

riprese de *La ricotta*; i due condividono poi un comune atteggiamento solitario e introspettivo, di profonda alterità nei confronti di quei prosaici segni della modernità che li circondano e che paiono contaminare la seriosa sacralità del loro operare. Come si è detto, però, il rapporto tra Pasolini e il personaggio del regista/Welles è molto più sottilmente articolato rispetto a quanto non lo sarebbe stata una semplice sovrapposizione: sebbene infatti questi e molti altri elementi sembrano sancire una sostanziale identità tra Pasolini e il personaggio di Welles, la sufficienza canzonatoria e compiaciuta con cui quest'ultimo tratta i suoi interlocutori, il sarcasmo di cui vena le sue risposte e la presunzione con cui si rapporta ai membri della troupe non hanno nulla a che vedere con l'atteggiamento che Pasolini – a detta di chi vi ha collaborato – usava tenere.

[...] Il regista Orson Welles, ne *La ricotta*, non rappresenta me stesso, e quindi le cose che lui dice le dice in proprio: probabilmente il regista è una specie di caricatura di me stesso, un me stesso andato al di là di certi limiti e caricaturizzato e visto come se io fossi diventato, per un certo processo di inaridimento interiore e di conseguente cinismo, un ex comunista.⁹

Il regista del 'film nel film', con la sua compiaciuta – seppure presunta – superiorità e il suo 'maledettismo' ostentato, è dunque una «caricatura», una versione inaridita e disillusa del suo autore, il quale di converso sentiva la sua diversità come un fardello, e soffriva l'incomunicabilità che lo escludeva dal resto del mondo. Secondo Alberto Marchesini «Pasolini gioca, rispetto alla figura di Welles, la carta ambigua di una circospetta identificazione, proiettando, deformando e insieme esorcizzando il suo snobismo intellettuale in un mostruoso Mr Hyde»: ¹⁰ è proprio in chiave di questa necessità di esorcizzare il proprio «snobismo intellettuale» che andrà letto il nodo centrale del rapporto tra i due registi, il loro mettere in scena, tradurre in immagini il tema sacro della Passione di Cristo. A proposito del ruolo delle fonti storico-artistiche ne *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini ha a più riprese manifestato il suo terrore di incorrere in una citazione testuale, un «errore» che il cineasta avrebbe cercato ossessivamente di rifuggire, ritenendolo «assolutamente arido, improduttivo, falso, fondamentalemente insincero». ¹¹ «Quando giravo il *Vangelo* e vedevo intorno a me degli elmi, delle spade, dei pezzi di mantelli, sentivo quasi un senso di rivolta, di nausea, tanto mi dava fastidio il dover fare [...] una ricostruzione storica, estetizzante, e allora, naturalmente, sapendo che questo era il pericolo principale per me, ho sempre cercato di evitarlo»: ¹² pienamente cosciente del rischio di trasformarsi nel suo Mr Hyde e

cedere alle lusinghe di un estetismo di «pura enfasi»,¹³ Pasolini giunge a realizzare un intero film che tematizzi e metta in forma questa ‘minaccia’ per poterne così prendere definitivamente le distanze. Così simile al regista/Welles, così tentato di emularne lo stile e le scelte, Pasolini decide di farne il protagonista del suo film per poterlo osservare al lavoro, studiarne le ‘mosse’ e assistere al loro fallimento, assicurandosi così di non riprodurle mai, per nessuna ragione, ne *Il Vangelo*.

I momenti tramite cui prende compiutamente forma la dimensione esorcizzante del personaggio di Welles sono quelle uniche due sequenze de *La ricotta* che mostrano l’effettiva lavorazione del ‘film nel film’, e che sono quasi interamente occupate dai *tableaux vivants* delle due deposizioni del Pontormo e di Rosso Fiorentino. È soltanto in questi due momenti che il film ci mostra la troupe del *kolossal* sulla Passione mentre è effettivamente al lavoro e si adopera per dare forma a quelle immagini estetizzanti dalle quali Pasolini tentava strenuamente di prendere le distanze. È qui che si mette in scena il comporsi e l’inevitabile disfarsi dei due *tableaux* (e, insieme a essi, dello stile e della poetica dell’*alter ego* dell’autore); è in questi due momenti di ‘incandescenza’ immaginativa che Pasolini, servendosi dei due manieristi, dà forma ad un’indagine sulla tenuta di una certa modalità di messa in immagine del Sacro – soggetto più o meno dichiarato di molto del cinema dell’autore –, che egli passa prima più volte al setaccio e proclama poi irrimediabilmente inadeguata.

Secondo Subini l’idea di servirsi per i suoi *tableaux* dei due capolavori del Manierismo fiorentino sarebbe sorta in Pasolini dalla lettura de *La maniera italiana* di Briganti, la cui interpretazione di questa generazione di artisti avrebbe sedotto il cineasta che vi si sarebbe fin da subito identificato, finendo per sceglierli come suoi ulteriori, controversi *alter ego*.¹⁴ Non è difficile immaginare il fascino che poteva aver operato su



1. Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963. In Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, *Ra.Ga. Pa.G. (Laviamoci il cervello)*, 1963. © 2011 SND/M6 Vidéo.

Pasolini l'insistenza di Briganti sulla loro «lucida pazzia», il loro «insolente esibizionismo» e «deviato erotismo».¹⁵ «E furono infatti una banda di scatenati e di repressi a un tempo: repressi non solo [...] per quel loro patire per eccesso d'intelletto, ma per lo stesso rapporto squilibrato fra le componenti più profonde e inconfessate del loro temperamento e [...] una società che non aveva più la forza morale di indirizzarle ad altri fini né la consapevolezza di liberarle appieno».¹⁶ È ancora Subini a concludere come attraverso le parole di Briganti Pasolini abbia con tutta probabilità riconosciuto «negli anni '20 del '500 un contesto simile a quello a lui coevo e in quei pittori un'inquietudine simile alla sua».¹⁷ Oltre al saggio di Briganti anche la lettura di *Ricordo dei manieristi* di Longhi, comparso su «L'Approdo» nel 1953, potrebbe aver spinto Pasolini a scegliere proprio Rosso e Pontormo come specchi dell'«astrattezza delle» sue «attitudini»,¹⁸ e di «certe sue diversioni troppo aristocratiche ed estetizzanti».¹⁹ Quella tra Pasolini e i manieristi fiorentini è dunque una corrispondenza «soprattutto di temperamenti e propensioni. La tensione sperimentale al superamento dei limiti del presente è infatti contraddetta, tanto nei manieristi quanto in Pasolini, da rimpianto per un passato amato».²⁰ Chi allora meglio di questa «banda di scatenati e repressi a un tempo» avrebbe potuto prestarsi a fare da specchio ai suoi tormenti interiori e farsi immagine di quella profonda crisi stilistica che lo stava attraversando? Che cosa meglio dell'«insolente esibizionismo» e dell'«eccesso di intelletto» dei pittori manieristi avrebbe potuto dare forma a quella tendenza alla retorica, all'estetismo e al mero intellettualismo che Pasolini avvertiva nel suo operato e che – tramite il «film nel film» – voleva esorcizzare? I due dipinti ricreati ne *La ricotta* sono la *Deposizione dalla Croce* di Rosso Fiorentino e il *Trasporto di Cristo nel sepolcro* del Pontormo, riproposti sullo schermo in maniera piuttosto fedele tramite la loro riconfigurazione «vivente» ottenuta per mezzo degli attori che, abbigliati con costumi pressoché identici a quelli dei personaggi dipinti, ne riproducono pedissequamente le posture. Dato però il formato verticale delle due tavole Pasolini dovette far fronte, per la loro trasposizione cinematografica, al «problema» dell'orizzontalità dell'inquadratura: per riempire il vuoto laterale che si sarebbe inevitabilmente creato nel passaggio da un formato all'altro, il regista aggiunse ai lati delle due scene alcuni inserti che si potrebbero definire «in stile», anche se di pura invenzione. Mentre le «quinte laterali» della *Deposizione di Volterra* sono occupate da alcuni personaggi accessori, due «negri» rispettivamente con una lancia e un cesto di frutta, il caso del Pontormo prevede un'articolazione maggiore: sul lato sinistro, ad una colonna spezzata posta su un alto



plinto intagliato si poggia un soldato con una daga tra le mani, mentre sul lato destro un giovane è accovacciato a carezzare un cane e un altro ancora siede a cavalcioni di un basamento di colonna analogo al precedente. Come ampiamente documentato da Marchesini,²¹ questi inserti non sarebbero scaturiti dalla semplice creatività dell'autore, ma risulterebbero piuttosto da un filologico e scrupoloso studio delle fonti – dove strettamente pontormesche, dove più generalmente 'di Maniera' – volto alla composizione di un'immagine quanto più possibile rispettosa del referente storico-artistico, maneggiato da Pasolini con grande padronanza e cautela.

Centrale per la collocazione di questi due *tableaux* in una posizione di primaria importanza all'interno della riflessione che Pasolini articola nel film grazie alle fonti storico-artistiche è anche l'elemento cromatico: nel 'masaccesco' bianco e nero del mondo di Stracci, le tinte rutilanti dei due dipinti manieristi²² irrompono con una veemenza che sembra squarciare lo schermo. Per un istante tutto ciò che vediamo sono i «colori che sfolgorano in pieno petto»,²³ i quali poi – lentamente e gradualmente – si ri-compongono nelle forme dei dipinti manieristi. Nonostante il contrasto cromatico tra i due universi risulti dirompente, non si deve cadere nell'errore di ritenere manichea la contrapposizione che l'autore propone tra le due culture figurative, e di leggere dunque come aprioristicamente rifiutata – in opposizione a quella della «linea plastica» longhiana con cui Pasolini, tramite la figura di Stracci, sembra maggiormente empatizzare – la figuratività di Pontormo e Rosso Fiorentino. Come è noto, infatti, Pasolini conosceva e amava la pittura manierista tanto quanto quella di Giotto e Masaccio, e dunque anche il processo di identificazione e presa di distanza che Pasolini opera nei confronti di questo stile e questo modo di rappresentare il Sacro – esattamente com'era accaduto nei confronti della figura del regista/Welles – risulta cauto, graduale e tutt'altro che dogmatico.

2, 3. Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963. In Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, *Ro.Go. Pa.G. (Laviamoci il cervello)*, 1963. © 2011 SND/M6 Vidéo.

Nella lavorazione del ‘film nel film’ niente sembra mai funzionare: gli attori non stanno fermi al loro posto, la musica di commento è sempre quella sbagliata, c’è un intruso nel campo dell’inquadratura, la Diva si distrae, le battute non vengono pronunciate con la giusta intonazione. Ogni cosa, insomma – compreso l’attore che interpreta Cristo – non fa che cadere, disfarsi, manifestare il suo carattere fallimentare. Mentre sul piano della *storia* il film estetizzante del regista/Welles non riesce a prendere forma, è il regista de *La ricotta* – Pasolini – a intervenire sul piano del *discorso* esprimendo apertamente, tramite alcune oculute scelte di regia, il suo parere a riguardo: se inizialmente i *tableaux vivants* erano inquadrati tramite dei *campi totali* che facevano coincidere la composizione dell’inquadratura de *La ricotta* (e dunque del film di Pasolini) con quella del ‘film nel film’ (e quindi dell’opera del regista/Welles), con il passare del tempo assistiamo invece ad un graduale distacco del punto di vista di Pasolini rispetto a quello del suo *alter ego*, come se l’autore volesse dichiarare il suo dissociarsi dal modo di guardare del suo personaggio. Ai didascalici *campi totali* si sostituiscono una serie di lirici *primi piani* che colgono fugaci le espressioni perse degli attori, il loro distrarsi, adirarsi o scoppiare in risate fragorose: se prima Pasolini aveva prestato la sua macchina da presa al regista/Welles, facendole inquadrare – e mostrandoci così – il comporsi del suo film, la sua posizione sembra ora cambiare. Lo sguardo di Pasolini si separa da quello del suo *alter ego*, e si muove autonomamente sulla scena, come a voler osservare più da vicino i due *tableaux*, andando a rintracciarne le problematiche per capire che cosa, di preciso, non stia ‘in piedi’ di quel modo di rappresentare. È tramite questa operazione registica così sottile che Pasolini ci mette infine al corrente dell’esito della sua riflessione sull’estetismo dei manieristi, del regista/Welles e del suo film sulla Passione; è tramite l’allontanamento del suo sguardo da quello del suo *alter ego* che dichiara, non senza sofferenza, la loro profonda – anche se labile – differenza.

I due registi e i due pittori si propongono in un gioco speculare di riflessi e deformazioni, dove ogni elemento ritorna distorto o amplificato, ma mai uguale a se stesso. Pasolini, proprio nel momento in cui suggerisce il *trait d’union* con Rosso e Pontormo, ne quantifica anche la distanza con i mezzi dell’ironia e del *kitsch*. Nella contraddittoria altalena di identificazioni e distanze sta la cifra più tipica della maniera pasoliniana. [...] Pasolini si identifica con il modello estetizzante di Welles e dei manieristi, consapevolmente degradato ma nello stesso tempo vissuto con compiacimento [...] moltiplicando i suoi *alter ego* proietta le proprie contraddizioni rifiutando facili schematismi e obbligando ad un’analisi maniacale e del proprio manierismo e della sua negazione.²⁴



In un film che come *La ricotta* tematizza la profonda crisi artistica, stilistica e umana che stava attraversando in quegli anni, Pasolini sceglie di avviare una densa riflessione – che giunge al suo nucleo più profondo proprio tramite il lavoro sulla storia delle arti figurative – sul senso e sull’adeguatezza del suo operato. Ed è a partire da questa «disperata “vitalità” di una crisi»,²⁵ dunque, che comincia ad articolarsi quel ragionamento sulla ‘messa in immagine’ che come un fiume carsico traverserà tutta la sua opera cinematografica emergendo di frequente per metterne in discussione le forme, «alludendo così a un probabile punto di rottura e, di lì, a un possibile ricominciamento»,²⁶ e la cui conclusione si avrà solo otto anni dopo *La ricotta*, nel 1971, con *Il Decameron*.

«Un sogno dentro un sogno»:²⁷ Il Decameron, Pasolini ‘migliore discepolo di Giotto’

Con l’intento di narrare «un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani [...] benché arcaici, benché preistorici, benché rozzi, [...] erano reali, e opponevano questa realtà all’irrealtà della civiltà consumistica»,²⁸ Pasolini decide di prendere spunto, per il primo film della sua *Trilogia della Vita*, dal *Decameron* di Boccaccio, la raccolta di novelle che meglio aveva dipinto a suo parere quella vitalità priva di sovrastrutture che egli sperava di trovare – dopo averla cercata invano nella società contemporanea – nella popolazione italiana pre-industriale. Il rapporto tra film e modello letterario è perlopiù di carattere tematico ed estraneo a qualsivoglia intento di ricostruzione filologica,²⁹ il che è evidente già a partire dalla dimensione antologica del *Decameron* pasoliniano che costituisce una sorta di selezione eterogenea di episodi tratti dal testo di Boccaccio, scompaginati e ri-articolati attorno a due novelle – quella di *Ser Ciappelletto da Prato* e quella di *Messer Forese da Rabatta e maestro Giotto dipintore* – che procedono a intermittenza per tutto il corso dei due tempi in cui il film è suddiviso. La libertà

4, 5. Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, 1963. In Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, *Ro.Go. Pa.G. (Laviamoci il cervello)*, 1963. © 2011 SND/M6 Vidéo.

interpretativa con cui Pasolini maneggia il referente letterario emerge anche da altri elementi di scarto tra il film e l'opera boccaccesca, tra i quali quello più ricco di implicazioni è la scelta del cineasta di ambientare la quasi totalità dei racconti scelti nel contesto napoletano, ultimo e strenuo esempio in Italia di quello che – a suo parere – sarebbe stato «un ambiente veramente popolare e, in un certo senso, arcaico» rappresentante «un modo antico di essere che sta scomparendo ed è ancora abbastanza vicino al mondo del *Decamerone*».³⁰ Questa costante geografica comporta modifiche più o meno sostanziali alle dinamiche narrative, quali la trasformazione di Ser Ciappelletto «da Prato» in Ser Ciappelletto «da Napoli», o la ricollocazione dell'episodio giottesco dal Mugello alla Campania.

«Il filo conduttore del III tempo [...] è costituito dalla vicenda di Giotto che viene a Napoli ad affrescare la chiesa di Santa Chiara. Tale vicenda non è tratta dal *Decamerone*, che non ne parla (gli affreschi di Santa Chiara andranno dunque del tutto ricostruiti)»:³¹ la brevissima novella della sesta giornata della raccolta boccaccesca costituisce, allora, poco più che un pretesto, uno spunto per Pasolini per costruire una vicenda quasi del tutto nuova. Se il racconto di Boccaccio verteva sul tema dell'arte della parola – di cui si diceva il personaggio di Giotto fosse un vero e proprio cultore – e si svolgeva nel breve spazio di un dialogo, quello narrato da Pasolini fa perno piuttosto sulle vicende artistiche del pittore e occupa un tempo dilatato che comprende l'intero viaggio verso Napoli e diverse giornate di lavoro agli affreschi di Santa Chiara; pressoché espunto il personaggio di Forese, il fulcro della 'novella' diviene così il «maestro dipintore» che sia per la ricorsività delle sue apparizioni – le quali costellano, come si è detto, tutta la seconda metà del film – che per il suo definirsi sempre più scopertamente come un *alter ego* del suo autore, finisce per essere percepito come il vero e proprio protagonista di quest'opera altrimenti corale.

Sebbene dettata da esigenze contingenti e dunque inizialmente del tutto impreveduta da Pasolini, è la sua presenza fisica nel ruolo di questo personaggio 'giottesco' l'aspetto più determinante per la definizione di esso come un doppio del suo autore e per la conseguente connotazione dell'opera tutta in direzione autobiografica e autoriflessiva.

Tra le undici novelle rappresentate nel mio film c'è la novellina su Giotto: dovevo quindi scegliere l'interprete [...]. Dopo molte angosce la mia scelta era caduta su Penna, Sandro Penna. [...]. Dopo una serie di esasperanti telefonate [...] Penna ha fatto il gran rifiuto. Mancavano tre giorni alla data fissata dall'implacabile 'piano di lavorazione' per girare l'episodio giottesco. Che fare? [...] Già da qualche giorno Sergio Citti [...] faceva il mio nome: e io, in cuor mio, sapevo che non c'era altra scel-

ta, pur continuando a lottare accanitamente [...] soprattutto, contro il nuovo senso che avrebbe preso la mia opera, attraverso il mio fisico ingresso dentro di essa. Il bel pallone, là, sospeso nel cielo del mito, avrebbe dovuto essere ritrascinato giù a terra, smascherato, visto dal di dentro.³²

Pasolini era ben cosciente del fatto che, per quanto collaterale, questo «nuovo senso» si sarebbe inevitabilmente imposto su *Il Decameron* «che doveva essere la meno autobiografica» delle sue opere, ma che sarebbe finita «per diventare autobiografica in modo quasi aggressivo»,³³ e aveva chiarissime le implicazioni della presenza della sua persona fisica all'interno delle immagini del film, la quale sarebbe stata colpevole – dirà lui stesso – di «aver ideologizzato l'opera attraverso la coscienza di essa: coscienza non puramente estetica» ma, «attraverso il veicolo della fisicità», di tutto il suo «modo di esserci, totale».³⁴

Costretto dal rifiuto di Penna, seguito poi da quello ancora più *in extremis* di Volponi, Pasolini decide infine – pur non senza ritrosia – di vestire lui stesso i panni del suo personaggio, non solo accettando ma amplificando addirittura programmaticamente la deriva manifestamente riflessiva che *Il Decameron* avrebbe assunto: «ho creato un'analogia perfetta: ho recitato la parte di un autore alt-italiano, che proviene quindi dall'Italia storica, e scende a Napoli ad affrescare [...] le pareti della chiesa di S. Chiara. E, infatti, io sono uno scrittore dell'alt-Italia e della parte storica italiana, che va a Napoli a fare un film realistico. Quindi c'è un'analogia fra il personaggio e l'autore», «c'è dentro l'opera, diciamo così, l'opera nell'opera».³⁵ Già di per sé il «maestro Giotto dipintore» di Boccaccio aveva forti assonanze con la figura di Pasolini, avendo riscontrato una fama sovraregionale pur «sempre rifiutando d'esser chiamato maestro»,³⁶ apparendo come «di persona piccolo e sformato, con viso piatto e ricagnato»,³⁷ e – soprattutto – essendo fautore di un'arte capace di gareggiare con la natura stessa per il tanto



6. Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.

‘realismo’ di cui era capace. Sono ormai più che proverbiali le parole di Boccaccio sull’«ingegno» di Giotto, tale che «niuna cosa dà la natura [...] che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse»,³⁸ un ingegno capace di «compiacere allo ’ntelletto de’ savi»³⁹ e tale da porre il pittore a pieno titolo alla testa di quella «linea plastica» che per Longhi – nume tutelare di Pasolini – avrebbe avuto in lui il suo iniziatore e in Masaccio, l’altro grande amore del cineasta, il suo punto d’approdo. Era stato Pasolini stesso, a ben vedere, a dichiararsi fin da *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*⁴⁰ epigono di quella concezione dell’arte come «religione delle cose» e professione di una fede ferma nei confronti della forma «pura senza ornato» della realtà. Un suo sovrapporsi al «maestro dipintore» di Boccaccio, dunque, sarebbe apparso più che giustificato anche da un punto di vista stilistico.

Nonostante queste già solide consonanze tra la figura di Pasolini e il Giotto della novella, il personaggio che il cineasta costruisce per sé gli risulta, se possibile, ancor più somigliante, grazie alle minime ma significative modifiche che gli vengono apportate: per portare a compimento quella «analogia perfetta» tra sé e il suo *alter ego*, enfatizzando ed esplicitando quel carattere metalinguistico che già – anche se solo in filigrana – percorreva l’intero episodio, Pasolini decide di trasformare il Giotto di Boccaccio nel suo «migliore discepolo», «un bravo artista dell’alta Italia» diretto a Napoli per affrescare – come si è detto – la chiesa del Convento di Santa Chiara. Sebbene questa modifica sia stata letta da molta della critica come un semplice atto di modestia da parte del cineasta, più interessante e forse pure più persuasiva risulta la lettura data di questa operazione da Galluzzi,⁴¹ il quale – basandosi sull’assunto che la competenza storico-artistica di Pasolini fosse, come sembra, profondissima – arriva a concludere che egli potesse aver trasformato Giotto in un suo ottimo «discepolo» in virtù di una sua volontà di esattezza storiografica. Come è noto, infatti, nonostante una presenza giottesca a Napoli sia ampiamente attestata, i frammenti degli affreschi ritrovati nella chiesa di Santa Chiara non sono ritenuti autografi del maestro, ma sono riferiti piuttosto a quel ‘Maestro delle Vele’ che avrebbe decorato il braccio destro del transetto (oltre che, appunto, le eponime vele del soffitto) della basilica inferiore di Assisi, dove sono raffigurati quei due *miracoli post-mortem di San Francesco* a cui Pasolini – nei panni del «migliore discepolo di Giotto» – lavora ne *Il Decameron*. Che sia stata o meno consapevole, questa operazione non è che il primo passo di un percorso di definizione di un personaggio che sembra davvero esser stato creato ‘a immagine e somiglianza’ del suo

autore. Instancabile lavoratore, così costantemente «immerso nella sua immaginazione creatrice»⁴² da dimenticarsi di mangiare, il giottesco *alter ego* di Pasolini sembra riprodurre nel cantiere di Santa Chiara gli atteggiamenti⁴³ che caratterizzavano il suo autore durante le riprese: «alle 7 del mattino arriva sul set, gira una scena dopo l'altra [...] inventando di minuto in minuto, salta il pasto, si ferma solo quando il sole è troppo basso sull'orizzonte e non c'è più luce sufficiente per continuare le riprese. [...] A volte bisogna interromperlo con la forza».⁴⁴ È proprio nel segno di questa loro infaticabile *vis* creativa, di questa comune dimensione demiurgica di operai della 'messa in immagine' che prende forma la sovrapposizione – questa volta totale – tra Pasolini e il protagonista della novella, le vicende dei quali vengono definitivamente a coincidere in una sequenza che, tra le più liriche del film, tematizza in maniera inequivocabile l'identità tra i due artisti:

Giotto è arrivato a Napoli, è nel ventre di Napoli; Forese, insieme a un frate, gli è alle spalle, ma non conta più, è in second'ordine ormai; ciò che conta sono “gli occhi di Giotto” (una specie di soggettiva che, guardando, prende possesso della realtà), la realtà di quei vicoli di Napoli, con le persone, le cose, i gesti, la mimica, le situazioni che abbiamo tante volte visto nelle nostre narrazioni.

I volti, soprattutto i volti della povera gente napoletana, del popolo santo, con le sue abiezioni, le sue miserie, i suoi peccati. [...] Giotto passa per quei luoghi e si imprime nella memoria la faccia di quella gente – buffo come un pagliaccio, con quel suo occhio divino che vede tutto, osservando, e tutto trasforma in qualcosa di fisso e di eterno che vince il tempo.⁴⁵

L'arrivo di Giotto nella città di Napoli viene descritto dalla sceneggiatura attraverso le parole quasi commosse di un Pasolini che tramite gli occhi del suo personaggio indaga, studia e contempla «la realtà di quei vicoli», le «abiezioni», le «miserie» e «i peccati» di quel «popolo santo» in cui aveva rintracciato quella vitalità pura e sincera ormai del tutto svanita nella società a lui contemporanea. Se la presenza



7. Pier Paolo Pasolini, *Il Decamerone*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.

dell'autore dietro la maschera del pittore giottesco si era già fatta in qualche modo presentire, è proprio in questo passaggio che il film denuncia apertamente quanto gli «occhi di Giotto» siano in realtà gli occhi stessi del regista: mentre porta le dita incrociate al volto come a comporre il gesto dell'inquadratura, il «pittore dell'alta Italia» non è più un personaggio de *Il Decameron*, ma è ormai inequivocabilmente Pier Paolo Pasolini che girando per i vicoli di Napoli sceglie tra «i volti della povera gente napoletana» quelli più adatti a prendere parte all'enorme coro di comparse che avrebbe affollato le scene del suo film. Mostrandoci all'opera «quel suo occhio divino che vede tutto [...] e tutto trasforma in qualcosa di fisso e di eterno che vince il tempo», Pasolini decide ancora una volta di aprirci uno spiraglio sul suo universo creativo, sul cantiere in cui le sue idee, le sue paure e le sue incertezze prendono forma, portando a emersione il nucleo immaginativo profondo che sta alla scaturigine di tutto il racconto configurato dal film.

Ciò che preme qui evidenziare è come – analogamente a quanto accadeva ne *La ricotta* – anche ne *Il Decameron* uno dei punti nodali di questa riflessione metadiscorsiva trovi compimento attraverso un *tableau vivant*, coinvolto in un vero e proprio momento di 'incandescenza' compositiva:

Giotto sta dormendo un sonno profondo: ma come una specie di sorriso è stampato nei suoi lineamenti. Certo ha nel sogno una visione.

110 VISIONE DI GIOTTO. LUOGO ASTRATTO

Esterno. Giorno.

Giotto sogna l'Universo dopo la fine del mondo, è un Universo piccolo, che comprende poche centinaia di persone, e potrebbe essere contenuto in uno stanzone. Ma, per quanto piccolo, tale Universo è immenso, perché comprende al centro, in un ovale di luce circondato da facce di Angeli abbaglianti, il Signore Iddio.

Alla sua destra e alla sua sinistra, ci sono, quasi simmetriche, le file dei beati, che lo contemplano. Ci sono quelli più fortunati in prima fila, e poi tutti gli altri, di cui si vedono solo le teste, con le aureole che luccicano meravigliosamente.

Dietro a tutti questi c'è il Cielo; anzi, essi sono nel Cielo. Il Cielo è nettamente diviso dall'Inferno: perché l'Universo di Giotto è nettamente diviso tra il Bene e il Male. Nello scuro Inferno, scavato nel tufo, ne succedono di tutti i colori: schiere di Dannati aspettano di essere giudicati per le loro Pene, con la disperazione negli atti e negli occhi, sorvegliati da Diavoli pelosi come scimmie. Più sotto, ci sono i Dannati che hanno cominciato la loro Eternità Infernale: le loro Pene sono le più crudeli, e il fuoco che li tormenta brilla secondo Giustizia, illuminando i Diavoli. La visione frontale e ingenua di Giotto – poiché questo è un sogno realistico – è piena di prospettive folli e vere, di un luminismo caravaggesco, dove il sole è sole e il fuoco è fuoco. La visione è grandiosa; mai in tutto il film si è visto niente di simile: c'è da restare a bocca aperta davanti alla grandezza, alla bellezza, alla verità.⁴⁶



Svegliato da una musica extra-diegetica che irrompe nel silenzio della notte, il «discepolo di Giotto» solleva la testa e guarda dritto di fronte a sé, verso la macchina da presa: come in una soggettiva, davanti ai suoi – e ai nostri – occhi appare, folgorante, una scena di *Giudizio Universale* chiaramente costruita su calco di quella dipinta da Giotto nella Cappella degli Scrovegni. Che il *tableau vivant* dell'affresco giottesco compaia ne *Il Decameron* all'interno di un sogno, o, meglio, di un «sogno dentro un sogno», una visione talmente prorompente da interrompere il flusso onirico del protagonista, è già di per sé significativo: proiettare l'immagine all'interno di una dimensione altra rispetto a quella della realtà quotidiana, il cui carattere 'astratto' sia ulteriormente amplificato dall'utilizzo della forma del *tableau* (caratterizzata da quel «tempo sospeso» e quello «spazio definito» che Costa individua come suoi elementi sostanziali), rende infatti ancor più naturale una lettura di questa sequenza quale nucleo teorico profondo, radicale, capace di emergere verticalmente dall'orizzontalità del racconto.

Esattamente come aveva fatto con il referente letterario boccaccesco, Pasolini dimostra anche nei confronti del modello pittorico un approccio meticoloso ma al contempo piuttosto libero: sebbene la rigida frontalità della composizione, così come la netta delimitazione delle diverse aree di questo «Universo dopo la fine del mondo», o le cromie delicate ma varie e sapientemente modulate dell'affresco giottesco siano rispettati dal cineasta con un'attenzione quasi maniacale, vi sono d'altro canto introdotti anche alcuni elementi di scarto più o meno determinanti. Oltre a una generica e inevitabile semplificazione dell'articolazione complessissima degli episodi fantasiosi che affollano l'affresco di Giotto, una più sostanziale modifica viene operata da Pasolini nel centro focale della composizione, quello che nella Cappella degli Scrovegni vedeva campeggiare, in una sorta di grande mandorla iridescente, un maestoso Cristo Giudice, sostituito da Pasolini nel suo *tableau* da una Madonna con Bambino dai caratteri simili piuttosto a

8, 9. Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.

quelli della giottesca *Maestà d'Ognissanti*. Una prima interpretazione di questa variazione, suffragata dalle dichiarazioni rilasciate dallo stesso Pasolini, giustificherebbe la presenza della Vergine in luogo del canonico Cristo Giudice in virtù di una sua maggiore 'napoletanità': secondo l'autore, infatti, i «singolari personaggi» da lui incontrati per le strade di Napoli «non riuscivano mai a pronunciare la parola di Dio e insistevano nel sostituirla con Madonna», secondo una «così curiosa ostilità» che lui avrebbe voluto rispettare nella scena del Giudizio Universale, che sarebbe così divenuto «un “Giudizio Universale alla napoletana”». ⁴⁷ Molta della critica ha però intravisto in questa singolare sostituzione un motivo esplicitamente autobiografico, avvalorato anche dalla somiglianza che Pasolini ha più volte sottolineato ⁴⁸ tra Silvana Mangano – interprete della Vergine 'giottesca' – e sua madre. Per quanto aneddótico, questo dettaglio può apparire interessante ai fini di una connotazione ulteriormente autobiografica e metadiscorsiva dell'intero episodio e, per sineddoche, del film nella sua interezza. Questo *tableau vivant*, questa reinterpretazione autobiografica e «alla napoletana» del Giudizio Universale degli Scrovegni, non è però che una visione fulminea che resta sotto lo sguardo dello spettatore solo per pochi istanti. Pasolini aggredisce frontalmente il 'dipinto' mostrandolo nella sua interezza per mezzo di un *campo totale*, per poi indagarne alcuni brani di dettaglio secondo una prassi ormai canonica per lo sguardo pasoliniano, le cui origini vanno rintracciate nell'embrionalmente cinematografico susseguirsi delle diapositive che Longhi adoperava durante i suoi corsi universitari ⁴⁹ («sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli [...]. Il cinema *agiva* sia pure in quanto mera proiezione di fotografie»). ⁵⁰ Dopo qualche lirico *primo piano* e qualche dettaglio sul contorcersi dei dannati o sui volti beati degli angeli bambini, la visione si interrompe bruscamente e svanisce improvvisamente così come era comparsa, lasciando ripiombare il pittore giottesco nel suo sonno profondo. Rivedremo il perso-

10, 11. Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.

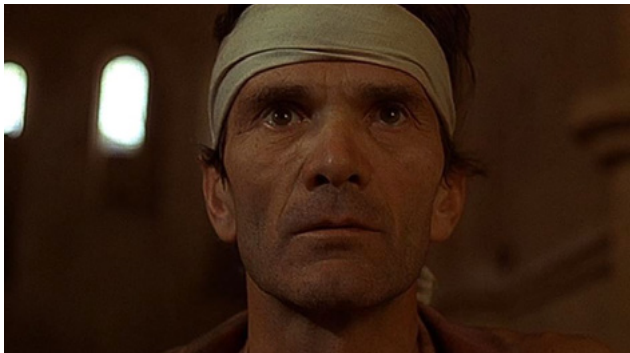


naggio più avanti, nella sequenza finale del film, in mezzo ai festeggiamenti per la chiusura del cantiere degli affreschi. ‘Solo e pensoso’ come lo era stato per tutto l’episodio, il pittore si trattiene ben poco tra la folla per poi allontanarsene e raccogliersi nella contemplazione della sua opera finita: tramite una nuova soggettiva, Pasolini ci mostra finalmente l’esito di tanto duro lavoro, una parete decorata con una riproduzione dei *Due miracoli post-mortem di San Francesco* del transetto destro della Basilica inferiore di Assisi. Nessun Giudizio Universale, dunque, è stato dipinto. Pasolini, che fin dalle sue prime opere cinematografiche si era comportato da vero e proprio «discepolo di Giotto», non tenta nemmeno di realizzare l’opera del maestro, ma si limita a sognarla.

È in questa inquadratura, la penultima de *Il Decameron*, che – mostrandoci l’opera finita del suo *alter ego* – Pasolini ci rende partecipi dell’esito della meditazione sul senso del fare artistico che egli aveva avviato ne *La ricotta* e che aveva trovato nei *tableaux vivants* delle due deposizioni manieriste e del Giudizio degli Scrovegni dei momenti di densità apicale. Dopo una lunga e sofferta riflessione, articolata proprio per mezzo di un uso sapiente della storia delle arti visive, Pasolini giunge qui a sancire la definitiva impossibilità per l’artista di dare una forma all’idea, di mettere in immagine il senso sacro delle cose e racchiudere in un’opera sola il pensiero che l’aveva ispirata. Quasi rimando con il Totò di *Che cosa sono le nuvole?*, il quale diceva a Ninetto Davoli che la verità è ciò che si sente nel profondo, dentro di sé, ma di cui non si può fare parola «perché appena la nomini» lei «non c’è più!», l’autore giunge qui – per mezzo del suo *alter ego* giottesco – a una disillusa presa di coscienza, e si domanda «... perché realizzare un’opera, quando è così bello sognarla soltanto?». Con Marchesini, dunque, si potrebbe concludere che «la battuta finale del film» decreti

la vittoria della *substantia* onirica rispetto a tutte le possibili forme artistiche: la fatica letteraria di Boccaccio, quella pittorica di Giotto e quella cinematografica di Pasolini, nonostante la vocazione realistica che le informa, tradiscono un sostanziale fallimento in quanto schiave del linguaggio che le esprime. È la realtà ontologica del sogno, nel suo puro esserci al di fuori di qualsiasi trascrizione, che [...] rappresenta un’oasi mitica e inattendibile di autenticità. Il tentativo goffo dell’artista di riprodurre il vero finisce nella consapevolezza che solo l’inespresso custodisce intatto il mistero delle cose.⁵¹

L’intera opera cinematografica di Pasolini è percorsa da una riflessione profonda volta a rintracciare (non senza implicazioni morali e politiche) il modo ‘giusto’ per mettere in immagine questo «mistero»: ciò



che si è tentato di dimostrare è l'assoluta centralità, all'interno di questa instancabile ricerca, del referente storico-artistico e in particolare, in virtù della sua ontologica propensione a farsi luogo di riflessioni metadiscorsive, della figura del *tableau vivant*. È infatti soprattutto misurandosi con le immagini composte dai suoi illustri maestri che Pasolini, che mai si è stancato di professarsene discepolo, ha articolato una riflessione densissima sul senso stesso della pratica compositiva, volta alla ricerca di una cifra identitaria per le sue forme e culminata nella drammatica presa di coscienza della radicale insufficienza di qualsiasi tentativo di espressione.

12, 13. Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron*, 1971. © 2002 CDE, Eagle Pictures.

¹ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, p. 315.

² Ivi, pp. 314-315.

³ A questi due casi più 'compiuti' se ne potrà aggiungere un terzo di carattere però parziale perché non diretto tanto alla riproduzione di un intero, specifico dipinto, quanto piuttosto alla ripresa puntuale di molteplici dettagli provenienti da diverse opere di uno stesso autore. Questo brano si colloca ne *Il Decameron*, e nello specifico nella novella di Ser Ciappelletto il quale giunge – nella versione pasoliniana – nelle 'terre del Nord', descritte dall'autore tramite precisi prestiti figurativi mutuati da opere di Peter Bruegel il Vecchio quali il *Combattimento fra Carnevale e la Quaresima*, il *Trionfo della Morte* o i *Giocchi di fanciulli*.

⁴ Franco Calderoni, *Il Gologota nelle borgate*, «Il Giorno», 12 novembre 1962.

⁵ «Ora, che io ami o non ami i miei personaggi deve risultare soltanto da come io li ho espressi e non da quello che ho detto contenutisticamente su di loro. Se io sono riuscito a dare quello che volevo dare in *Accattone*, ammettiamo, cioè la grandezza epico-religiosa di questi personaggi miserabili, se io sono riuscito a farla attraverso gli stilemi del mio film, [...] vuol dire che li amo» (Pier Paolo Pasolini, *Una visione del mondo epico-religioso*, «Bianco e Nero», 6, giugno 1964, p. 30).

⁶ Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 71-72.

⁷ Tommaso Subini, *Pier Paolo Pasolini La ricotta*, Torino, Lindau, 2009, pp. 186-187.

⁸ Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 296-298.

⁹ Pier Paolo Pasolini, *Una discussione del '64*, in *Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Amministrazione Provinciale di Pavia, Comune di Alessandria, 1977, p. 100.

¹⁰ Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Deca-*

meron), Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 9-40.

¹¹ Pasolini, *Una discussione del '64*, cit., p. 119-120.

¹² *Ibidem*.

¹³ «Ricordo con terrore i primi giorni di lavoro, in cui, appunto, giravo come ero capace di girare, coi miei cari obiettivi, le mie care carrellate. Come ho potuto non rendermene conto subito, prima di cominciare? Era chiaro che la sacralità tecnica [...] diventava di colpo retorica e ovvia se applicata alla 'materia' di per sé sacra che stavo raccontando. [...] Un Cristo frontale, ripreso col 50 o il 75, accompagnato da brevi e intense panoramiche, diventava pura enfasi: [...] non c'è mai nulla di inventato una volta per sempre» (Pier Paolo Pasolini, *Confessioni tecniche*, in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 45-46).

¹⁴ A provare l'importanza che il volume di Briganti ha avuto nella costruzione dell'impianto visivo de *La ricotta* possono essere rintracciati svariati elementi critici e documentari, primo fra tutti una fotografia che ritrae Pasolini sul set mentre costruisce il *tableau* della *Deposizione* del Pontormo e che mostra in primo piano proprio una copia de *La maniera italiana* aperta sulla pagina del dipinto. Il cineasta non sarebbe stato infatti colpito soltanto dalla lettura critica proposta da Briganti, ma anche – sembra evidente – dalle stesse immagini presenti nel volume, tra i primissimi in Italia a proporre un apparato fotografico a colori. Proprio attorno all'elemento cromatico, peraltro, ruota un'altra delle evidenze del debito contratto dall'autore de *La ricotta* nei confronti del volume di Briganti, a testimonianza del quale risulterà parlante l'accostamento di un brano della sceneggiatura pasoliniana del film e uno tratto invece da *La maniera italiana*: «colori d'erba premuta e succhi di fiori primaverili, pervinche, rose, violette, giallo di polline, verde di chiari steli» (Giuliano Briganti, *La ma-*

niera italiana, Editori Riuniti-VEB Vergader Kunst, Roma-Dresda, 1961, p. 24.); «Se prendete dei papaveri, lasciateli nella luce del sole d'un pomeriggio melanconico, [...] se li prendete e li pestate: ne viene fuori un succo che si secca subito, annacquatelo un po', su una tela bianca di bucato, e dite a un bambino di passare un dito umido su quel liquido: al centro della ditata verrà fuori un rosso pallido pallido, quasi rosa, ma splendido per il candore di bucato che c'è sotto; e agli orli della ditata si raccoglierà un filo di rosso violento e prezioso, appena appena smarrito; si asciugherà subito, diventerà opaco, come sopra una mano di calce. Ma proprio in quello smarrirsi cartaceo conserverà, morto, il suo vivo rossore» (Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001, vol. I, pp. 343-344).

¹⁵ Briganti, *La maniera*, cit., p. 12.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Subini, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 153.

Le posizioni di Briganti nel suo *La maniera italiana*, d'altronde, tradiscono una sostanziale convinzione che non ci sia «artista del passato che più dei due padri del manierismo abbia dato corpo ai fantasmi del Novecento» (Federico De Melis, *Due scheletri nell'immaginario*, «Il manifesto», 25 giugno 1994), secondo una lettura in qualche misura «tendenziosa» che leggeva «il manierismo come avanguardia decadentista» (Alexander Auf der Heyde, «Un vero e proprio film»: Longhi, Briganti e *La Maniera Italiana* (1961), in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, a cura di Massimo Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2021, p. 214.)

¹⁸ Roberto Longhi, *Ricordo dei manieristi*, «L'Approdo», 1, gennaio-marzo 1953, p. 57.

¹⁹ Ivi, p. 59.

²⁰ Subini, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 157.

²¹ «Nella messa in scena della *Deposizione* del Rosso il gruppo centrale ricalda abbastanza fedelmente il modello pittorico, mentre i due personaggi ai

lati, il negro con la lancia e quello con il cesto di frutta, non compaiono in nessuna opera del Rosso. I prototipi per i negri sono a mio avviso reperibili in area veneta: il moro che porta il piatto è raffigurato ad esempio ne *Il convito a casa di Levi* di Paolo Veronese ora all'Accademia, e in numerose *Cene* dello stesso. [...] Dunque, il collage pasoliniano sfrutta motivi palesemente manieristi, anche se di diversa provenienza. Nell'altro *tableau*, le aggiunte riprendono motivi, reali o presunti, di derivazione pontormesca. La colonna spezzata sulla sinistra [...] è [...], per esempio, in area veneta, in particolare in opere come *L'adorazione dei Magi* di Jacopo Bassano (Vienna, Kunsthistorisches Museum) o *Pallade fra Fortuna e Virtù* di Giuseppe Porta detto il Salviati (Venezia, Libreria Marciana). Più consone al mondo pontormesco sono le figure: in particolare, il giovane con la daga riprende un soldato – quello a destra – del *Cristo davanti a Pilato* alla Certosa di Galluzzo. Il giovane a cavalcioni e il cane ripropongono le figure di *Vertumno e Pomona* nella Villa Medicea di Poggio a Caiano, mentre l'altro personaggio accovacciato riprende specularmente il portatore di Cristo in primo piano nel *Trasporto di Cristo*. Riassumendo, le aggiunte pasoliniane citano l'opera pontormesca, ripresentandone i motivi tipici in una sorta di raffinata antologia [...] in bilico fra filologia e capriccio estetico» (Marchesini, *Citazioni pittoriche*, cit., pp. 51-52).

²² *La ricotta* è girata quasi integralmente in bianco e nero, con la sola eccezione di questi due *tableaux vivants* e delle sequenze di apertura e di chiusura del film, costituenti una sorta di “cornice policroma” per l'episodio stesso.

²³ Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965, 3ª ediz. 1989, p. 480. L'effetto di sorpresa creato dall'ingresso inatteso di questi colori sgargianti nel bianco e nero de *La ricotta* non doveva essere dissimile da quello

provocato dalla pubblicazione, all'interno della collana *La pittura italiana* diretta da Longhi, de *La maniera italiana* di Briganti, che era stato, come si è detto, uno dei primi testi di storia dell'arte – seguito poi nella stessa collana da *La pittura italiana delle origini* di Bologna, *Il gotico internazionale in Italia* di Castelfranchi Vegas e *Caravaggio* dello stesso Longhi – ad essere pubblicati con tavole a colori. «Non a caso Del Guercio insiste, nella sua recensione del volume su “Vie Nuove”, sull'effetto volutamente sbalorditivo delle tavole che propongono l'inaspettata modernità del linguaggio manierista» facendolo «risultare una “beffarda caricatura del volto divinissimo caro alla leggenda piccolo-borghese”» (Auf der Heyde, «*Un vero e proprio film*», cit., pp. 213-214).

²⁴ Marchesini, *Citazioni pittoriche*, cit., pp. 47-48.

²⁵ Longhi, *Ricordo*, cit., p. 59.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Da Che cosa sono le nuvole?*, Pier Paolo Pasolini, 1968.

²⁸ Pier Paolo Pasolini in Nico Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989, p. 348.

²⁹ «Spetta ai filologi di ricostruire il *Decamerone*. [...] Io faccio ciò che mi piace» (Pier Paolo Pasolini in *Boccaccio come il Vangelo*, «Paese Sera», 22 settembre 1970).

³⁰ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini come Giotto*, «Epoca», 18 ottobre 1970.

³¹ Pier Paolo Pasolini, *Il Decameron, Treatment*, inedito conservato presso l'Associazione 'Fondo Pier Paolo Pasolini' di Roma, p. 71. Il motivo per cui l'autore fa riferimento ad un «III tempo» – il quale non comparirà nella struttura definitiva, bipartita, del film – è da rintracciarsi nella lunga gestazione che ha preceduto la stesura ultima de *Il Decameron*, in una fase della quale Pasolini aveva previsto la presenza di tre sezioni distinte organizzate rispettivamente attorno ai ‘racconti-cornice’ di *Ser Ciappelletto*, *Chichibio* e *Giotto e Foresè*.

³² Pier Paolo Pasolini, in *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione: il cinema, il film*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinuci, Roma, Associazione 'Fondo Pier Paolo Pasolini', 1991, pp. 254-55.

³³ *Ivi*, p. 254.

³⁴ *Ivi*, p. 255.

³⁵ Pier Paolo Pasolini, “*Decameron*”. *Intervista con P.P. Pasolini*, «Cinema 60», gennaio 1972.

³⁶ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 1002. Sul tono modesto e gentile che caratterizzava Pasolini sul set circolano svariate testimonianze. Si riporterà a titolo d'esempio quella in Pasolini, *Pasolini come Giotto*, cit.: «a differenza degli altri registi», Pasolini «non dice mai parolacce agli attori, non grida, non alza mai la voce. Indossa abiti sportivi, calzonni non stretti, camicie senza cravatta».

³⁷ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1000. È lo stesso Pasolini a proporre questo paragone estetico tra lui e il Giotto di Boccaccio: «Non potevo rimandare il *ciak*, e allora mi sono messo davanti allo specchio per vedere se ero abbastanza piccolo e brutto per fare il personaggio di Giotto così come il Boccaccio lo descrive» (Pasolini, *Pasolini come Giotto*, cit.).

³⁸ Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1001.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ «Il santo è Stracci – la faccia di antico camuso / che Giotto vide contro tufi e ruderi castrensi, / i fianchi rotondi che Masaccio chiaroscurò / come un pannettiere una sacra pagnotta [...]» (Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di Rosa (1961-1964)*, Milano, Garzanti, 1964, 2ª ediz. 1976, p. 74.)

⁴¹ Francesco Galluzzi, *Pasolini e la Pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.

⁴² Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 1399.

⁴³ «Giotto arriva veloce davanti alla parete dell'abside che sta dipingendo: davanti ci sono le impalcature e una scala. / Egli sale veloce la scala, fermandosi dopo i primi due o tre pioli, e facendo

un fischio alla pecorara. / GIOTTO (*fischio alla pecorara*) / I garzoni stavano facendo la loro pausa, con le loro pagnottelle e il loro vinello. Uno, anzi, stava canticchiando pigramente, e uno dormiva. / Al fischio, tutti balzano in piedi e corrono al lavoro: porgendo a Giotto arnesi e vasi di colore. / In cima all'impalcatura Giotto sta furiosamente dipingendo il dolce volto di un angelo (o la faccia di un ladrone), ispirato» (Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 1400).

⁴⁴ Franco Rossellini in Pasolini, *Pasolini come Giotto*, cit.

⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, p. 1383.

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. I, pp. 1393-94. Per quanto interessante, si tralascerà in questa sede la riflessione inerente all'utilizzo nella sce-

neggiatura de *Il Decameron* di riferimenti dichiaratamente pittorici, che pure vi compaiono con grande frequenza: oltre al «luminismo caravaggesco» che nel brano riportato si attribuisce alla visione di Giotto, si ricorderanno – tra i tanti esempi – anche le «scodelle» i «pani» e le «posate “giotteschi”» della scena nel refettorio dei frati. Ci si limiterà qui a constatare quanto, ancor prima di essere messe in forma tramite le riprese, le idee di Pasolini abbiano già un carattere dichiaratamente ‘pittorico’ e siano impregnate dei riferimenti storico-artistici che informano lo sguardo del loro autore.

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Giudizio Universale alla napoletana per Pasolini*, «L'Unità», 7 novembre 1970.

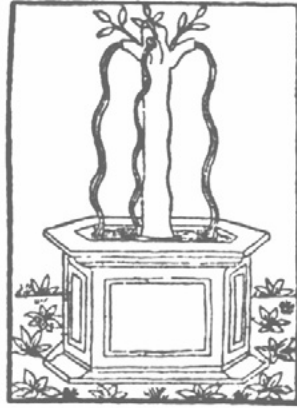
⁴⁸ «Attorno a lei c'è il profumo di primule di mia madre giovane», in Pier

Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 311. È proprio in virtù di questa somiglianza che Pasolini aveva scelto Mangano come interprete di altre celebri figure materne del suo cinema, quali quelle di *Teorema*, *La Terra vista dalla Luna* o *Edipo Re*.

⁴⁹ Questa prassi sarebbe stata adottata anche – questa volta in senso letteralmente ‘cinematografico’ – dallo stesso Longhi e da Umberto Barbaro nei loro documentari, dove una voce narrante accompagnava l'alternarsi di totali e dettagli di dipinti ripresi in modo statico e frontale.

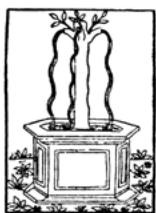
⁵⁰ Pier Paolo Pasolini, *Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi*, «Tempo», 18 gennaio 1974.

⁵¹ Marchesini, *Citazioni pittoriche*, cit., p. 183.



LA DIANA

Contributi



Novità per Giovanni di Lorenzo: una *Sacra Famiglia* da rintracciare e una nota sull'attività tarda del pittore

Raffaele Marrone

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

Il saggio ruota attorno alla pubblicazione di un'inedita *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, di ubicazione ignota, riferibile alla mano del senese Giovanni di Lorenzo e databile ai secondi anni Quaranta del Cinquecento. L'aggiunta del nuovo dipinto permette di ricostruire la tarda attività del pittore, a cui deve essere ricondotta anche la *Venere distesa con due amorini* di collezione Chigi Saracini.

The essay presents an unpublished painting, representing the *Holy Family with the young Saint John and Saint Catherine of Siena*, which is here referred to the sienese master Giovanni di Lorenzo, at the end of his career (around 1545-50). The new attribution allows to reconstruct the artist's late activity, and to confirm the authorship of the *Venus laying with two Cupids* of Chigi Saracini Collection.

Keywords: Giovanni di Lorenzo, Sacra famiglia con santa Caterina da Siena, pittura senese, Cinquecento, Domenico Beccafumi

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana27
ISSN 2784-9597

Novità per Giovanni di Lorenzo: una *Sacra Famiglia* da rintracciare e una nota sull'attività tarda del pittore

Raffaele Marrone

*Ad Alessandro Bagnoli,
per il suo settantesimo compleanno*

Capita spesso, 'navigando' tra le tante immagini raccolte nel catalogo online della Fototeca di Federico Zeri, di imbattersi in riproduzioni di opere neglette, talora disperse da decenni nei meandri del mercato antiquariale o delle raccolte private, meritevoli di essere ricacciate dall'oblio e portate per la prima volta all'attenzione degli studi: è il caso – credo – di un dipinto di discreto interesse, mai finora intercettato dai radar della storiografia, che rappresenta la *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena* (fig. 1).¹ Destinato alla devozione personale, il quadro – eseguito su un supporto, probabilmente ligneo,² di medio formato (73 x 54 cm) – è classificato nella relativa scheda della Fototeca come opera di un anonimo senese del XVI secolo. Purtroppo, se ne ignorano al momento la provenienza e l'esatta ubicazione: dal breve prospetto informativo dedicato al dipinto apprendiamo soltanto di un passaggio sul mercato romano nel 1978. Tuttavia, una postilla vergata sul tergo della fotografia posseduta da Zeri, che recita «Chigi Saraceni» (*sic*), induce a chiedersi se l'opera, prima di finire nelle mani degli antiquari, non fosse transitata dalla famosa collezione messa su da Galgano Saracini al passaggio tra Sette e Ottocento, e non sia quindi da inscrivere nel novero dei pezzi alienati dall'ultimo proprietario della raccolta (nonché principale responsabile della sua dispersione), Guido Chigi Saracini.³ L'ipotesi potrebbe essere in parte avvalorata da una rubrica della *Relazione in compendio* redatta nel 1819, ove si fa menzione di un dipinto, raffigurante «La Sacra Famiglia, S. Giovannino, e S. Caterina da Siena, della prima maniera del Sodoma»,⁴ che pare prestarsi ottimamente a un'identificazione con il quadro che qui si prenderà in esame. Certo, considerate la discreta diffusione del soggetto, molto comune, e l'inevitabile genericità dell'indicazione attributiva contenuta nella *Relazione*, bisogna osservare cautela nel proporre questo puntuale collegamento; peraltro, l'assenza di ulteriori specifiche relative alle dimensioni, alla tecnica esecutiva e al supporto ci impedisce di effettuare riscontri più probanti e definitivi, e di fugare così ogni dubbio circa l'associazione



1. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

– destinata per ora a rimanere interlocutoria – tra l'opera descritta dalla fonte e il nostro quadro.

A ogni modo, lasciando adesso da parte la questione della provenienza secondaria (ché sarebbe impresa inane tentare di risalire addietro sino a quella originaria, vista la natura 'privata' del manufatto in questione), sembra che si possa cercare almeno di precisare meglio la paternità di questo dipinto significativo, studiandolo in direzione di uno dei tanti volti di secondo piano, ma non per questo immeritevoli di attenzione critica, che compongono e articolano il panorama delle arti a Siena

nella prima metà del Cinquecento, precedente al crollo della Repubblica. In particolare, credo che l'opera, come mi appresto ad argomentare, debba essere ricondotta alla mano di Giovanni di Lorenzo, pittore documentato in città tra la fine della seconda decade del secolo e il 5 dicembre 1562, data in cui si può fissare con certezza la sua morte.⁵ Di questa personalità, certo ascrivibile al rango dei comprimari, a ruota dei grandi protagonisti della scena senese, non si sono mai smarrite le tracce (pur con qualche confusione nelle fonti), complici sicuramente il rilievo simbolico e la collocazione tutt'altro che defilata del suo *masterpiece*, la tavola con *l'Immacolata che protegge Siena durante la battaglia di Camollia* della chiesa di San Martino, orgogliosamente firmata dall'artefice nell'anno 1528.⁶ Eppure, benché la sua memoria non sia mai andata del tutto perduta, la piena rivalutazione 'moderna' dell'artista si è concretizzata definitivamente soltanto in tempi assai vicini a noi, nel secondo Novecento, grazie alle aperture di Fiorella Sricchia Santoro⁷ – che ha tracciato il solco per identificare l'attività iniziale di Giovanni, a monte della pala di San Martino – e, soprattutto, al contributo di Alessandro Bagnoli,⁸ cui si deve la più perspicua messa a fuoco sull'intero *cursus* del pittore, dalle prime prove orientate in senso 'para-pinturicchiesco', fino agli esiti della maturità. C'è da dire però che – malgrado questi importanti apporti – il tratto terminale della vicenda di Giovanni di Lorenzo, tra il quinto e il sesto decennio, rimane ancora per molti versi oscuro: se escludiamo alcuni prodotti di 'arte applicata', specialità in cui il pittore era particolarmente versato, non conosciamo lavori dell'artista più recenti della tavola issata in origine sull'altar maggiore dell'oratorio dei Santi Giacomo e Cristoforo in Salicotto, ancorabile con buona probabilità nella prima metà degli anni Trenta.⁹ Proprio il quadro che intendo presentare in questa sede, tuttavia, potrebbe contribuire a gettare luce sugli ultimi movimenti di Giovanni, dacché si presta perfettamente, come vedremo, ad assolvere il ruolo di pernio attorno a cui ricostruire la tarda operosità del maestro, prima che – divenuto frate dell'Ospedale di Santa Maria della Scala nel 1552 – relegasse in secondo piano l'attività artistica, abbandonando, forse in via definitiva, i pennelli.¹⁰ Per un pittore raro come Giovanni di Lorenzo, anche una singola addizione può risultare rilevante ai fini di una migliore comprensione del suo profilo artistico e delle tappe della sua non monotona carriera; lo è ancor di più se essa, oltre a essere di buona qualità, permette anche di avere un'idea più circostanziata di un momento poco 'documentato', dal punto di vista delle opere, del suo tracciato artistico, e di sbarazzarsi così di alcune proposte poco avvedute che sono state avanzate in passato per colmare questa lacuna.



Per via della tensione verso una pittura compatta ma vibrante, fatta di una materia densa, corposa e insieme abbreviata, la tavola ‘senza casa’ che iniziamo ora a scrutare da vicino si pone in perfetta linea di continuità, anzi di sviluppo, con le ricerche avviate da Giovanni nel quarto decennio del Cinquecento, in lavori come la *Sant’Anna metterza* per l’omonimo altare della chiesa gesuata di San Girolamo (1530)¹¹ e, soprattutto, come la già citata pala per la cappella della fraternita dei Santi Giacomo e Cristoforo (*ante* 1535), che pare in effetti offrire i migliori termini di raffronto per comprovare l’autografia del dipinto: si consideri in modo particolare il paragone, davvero eloquente, tra il Bambino portato in spalla da Cristoforo e il san Giovannino, due esemplari della stessa infanzia tenera, in carne, con le guance gonfie e quelle piccole mani dalle dita tozze e grassottelle (figg. 4-5); analogamente efficace, d’altra parte, si rivela il confronto che può essere imbastito tra la santa Caterina e la Vergine della pala di San Girolamo, quasi sovrapponibili per i tropismi dei volti un po’ smorfiosi e irridenti, connotati da una lieve coloritura sodomescia (figg. 2-3). Nel nostro quadro, la pienezza di forme, l’impianto saldo e ampio delle figure e il panneggiare a tratti lamellato (si veda la manica della veste

2. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d’autore risultano esauriti.

3. Giovanni di Lorenzo, *Sant’Anna metterza*, particolare, 1530, olio su tela. Siena, chiesa di San Girolamo. Crediti: archivio fotografico dell’autore.

della Madonna, o il velo candido di Caterina) rimandano ancora, come nella tavola destinata alla cappella confraternale di Salicotto, al sempre vivo modello di Baldassarre Peruzzi, il cui influsso – lo ha puntualizzato Bagnoli – diventa centrale per la maturazione del linguaggio personale di Giovanni già a partire dall'*Immacolata* di San Martino; ma la maggiore difficoltà delle posture e delle movenze, la più marcata compendiarità della condotta pittorica e l'articolazione dell'apparecchiatura compositiva che si affacciano qui, e delle quali si dirà più estesamente a breve, rappresentano l'indice chiaro di un passo nuovo, di un momento in cui la stagione 'peruzziana' senese, dopo la definitiva partenza di Baldassarre alla volta di Roma (1535),¹² stava oramai volgendo al tramonto, e Beccafumi, anche se per una fase decisamente effimera – poco prima dell'affermazione senza frontiere della linea rappresentata da Bartolomeo Neroni –, poteva tornare nuovamente a suggerire qualcosa ai suoi meno dotati comprimari.

In questa prova tardiva, particolarmente felice, Giovanni di Lorenzo si cimenta in effetti in una composizione insolitamente impegnata, connotata da un aspetto di bizzarria e visionarietà mai prima esperito, che distingue nettamente il dipinto dai soliti quadretti devozionali,

4. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

5. Giovanni di Lorenzo, *L'Immacolata e i santi Cristoforo e Giacomo*, particolare, 1532-35, olio su tavola. Siena, chiesa dei Santi Giacomo e Cristoforo in Salicotto. Crediti: archivio fotografico dell'autore.



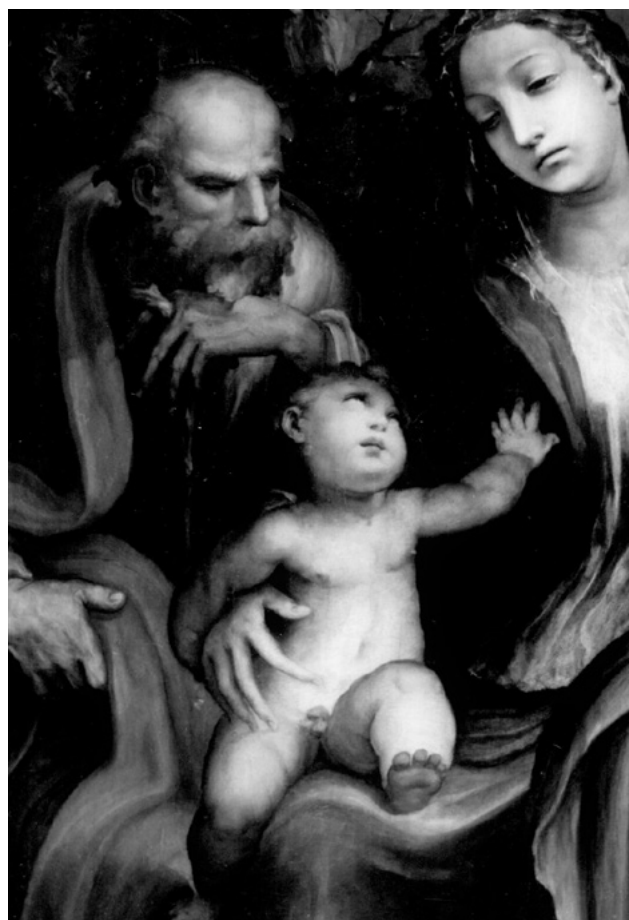
molto frequenti a Siena, con la Sacra Famiglia accompagnata da santa Caterina. L'intensificazione del dialogo con Beccafumi dev'essere stato lo stimolo per concepire una soluzione così moderna e capziosa, lontana dalle facili euristiche di retaggio 'protoclassico' dei suoi precedenti lavori.¹³ È vero, permane sottotraccia un equilibrio fatto di bilanciate risposdenze binarie, che si direbbe ancora legato *per li rami* al canone codificato, a loro tempo, dagli umbri attivi in città: al capo melanconico del vecchio Giuseppe, sulla sinistra, fa *pendant*, al lato opposto, la testa di Caterina; e mentre il primo cinge con la mano che avanza il piccolo Giovanni Battista, la seconda, in contrappunto, regge delicatamente tra le dita un giglio dal lungo stelo (che pare cavato via dalla giovanile tavola di San Lorenzo a Rapolano). Ma, nonostante il sopravvivere di una forma di *concinnitas* di antica origine pinturicchiesca, rinterzata sicuramente dalle classicistiche suggestioni di Peruzzi, il rischio di una troppo araldica simmetria è qui sventato grazie ad alcune sottili infrazioni, che spezzano e animano l'orditura strutturale del dipinto: cooperano in tal senso il dinamico turbine di teste d'angeli che campisce lo sfondo, l'affastellamento delle figure, quasi contenute a fatica nello spazio esiguo del quadro, e la leggera sfasatura spaziale dei sacri personaggi che fiancheggiano la Vergine, collocati a diverse altezze e diversamente disposti in profondità; a sua volta, per disinnescare ogni tentazione di statica rigidità, la Madonna mediana, in asse col vivace Bambino semidisteso sul davanzale, è atteggiata in una sorta di contrapposto, di marca squisitamente beccafumiana, con le mani giunte in preghiera rivolte verso destra e il capo che scarta dolcemente nella direzione opposta. Questi espedienti compositivi, che forzano 'dall'interno' l'armonica sintassi speculare della tradizione di Perugino e Pinturicchio, non sono molto diversi da quelli adottati in un altro pezzo maturo di Giovanni di Lorenzo, i 'bandelloni' di un baldacchino dipinto per l'Arte della Lana (ora presso la sagrestia della chiesa del Carmine), datati 1544, opportunamente restituiti alla mano dell'artefice da Bagnoli: anche lì, difatti, rintracciamo gli stessi valori di simmetria ritmica bilaterale, appena deregolati attraverso il ricorso a piccole, ma ricercate, variazioni (ad esempio nelle pose sempre diverse degli angeli che circondano il Crocifisso).¹⁴

Oltre alla rinnovata complessità di impostazione delle figure – pur nelle maglie di un'architettura che rimane nell'insieme piuttosto cadenzata – sembrano dimostrare una datazione 'bassa' per la nostra tavola anche le invenzioni e i riferimenti formali desunti dalla produzione estrema di Beccafumi: al di là del magnifico vortice d'angeli raggianti, ripreso pari pari dalla seconda versione della pala per San Niccolò al

Carminè (e già adocchiato da Giovanni nell'*Immacolata* del 1528), è da rimarcare come la figura concentrata del san Giuseppe, con il manico del bastone tenuto tra l'indice e il medio, sia una chiara rivisitazione di certi prototipi beccafumiani della maturità – sul tipo, poniamo, del *San Marco* per la tribuna del Duomo di Pisa; prototipi che all'incirca alle stesse date, cioè verso i primi anni Quaranta, interessavano pure il giovane Marco Pino, impegnato allora in prodotti intensamente mecarineschi, quale ad esempio la tavola per San Pancrazio ad Argiano (ora al Museo Civico e d'Arte Sacra di Montalcino).¹⁵ Del resto, la posa difficile, divincolante e manierata, del Bambino centrale, con la gamba piegata in avanti e la pianta del piede in vista, non pare troppo distante da quella del piccolo Gesù nella pala argianese, tanto da indurre a interrogarsi sull'eventuale esistenza di un comune referente di Beccafumi, a noi ignoto, alle spalle di queste due differenti derivazioni pressoché contemporanee (figg. 6-7). A dispetto dell'alta temperatura beccafumiana, non mancano nella nostra tavola delle tangenze forti con l'opera degli altri astri della costellazione senese della prima metà

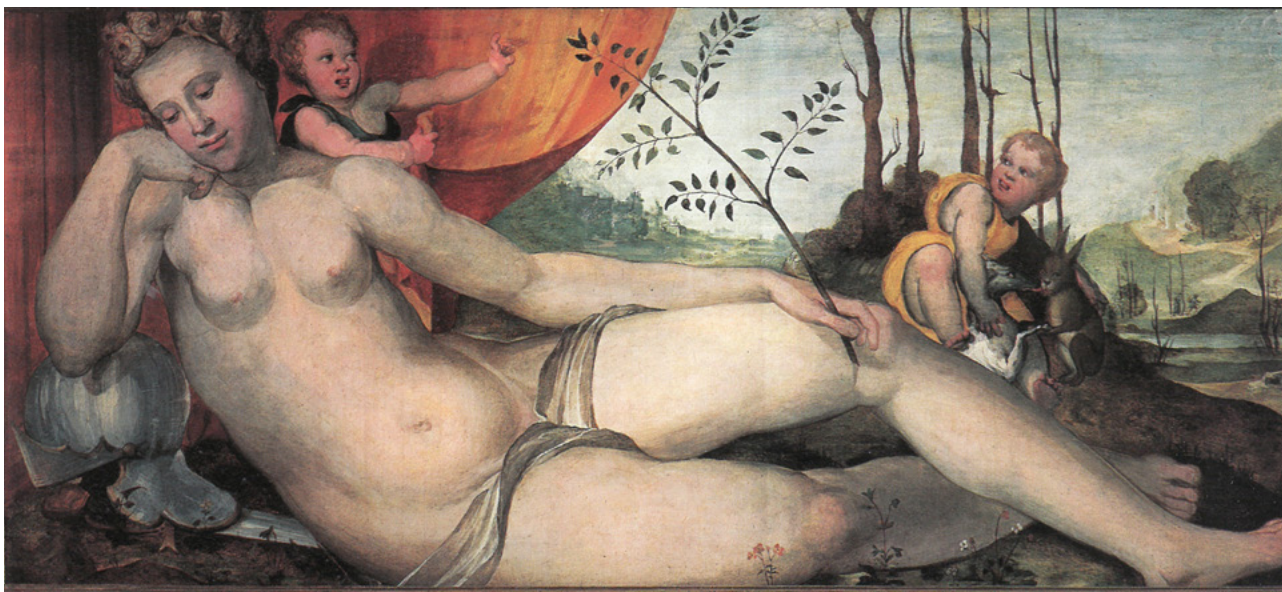
6. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

7. Marco Pino, *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Francesco*, particolare, 1540-42 circa, olio su tavola. Montalcino, Museo Civico e d'Arte Sacra. Crediti: fotografia gentilmente concessa da Roberto Bartalini.



del secolo, *in primis* di Sodoma: soprattutto i visi di Caterina e Maria, pieni di sentimentalismo, coi loro sorrisi appena accennati e allusivi, le palpebre basse e lo sguardo obliquo, sembrano configurarsi come una specie di omaggio ai modelli muliebri del vercellese nella sua tarda, fortunata attività (tanto che il quadro era stato dubitativamente classificato come opera del Riccio).¹⁶ Una simile forma di ‘sincretismo’ non giunge come una sorpresa, anzi risulta in tutto coerente alla temperie figurativa ibrida ed eteroclita, ma non indistinta, propria delle personalità – per così dire – ‘minori’ del *côté* artistico cittadino, che attingevano simultaneamente, in modalità e proporzioni differenziate, alle fonti dello straordinario terzetto costituito da Beccafumi, Sodoma e Peruzzi. In ogni caso, nonostante le non trascurabili influenze altre, è la dominante mecarinesca a prevalere, nel nostro dipinto, su tutte le sollecitazioni culturali individuabili. Fatta la tara delle indubbie consonanze di morfologie, specialmente nei tipi femminili, il dipinto che stiamo osservando difetta del tutto di quella modulazione luministica sensibile, un po’ fumosa, direi quasi neo-leonardesca, che contraddistingue le opere dell’ultimo Bazzi; al contrario, a un’analisi ravvicinata, esso sembra rilevare un tipo di *ductus* sintetico, carico di materia, costruito attraverso un pennelleggiare largo, a tratti grossolano, che si direbbe in perfetta analogia con quanto Beccafumi andava sperimentando nel momento terminale del suo proteiforme percorso. Questa poderosa influenza beccafumiana non desta meraviglia: come adombrato già da Bagnoli, le evidenze offerte dalle attestazioni documentarie paiono comprovare dei rapporti abbastanza serrati e continuativi tra Giovanni e Mecarino lungo tutto il corso delle loro carriere, fino ai primi anni Cinquanta, ciò che parrebbe spiegare bene i forti «debiti artistici del primo nei confronti del secondo», anche a cronologie avanzate.¹⁷ Naturalmente, Giovanni di Lorenzo non approderà mai a quei risultati di liquido sfaldamento antinaturalistico degli impasti che rendono così riconoscibili i lavori della tarda maturità di Beccafumi: tutto qui è più raggelato e composto, come se la furente sprezzatura mecarinesca si condensasse in una visione maggiormente misurata, priva dei turbini da capogiro, dei bagliori incandescenti e della sbrigliata libertà cromatica che trionfano in opere come *l’Incoronazione* di Santo Spirito. In questo processo di temperamento della lezione di Beccafumi – che rimane comunque presente e operante – agisce senza dubbio l’eccezionale costituito dall’insegnamento di Peruzzi, assorbito dal nostro già nei tardi anni Venti e mai completamente abbandonato.

La rilevante addizione al catalogo di Giovanni di Lorenzo consente, mi pare, di eliminare ogni interrogativo circa la paternità della ‘giu-



nonica' *Venere distesa con due amorini* della collezione Chigi Saracini,¹⁸ appartenente, con ogni evidenza, al medesimo momento estremo dell'attività del pittore in cui si colloca la nostra tavola, fremente di una maniera beccafumiana 'addomesticata' entro la cornice delle classicistiche suggestioni di Peruzzi (fig. 8). In quest'opera, infatti, ritroviamo tutta la scioltezza di pennellata, la consistenza grassa e gonfiante dei carnati e la riduzione quasi geometrizzante delle corporature che abbiamo apprezzato nell'altro dipinto, anche qui interpretabili nel senso di una reazione agli ultimi episodi mecarineschi; peraltro, la fuscaccia che copre le pudenda di Venere richiama, con le sue creste mobili e fluide, al modo di condurre i panneggi tipico del tardo Beccafumi. Che questo quadro – l'unico di soggetto profano sinora accostabile con fondamento all'artefice – sia irrefragabilmente un'opera di Giovanni lo attestano i precisi parallelismi, di connotati e di atteggiamento, tra i puttini vivaci e paffutelli che scherzano accanto alla dea e i due bambini, Gesù e Giovannino, del dipinto che abbiamo poc'anzi commentato; parimenti, il volto dolcemente pensoso di Venere si mostra in tutto identico a quello della Madonna (figg. 9-10), cui è accomunato dal dolceagro patetismo di eredità sodomica e da alcuni elementi morfologici, come il mento acuminato e prominente, il taglio semilunato della bocca e il modo semplificato, «un po' metallico» (De Marchi), di rendere le palpebre abbassate.

Si configura così una nuova pista per la ricostruzione della fase finale dell'attività di Giovanni di Lorenzo, alternativa a quella proposta, a suo tempo, da Marco Ciampolini,¹⁹ che aveva provato a rintracciare i

8. Giovanni di Lorenzo, *Venere distesa con due amorini*, 1545-50 circa, olio su tavola. Siena, collezione Chigi Saracini. Crediti: archivio fotografico dell'autore.



suoi ultimi episodi in opere affatto diminutive, più orientate verso Sordoma che non verso Beccafumi, come l'*Adorazione del Bambino* n. 619 della Pinacoteca Nazionale di Siena, già avvicinata a «Marco Bigio»,²⁰ e un prodotto singolarmente 'retrospettivo', forse da ricondurre all'ambiente delle monache di Santa Marta, quale è l'anconetta con *Sant'Orsola e le vergini*, ancora alla Pinacoteca senese (n. 392).²¹ La tavola 'senza casa' che abbiamo commentato e la *Venere Chigi Saracini* sembrano ambientarsi molto meglio di questi prodotti, così eterogenei e altalenanti per qualità e sostanza stilistica, nei maturi anni Quaranta, a una data probabilmente non troppo distante da quelle dei 'bandelloni' ora al Carmine (1544), ove si rinviene già una costruzione plastica più risentita, sorretta da una larga zonatura cromatica, e della *Biccherna* del 1545, in cui troviamo le chiare avvisaglie di quel pittoricismo più compendiaro, di impronta beccafumiana, che tornerà ancora nei lavori terminali del *curriculum* di Giovanni, precedenti alla sua 'conversione' e al suo diretto coinvolgimento nell'attività ospedaliera.²²

9. Giovanni di Lorenzo, *Sacra Famiglia con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola (?). Ubicazione ignota. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

10. Giovanni di Lorenzo, *Venere distesa con due amorini*, particolare, 1545-50 circa, olio su tavola. Siena, collezione Chigi Saracini. Crediti: archivio fotografico dell'autore.

Grazie ad Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Gabriele Fattorini.

¹ Si veda la relativa scheda (n. 37334) sul portale online della Fondazione Federico Zeri, consultabile all'indirizzo web: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/39697/Anonimo%20senese%20sec.%20XVI%2C%20Sacra%20Famiglia%20con%20santa%20Elisabetta%20e%20san%20Giovannino>. Naturalmente, la santa che accompagna i membri della Sacra famiglia e il san Giovannino non è identificabile con Elisabetta, come riportato nella scheda, ma va riconosciuta in Caterina da Siena: lo testimoniano irrefutabilmente la foggia dell'abito (con il velo e la tunica bianchi e il mantello di stoffa nera) e, soprattutto, l'attributo del giglio.

² Dai dati tecnici della summenzionata scheda (cfr. *supra*, nota 1) si ricava che il quadro sarebbe dipinto su tela; tuttavia, come mi fa notare Alessandro Bagnoli, la superficie pittorica – stando a quanto si può intendere dalla riproduzione fotografica – non sembra presentare i caratteri tipici che assume il colore steso su supporto tessile, inducendo piuttosto a credere che l'opera sia stata realizzata su una tavola.

³ In merito, si legga almeno Fiorella Sricchia Santoro, *Introduzione*, in *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini, 1988), S.P.E.S., Firenze, 1988 («Monte dei Paschi di Siena. Collezione Chigi Saracini», vol. 3), pp. 3-12, in part. pp. 3-4.

⁴ Vedi *Redazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e nella Galleria Saracini di Siena*, nella stamperia Bindi, Siena, 1819, ristampa anastatica dall'originale, a cura di Miriam Filetti Mazza e Giovanna Gaeta Bertelà, vol. I, S.P.E.S., Firenze, 2005, p. 24. Ringrazio Alexandra Tetter per la cortese segnalazione.

⁵ Per un ragguaglio sulla documentazione relativa al pittore, si veda Alessandro Bagnoli, *Giovanni di Lorenzo*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, coordinamento editoriale a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Michele Maccherini, catalogo della mostra (Siena, chiesa di Sant'Agostino, 14 giugno-4 novembre 1990), Electa, Milano, 1990, pp. 330-333, con bibliografia relativa, e *Domenico Beccafumi e altri artisti nelle fonti documentarie senesi del primo Cinquecento*, appendice documentaria a cura di Stefano Moscadelli e Chiara Zarrilli, *Parte III: Altri documenti su Giovanni di Lorenzo*, ivi, pp. 704-706, da integrare con Marco Ciampolini, *Giovanni di Lorenzo e altri maestri della pittura senese nel primo Cinquecento*, in *Giovanni di Lorenzo dipintore. La sua arte e il suo impegno nell'oratorio della Torre*, a cura di Marco Ciampolini, Edizioni Cantagalli, Siena, 1997, pp. 9-36, con Patrizia Turrini, *La costruzione dell'oratorio della contrada della Torre: Giovanni di Lorenzo e gli altri artisti 'contradaioi'*, ivi, pp. 37-75, e soprattutto con la scheda di Gabriele Fattorini, in *Arte e Assistenza a Siena. Le copertine dipinte dell'Ospedale di Santa Maria della Scala*, a cura di Gabriella Piccini e Carla Zarrilli, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, 7 marzo-31 agosto 2003), Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 2003, p. 78, n. 4, cui si deve la scoperta di nuove attestazioni relative all'ultimo decennio di vita dell'artista, interamente votato all'attività ospedaliera, oltretutto della sua data di morte.

⁶ Cfr. la relativa scheda di Alessandro Bagnoli, in *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 336-339, n. 67. Quanto al ruolo di prototipo di quest'opera, in cui si canonizza una formulazione iconografica – straordinariamente fortunata a Siena – dell'*Immacolata Concezione* (già proposta dallo stesso Giovanni nel perduto stendardo dipinto nel 1526), si leggano le osservazioni di Mauro Mussolin, *Il culto dell'Immacolata Concezione nella cultura senese del Rinascimento. Tradizione e iconogra-*

fia, in *Forte fortuna. Religiosità e arte nella cultura senese dalle origini all'Umanesimo di Pio II ai restauri del XIX secolo. Leggere l'arte della Chiesa*, a cura e con una presentazione di Mario Lorenzoni e Roberto Guerrini («Quaderni dell'Opera», 7-8-9, I, 2003-2004-2005), pp. 131-307, in part. pp. 187, 227-241 e *passim*.

⁷ Fiorella Sricchia Santoro, *Ricerche senesi. 4. Il giovane Sodoma*, «Prospettiva», 30, 1982, pp. 43-58, in part. p. 47.

⁸ Il riferimento è ancora a Bagnoli, *Giovanni di Lorenzo*, cit.

⁹ L'opera doveva essere certamente compiuta entro il febbraio del 1535, quando le figure della Vergine del Bambino furono dotate di corone votive d'argento: cfr. *Domenico Beccafumi*, cit., p. 705.

¹⁰ Si veda ancora la scheda di Fattorini, in *Arte e Assistenza*, cit.

¹¹ Si veda la relativa scheda di Alessandro Bagnoli, in *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 340-341, n. 68, e, più di recente, Mussolin, *Il culto dell'Immacolata*, cit., pp. 249-250.

¹² Per un'esautiva panoramica sinottica su questa congiuntura delle arti a Siena, si veda Gabriele Fattorini, *Baldassarre, Mecarino e il Sodoma: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, in *Da Sodoma al Riccio: la pittura senese negli ultimi decenni della Repubblica*, a cura di Gabriele Fattorini e Laura Martini, catalogo della mostra (San Quirico d'Orcia, Palazzo Chigi Zondadari, 18 marzo-30 giugno 2017), in *Il buon secolo della pittura senese. Dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa), 2017, pp. 113-136.

¹³ Tra i dipinti giovanili dell'artista, ancora imbevuti della cultura di matrice 'umbra', sulla scia di Pinturicchio (in sintonia con le prime prove di Girolamo del Pacchia, antecedenti alla «crisi culturale» del secondo decennio, come definita da Alessandro Angelini, *Girolamo del Pacchia*, in *Da Sodoma a Marco Pino*, cit., pp. 45-58, in part. p. 46), vanno annoverate una *Madonna col Bambino*

e le sante Orsola e Caterina d'Alessandria, già nell'oratorio di Scorgiano (per cui si veda il contributo di Laura Bonelli e Gabriele Fattorini, *Per pascere gli occhi e l'anima: le predilezioni estetiche dei proprietari di ville in età moderna*, in *Vita in villa nel Senese: dimore, giardini e fattorie*, a cura di Lucia Bonelli Conenna e Ettore Pacini, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2000, pp. 131-188, in part. pp. 166-167, 170, fig. 165), che – vista la parentela tipologica – s'impone quale utile termine di confronto 'contrastivo' per il più evoluto dipinto presentato in questa sede, appartenente a una diversa stagione del medesimo artefice; nonché una cimasa ritagliata di 'tavola' confraternale, forse realizzata per la Compagnia di Sant'Ansano (adesso custodita nei depositi della Pinacoteca Nazionale di Siena), da me pubblicata – sulla scorta di una comunicazione orale di Alessandro Bagnoli – come opera precoce di Giovanni: cfr. Raffaele Marrone, *Le 'tavole' delle confraternite senesi: un repertorio. Con un'appendice su Francesco di Segna*, «Annali di Studi Umanistici», VI, 2018, pp. 93-135, in part. pp. 106-107. Anche qui, come nel coevo stendardo ilcinese, si apprezza una sintassi ritmica binaria, scandita in modo netto e posato, con il colonnare Ansano in posizione mediana e due confratelli genuflessi che gli fanno da ali.

¹⁴ Bagnoli, *Giovanni di Lorenzo*, cit., p. 333, con rinvii. In merito, si veda anche Mussolin, *Il culto dell'Immacolata*, cit., pp. 240-241.

¹⁵ Per cui sono da consultare almeno Roberto Bartolini, *Marco Pino*, in *Da Sodoma a Marco Pino*, cit., pp. 178-193, in part. pp. 180-181; Idem, in *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 394-395, e, più di recente, Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Electa Napoli-Monte dei Paschi di Siena, Napoli-Siena, 2003, p. 24.

¹⁶ Si veda ancora la scheda online della Fototeca Zerì, citata *supra*, nota 1.

¹⁷ Bagnoli, *Giovanni di Lorenzo*, cit., p. 330.

¹⁸ Sulla quale si veda la puntuale scheda di Andrea De Marchi, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, S.P.E.S., Firenze, 1991 («Monte dei Paschi di Siena. Collezione Chigi Saracini», vol. 3*), pp. 53-55, n. 22.

¹⁹ Ciampolini, *Giovanni di Lorenzo e altri*, cit., pp. 26-28, 32-33.

²⁰ Cfr. Piero Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena*, vol. II: *I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Sagep Editrice, Genova, 1981, p. 110, e Michele Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, cit., pp. 20-24, n. 7, in part. p. 22, che ha prontamente osservato come la composizione della scena sia analoga a quella di un'iniziale istoriata del corale D del Monastero di Finalpia, illustrato dal Riccio, lasciando così presupporre l'esistenza di un condiviso prototipo del Bazzi alle spalle delle due parallele filiazioni. Sul problema «Marco Bigio», si veda adesso Gabriele Fattorini, *Da «Marco Bigio» a Giomo del Sodoma?*, in *Da Sodoma al Riccio*, cit., pp. 186-192.

²¹ Per l'opera, si veda ancora Torriti, *La Pinacoteca*, cit., p. 121 (con un'attribuzione al Riccio e bottega). La carpenteria di gusto 'gotico' e la tipologia degli ornati in oro della veste della sant'Orsola centrale e della vergine che la affianca, sulla destra, rinviano al gusto arcaizzante e decorativo tipico dei dipinti ascritti alle 'Monache di Santa Marta' (cfr. la scheda di Michele Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, cit., pp. 16-20, n. 6). Anche se, rispetto alla maniera così attardata degli altri prodotti riferibili all'ambiente delle 'Monache', ancora legati ai precedenti del Pacchiarotti, si apprezza qui uno scarto in direzione di referenti più moderni (Sodoma su tutti).

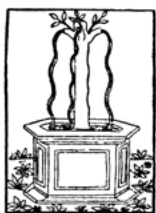
²² Non può essere ricondotta *de plano* a questo periodo avanzato dell'attività di Giovanni di Lorenzo – come vorrebbe ancora Ciampolini, *Giovanni di Lorenzo e altri*, cit., pp. 32-33 – neppure la piccola tavola timpanata con l'Assunta e quattro angeli ora al Museo di Casole

d'Elsa, già iscritta da Maccherini, in *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, cit., p. 23, nel nucleo del cosiddetto Maestro del Desco Chigi Saracini, radunato attorno al tondo con l'Adorazione del Bambino custodito presso la raccolta senese. È certo vero che questo piccolo dipinto, sebbene più corsivo e quasi bozzettistico, presenta alcuni elementi di affinità con la tavoletta di Biccherna del 1534, raffigurante l'Incoronazione pontificale di Paolo III, già accostata dubitativamente a Giovanni di Lorenzo da Enzo Carli, in *Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, a cura di Luigi Borgia, Enzo Carli, Maria Assunta Ceppari, Ubaldo Morandi, Patrizia Sinibaldi e Carla Zarrilli, Ministero per i Beni culturali e ambientali - Ufficio centrale per i Beni archivistici, Roma, 1984, pp. 234-235, n. 97, e successivamente confermata all'artista da Alessandro Bagnoli, in *Domenico Beccafumi*, cit., pp. 342-343, n. 69. Se dunque l'Assunta fosse davvero da considerare un'opera di Giovanni di Lorenzo, essa andrebbe necessariamente puntellata non lontano dall'anno di esecuzione della Biccherna (piuttosto che al quinto decennio). D'altra parte, non vedo come sia possibile armonizzare in modo coerente, entro il *corpus* dell'artefice, i numerosi pezzi che una simile aggiunta imporrebbe di anettere al suo catalogo: oltre alla già menzionata Adorazione Chigi Saracini, infatti, la Vergine in gloria di Casole trascinerebbe con sé nel gruppo stilistico di Giovanni una serie di dipinti di piccolo formato, quali il *Giudizio di Paride* della stessa collezione, un desco di raccolta privata con una *Scena di parto* e forse un ulteriore desco con l'Omaggio al poeta della Pinacoteca di Siena; tutte opere che, oltre a presentare un aspetto di vacua tenerezza e carineria (abbastanza estraneo a Giovanni), tradiscono soprattutto un'influenza del Sodoma maturo e di Bartolomeo Neroni –

sempre marginale nei prodotti certi del nostro artefice –, al punto che si è addirittura tentato di individuare in alcune di esse (l'*Adorazione* e il *Giudizio di Paride* Chigi Saracini) le tracce di una preistoria 'senese' del pittore di Vercelli: cfr. Mario Salmi, *Inizi senesi di Sodoma*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte», XVIII, II-III, 1967, pp. 159-169. A questo anonimo *petit-maître*, particolarmente versato nelle figurazioni di taglia ridotta, spesso di soggetto profano, possono del resto essere ascritti anche dei dipinti di tema sacro con personaggi di modulo maggiore, in cui la sua mano non felicissima si rivela pienamente: non solo il tondo del Seminario, ora

conservato al Museo Diocesano di Siena, con la *Madonna col Bambino, san Giovannino e un angelo* (riferitogli da Alessandro Bagnoli, *Museo diocesano d'arte sacra di Siena*, in *Musei e raccolte d'arte sacra in Toscana*, a cura di Rossella Torchi e Claudio Turrini, vol. XXVIII, Cooperativa Firenze 2000, Firenze, 2000, pp. 433-446, in part. 442), ma anche una tavola, a mia scienza inedita, del Wallraf-Richartz Museum di Colonia (inv. 495), che ritrae la *Madonna col Bambino, sant'Ansano e santa Caterina da Siena*, classificata da Federico Zeri come lavoro di anonimo senese del XVI secolo (la scheda relativa, n. 37359, è consultabile all'indirizzo web: [http://catalogo.fondazionezeri.](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/39773/Anonimo%20senese%20sec.%20XVI%2C%20Madonna%2020con%20Bambino%2C%20sant%27Ansano%20e%20santa%20Caterina%20da%20Siena)

[unibo.it/scheda/opera/39773/Anonimo%20senese%20sec.%20XVI%2C%20Madonna%2020con%20Bambino%2C%20sant%27Ansano%20e%20santa%20Caterina%20da%20Siena](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/39773/Anonimo%20senese%20sec.%20XVI%2C%20Madonna%2020con%20Bambino%2C%20sant%27Ansano%20e%20santa%20Caterina%20da%20Siena)). Si segnala che l'identificazione del Maestro del Desco Chigi Saracini con Giovanni di Lorenzo viene accolta, con prudenza, nella scheda di Stefano G. Casu, in *The Pittas Collection*, vol. II: *Early Italian and Renaissance Works*, a cura di Stefano G. Casu, Mandragora, Firenze, 2018, pp. 66-71, n. 13, dedicata a un desco da parto con *Diana e Atteone*, abbastanza prossimo alla succitata tavoletta di Biccherna (fatta la tara delle precarie condizioni conservative).



Due *Angeli adoranti* di Giovanni Caccini

Alessandra Migliorato

Museo Regionale Interdisciplinare
di Messina

Il testo presenta una coppia di sculture lignee inedite raffiguranti *Angeli adoranti*, acquisite sul mercato antiquario romano negli anni Settanta del Novecento e a lungo custodite in una prestigiosa collezione privata. Scolpite con grande raffinatezza esecutiva da un artista che sembra avere particolare dimestichezza con la produzione lapidea, le due sculture si inseriscono pienamente nell'ambiente artistico fiorentino fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, presentando persuasivi elementi di riscontro con il corpus di Giovanni Caccini.

The text presents a pair of unpublished wooden sculptures depicting *Adoring Angels*, acquired on the Roman antiques market in the 1970s and kept for a long time in a prestigious private collection. Sculpted with great executive refinement by an artist who seems to have particular familiarity with marble sculpture, the two statues fit fully into the Florentine artistic environment between the end of the sixteenth and the beginning of the seventeenth century, presenting persuasive elements of comparison with the corpus of Giovanni Caccini.

Keywords: Wooden Sculpture, Late Renaissance Sculpture, Florentine 16th Century Sculpture, Giovanni Caccini

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana28
ISSN 2784-9597

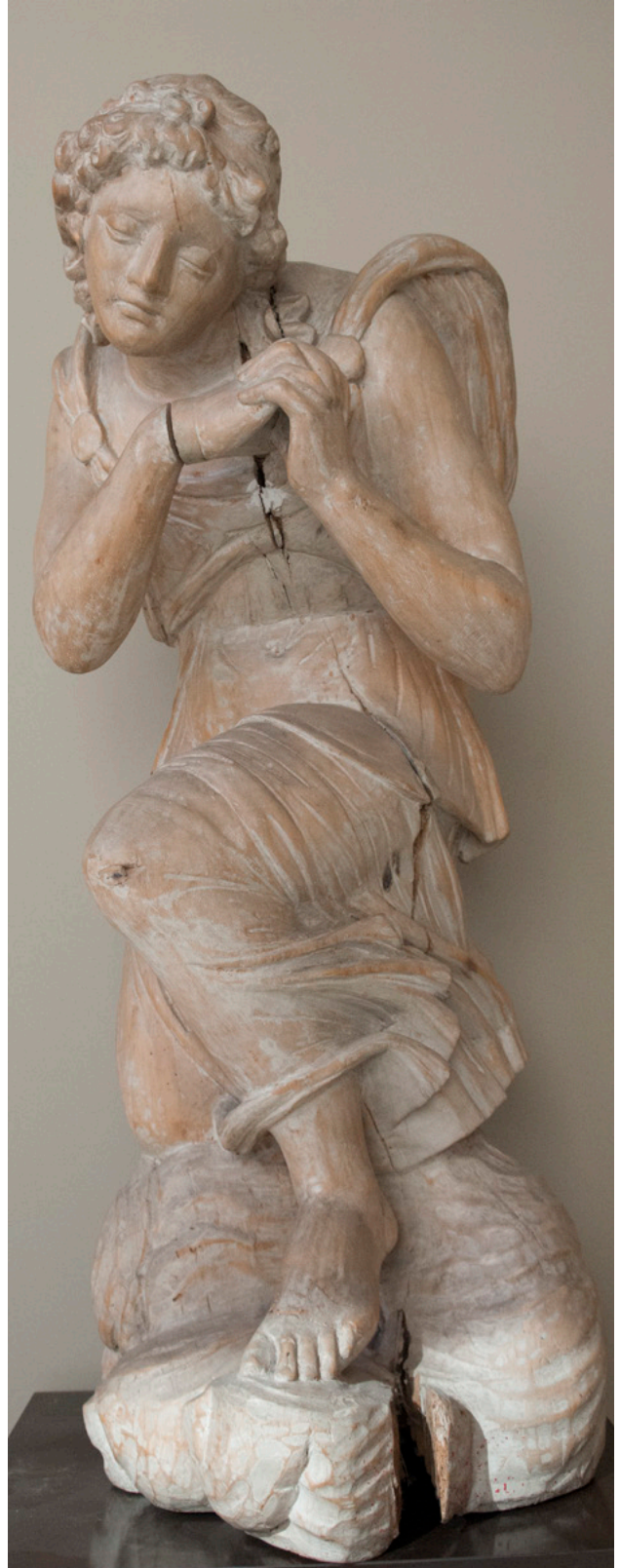
Due *Angeli adoranti* di Giovanni Caccini

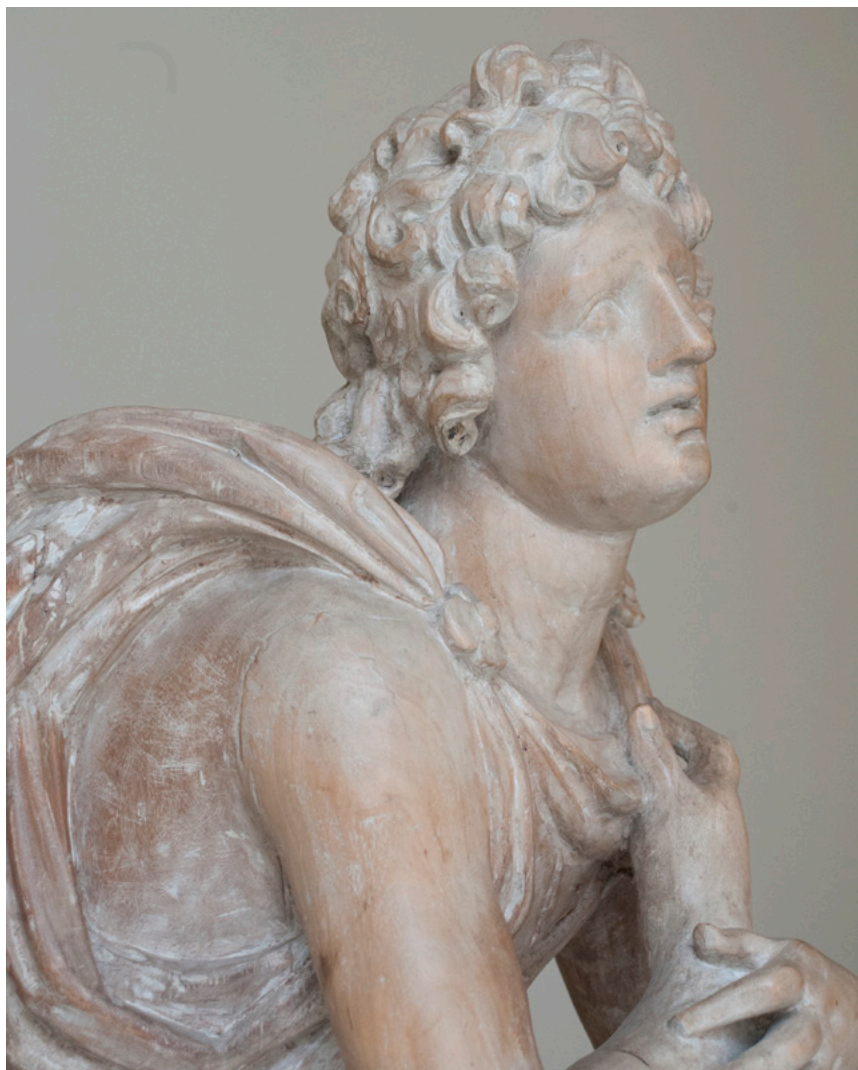
Alessandra Migliorato

Rimaste a lungo custodite in una prestigiosa collezione privata, le due sculture lignee raffiguranti *Angeli adoranti* (figg. 1-3),¹ tuttora inedite, furono acquisite sul mercato antiquario romano negli anni Settanta del secolo scorso, con una scarna indicazione di provenienza toscana e una datazione settecentesca. Se escludiamo la cronologia evidentemente troppo avanzata, l'ambito culturale va considerato un essenziale punto di partenza: l'eleganza idealizzata delle due figure attinge, infatti, al classicismo toscano di primo Cinquecento, mentre l'accentuazione espressiva, nonché la resa stilizzata e astratta del panneggio, fanno slittare la datazione fra la fine del medesimo secolo e l'inizio del successivo.

A differenza della maggior parte di analoghe coppie, spesso rappresentate con candelabri, o altri attributi, i nostri angeli si mostrano semplicemente in adorazione, con una scelta che è certamente minoritaria, ma non unica, se risaliamo al gruppo quattrocentesco di Matteo Civitali per la Cattedrale di San Martino a Lucca (1478-1480),² o in anni più vicini, a quello di Pietro Bernini nella chiesa della Maddalena a Morano Calabro (Cosenza) del 1591 circa.³ In entrambi gli esempi citati, l'originaria collocazione doveva essere intorno a un tabernacolo, rendendo intuibile un'analogia destinazione pure in questo caso, anche in virtù delle dimensioni a scala naturale. I due angeli del Civitali, inoltre, condividono con i nostri la mancanza di specularità, giacché l'uno presenta le braccia incrociate e l'altro le mani giunte.

Nel gruppo ligneo, però, l'asimmetria diventa ancora più avanzata, generando un modo dinamico di straordinaria efficacia: l'angelo con le braccia al petto è infatti caratterizzato dal capo rivolto in alto, mentre l'altro implora con le dita serratamente incrociate⁴ e lo sguardo mestamente rivolto verso il basso. Tale marcata differenziazione allude alla dialettica fra l'atteggiamento estatico contemplativo e quello misericordioso, entrambi finalizzati al raggiungimento del bene, affondando le sue radici nella filosofia neoplatonica, seppure attraverso il filtro di un'ampia sedimentazione culturale. Due atteggiamenti, quindi, che non si contrappongono, ma che si compendiano e si associano per analogia ad altre coppie statuarie di spiccato significato allegorico, come la *Vita attiva* e *Vita contemplativa*, che avevano visto nella tomba





1. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.
2. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.
3. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, particolare, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.

di Giulio II di Michelangelo Buonarroti l'esempio più eclatante, ripreso in seguito da molti altri, come lo stesso Pietro Bernini e Giovanni Caccini, le cui statue si fiancheggiano ai lati dell'altare nella Certosa di San Martino a Napoli.⁵

Più irrituale è la mancanza di ali, probabile indizio di una destinazione all'interno di nicchie speculari, benché non si possa escludere una giustapposizione in una fase successiva.

Altro elemento rilevante è il modo di trattare il *medium* scultoreo, caratterizzato dal contrasto tra superfici estremamente levigate e altre scabre, quasi 'non finite', con una lavorazione estremamente accurata, in grado di restituire la differenza materica tra la delicata morbidezza delle epidermidi, la rigida compattezza dei tessuti inamidati e la consistenza grezza e al tempo stesso vaporosa delle nubi.



4. Giovanni Caccini, *Santa Lucia* (identificata anche come *Pace* o come *Castità*), 1607-1609, marmo. Firenze, chiesa di Santa Trinita. Crediti: archivio dell'autrice.

5. Giovanni Caccini, *Sant'Agnese* (identificata anche come *Mansuetudine* o come *Umiltà*), 1607-1609, marmo. Firenze, chiesa di Santa Trinita. Crediti: archivio dell'autrice.

Un procedimento, dunque, assimilabile per certi versi a quello della scultura lapidea, tanto più che non risulta traccia di rivestimento policromo (se si eccettua uno schizzo accidentale di vernice rossa di epoca moderna), mentre permangono estesi brani di una pigmentazione monocroma bianca su tutti i piani, da identificarsi forse come residuo di una laccatura a imitazione del marmo.⁶

Oltre ad essere avvezzo alla scultura lapidea, il nostro autore svela la sua articolata formazione stratificando citazioni con impercettibile lievità: nell'ovale asciutto e nella tensione emotiva dell'angelo in atteggiamento estatico affiora l'eco del drammatico volto di uno dei figli del

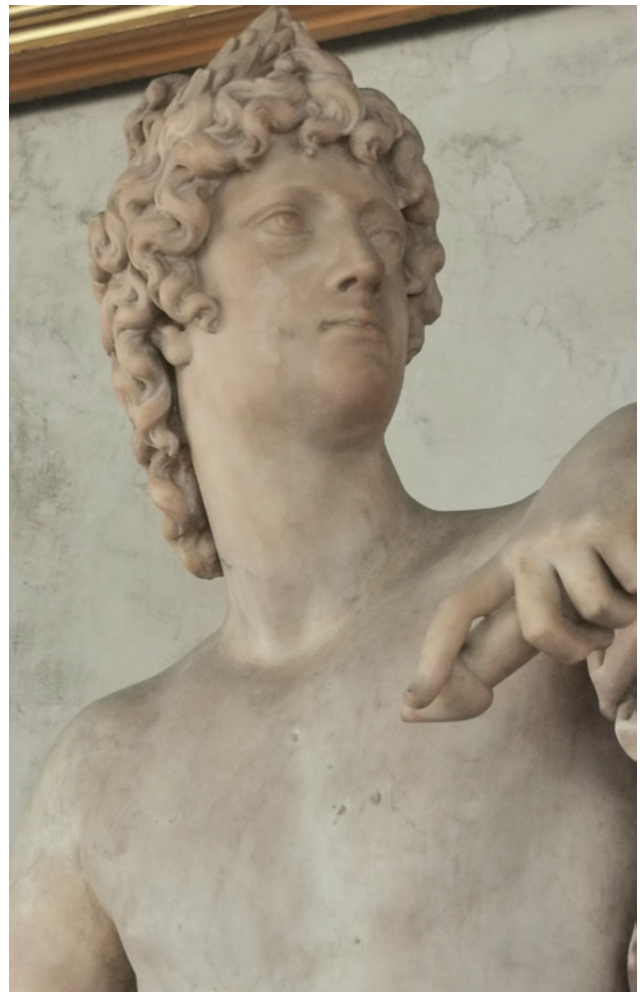
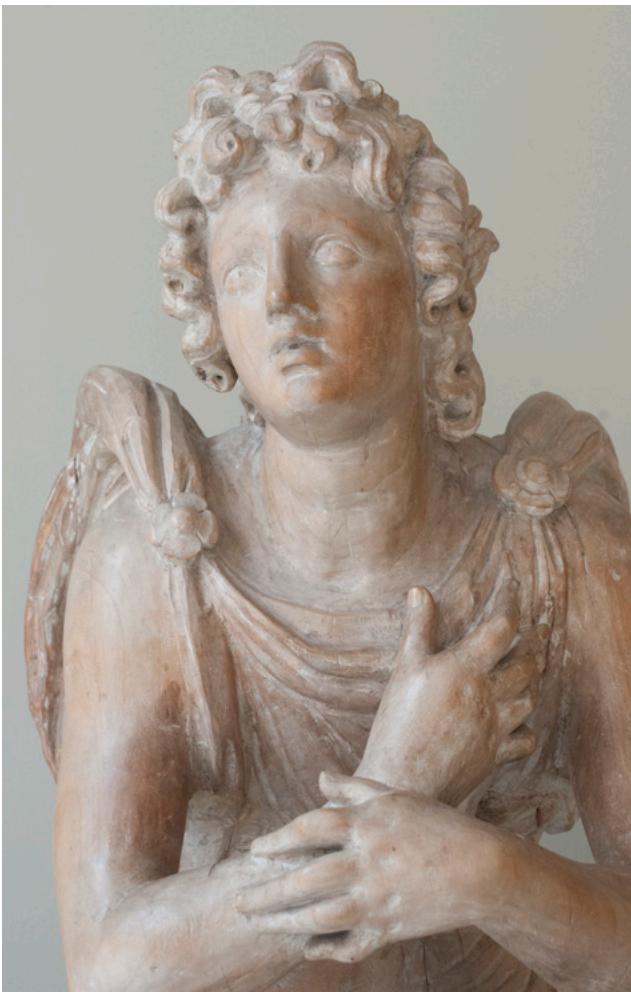
gruppo romano del Laocoonte, così come le acconciature rimandano alla scultura ellenistica, ma accentuate da quell'enfasi tipica della produzione medicea tardo cinquecentesca, che trova in Giambologna il suo astro di riferimento.

Ora, l'utilizzo sapiente di fonti classiche, unito all'originalità del *ductus* scultoreo, costruito per tagli sfaccettati, la tenera sensibilità dei due volti, attraverso i quali affiorano le differenti gradazioni espressive senza turbare la complessiva misura ideale, richiamano in effetti quelli eseguiti da uno degli scultori che abbiamo qui già evocato: Giovanni Caccini.

Fratello del celebre musicista Giulio, Giovanni nacque a Roma nel 1556,⁷ trasferendosi però presto a Firenze, dove si formò dapprima all'Accademia del Disegno e successivamente nella bottega del Giambologna. Specializzatosi sin da giovane nel restauro della statuaria romana, egli lavorò in questo campo per i Medici già a partire dal 1578.⁸ Reinterpretando frammenti scultorei antichi secondo la propria per-

6. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, particolare, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.

7. Giovanni Caccini (intervento integrativo su frammenti antichi), *Apollo Citaredo*, particolare, II sec. d.C./1586, marmo. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Crediti: Ministero della Cultura, Galleria degli Uffizi.





sonalità, egli trasformò completamente la statua di *Apollo*, il gruppo con *Ercole e il Centauro*, entrambi nella Galleria degli Uffizi,⁹ o la *Flora* del Giardino di Boboli.¹⁰

Collaboratore di Giovanni Antonio Dosio, Caccini si trasferì per breve tempo a Napoli, dove eseguì per la Certosa di San Martino la già citata scultura allegorica in *pendant* con quella di Pietro Bernini e dove intraprese la realizzazione di quattro statue, successivamente portate a termine da Cosimo Fanzago.¹¹ Di maggiore complessità le imprese da lui coordinate a Firenze, come il monumentale altare maggiore della chiesa di Santo Spirito¹² e la cappella di *Santa Lucia* nella chiesa di Santa Trinita.¹³ Proprio le statue di *Santa Lucia* e *Sant'Agnese* (o *Pace/Castità, Mansuetudine/Umiltà*)¹⁴ di questa cappella (figure 4-5), costituiscono una pietra di paragone essenziale per il nostro gruppo, nella raffinata alternanza tra l'idealizzazione rarefatta dell'una e la languida dolcezza – non priva di ironico distacco – dell'altra. Il rapporto tra due poli emerge spesso nella produzione cacciniana, ad esempio nel muto dialogo tra il gruppo di *Esculapio con Ippolito* e la statua di *Igea* del giardino di Boboli,¹⁵ tra l'*Estate* e l'*Autunno* per il ponte di Santa Trinita, tra gli *Angeli cerofori* del ciborio di Santo Spirito, o tra quelli reggenti Cristo nel rilievo con la *Trinità* della facciata di Santa Trinita (1593-1595). Una simile polarizzazione doveva caratterizzare anche i perduti mo-

8. Giovanni Caccini, *La Vita Contemplativa*, 1595-1596, marmo, Napoli, Museo della Certosa di San Martino. Crediti: archivio dell'autrice.

9. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, particolare, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.

10. Giovanni Caccini, *Testa femminile*, marmo, 1595-1613, Londra, Victoria and Albert Museum, Crediti: Victoria and Albert Museum.

delli in terracotta per le statue con l'*Allegoria del Martirio* e della *Gloria*, destinate all'oratorio di San Sebastiano della famiglia Pucci presso la chiesa dell'Annunziata, ma rifiutate dai committenti.¹⁶

Per ciò che riguarda gli aspetti prettamente formali, oltre che con le due statue della cappella Strozzi, le nostre sculture presentano palesi analogie anche con il resto del catalogo di questo artista. In particolare, l'angelo in atteggiamento estatico (fig. 6), dalla capigliatura esageratamente gonfia sulla testa, la forma morbida e allungata dell'ovale e il naso tondeggiante sulla punta, appare pressoché sovrapponibile a opere come l'*Apollo* degli Uffizi (fig. 7), la *Vita Contemplativa* della certosa napoletana (fig. 8), l'*Igea*, ma anche la *Flora* di Boboli. L'angelo implorante (fig. 9) trova, invece, calzanti riferimenti nella *Testa muliebre* del Victoria and Albert Museum (fig. 10),¹⁷ nel *Busto della Vergine* presso l'ex convento di Santa Maria degli Angeli a Firenze,¹⁸ in quello in pietra passato da Sotheby's il 27 gennaio 2011 (lotto 423)¹⁹ e persino in molti degli strepitosi busti di Cristo, tutti egualmente caratterizzati dallo sguardo sgucciante che affiora dalle palpebre socchiuse.²⁰ Naturalmente si deve tener presente la differenza di soggetti e materiali, per cui, ad esempio, il solco della pupilla qui appare appena accennato, mentre nelle sculture menzionate è più inciso e definito.

Il panneggio, attorto in rapinosi gorgi segmentati nelle maniche (fig. 3) e frammentato agli orli in complesse plissettature geometriche (fig.



11. Giovanni Caccini (qui attribuito), *Angelo adorante*, particolare, 1595-1613, legno. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autrice.

11) pronte a sfidare la forza di gravità, appare fra gli aspetti più peculiari della produzione cacciniana e si può confrontare con quello delle sculture a mezzobusto sopra citate, oppure del *Suonatore di cornamusa*, o dell'*Esculapio con Ippolito*, entrambi nel Giardino di Boboli, del *San Zanobi* e del *San Bartolomeo* nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze, del *Sant'Alessio* a Santa Trinita, o del rilievo con la *Trinità* nella stessa chiesa; mentre risulta meno arzigogolato di quanto non appaia nelle statue a figura intera con soggetti femminili.

Relativamente al tema adottato, va ricordato che l'autore si misurò con la scultura a dimensione monumentale di tale soggetto in due delle più importanti imprese sopra citate. Angelo cerofori attorniano il grandioso ciborio della chiesa di Santo Spirito, realizzato per Giovan Battista Michelozzi.²¹ Due angeli a tutto tondo entro nicchie ai lati di un tabernacolo erano previsti anche nel contratto di commissione del 1603 per la già citata cappella Strozzi, in cui don Alessio Strozzi incaricava il Nostro della progettazione del complesso. In seguito, però, al posto di tabernacolo e angeli, vennero realizzate le due statue che oggi vediamo,²² probabilmente per volontà degli eredi del committente, subentrati già a partire dal 1604.

Resta il problema della mancanza di altri esempi di intaglio ligneo nella produzione autografa del Caccini.²³ L'individuazione dei due *Angeli adoranti* ci pone di fronte a un interrogativo sulla sussistenza di tale pratica all'interno della bottega del maestro. A tal riguardo un'interessante indicazione proviene dal *Crocifisso* ligneo in finto bronzo posto sul retro dell'altare di Santo Spirito, che pur non direttamente eseguito dal Nostro, risulta pertinente al suo progetto.²⁴

¹ Le sculture misurano rispettivamente: cm 115 x 47 x 50; 109 x 47 x 55. Si ringrazia l'attuale proprietario, Luigi Amendolea per la cortese disponibilità.

² Sui due *Angeli* di Civitali si veda specificatamente: Francesco Caglioti, scheda 4.2: *Matteo Civitali, Angeli Adoranti*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, pp. 403-407. Più in generale sullo scultore si legga: Idem, *Su Matteo Civitali scultore*, in *Matteo Civitali*, cit., pp. 29-77.

³ Per la *Custodia e Angeli* di Pietro Bernini a Morano Calabro (Cosenza), si veda: Hans Ulrich Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629)*, Hirmer, München, 2005, pp. 28, 269-271, con bibliografia precedente e, in seguito: Ioannou Panayotis, *Documenti inediti sulle arti a Napoli tra Cinque e Seicento*, «Ricerche sul '600 napoletano», Electa Napoli, Napoli, 2002 pp. 32-43; Mario Panarello, *Il tabernacolo di Pietro Bernini a Morano Calabro. Considerazioni sulla tipologia*, in Idem, *Artisti della tarda maniera nel vicereame di Napoli. Maestri scultori, marmorari e architetti*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 2010, pp. 221-242. Un esempio un po' diverso è costituito dai due angeli, a rilievo e in piedi, del *Monumento di Antonio Strozzi* a Santa Maria Novella di Andrea Ferrucci e Tommaso Boscoli. Su quest'opera si legga: Marco Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, 1 e 2, «Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna», 2006, XI, 12, pp. 85-116; 2008, XIII, 14, pp. 69-90. Nel XVII secolo gli esempi di *Angeli adoranti* senza attributi iconografici diventano invece ben più frequenti, a partire da quelli eseguiti su disegno di Cosimo Fanzago per la Certosa di Serra San Bruno (Vibo Valentia), a quelli berniniani dell'*Altare del Santissimo Sacramento* nella Basilica di San Pietro.

⁴ Per orientarsi nell'interpretazione della gestualità nel XVII secolo, si veda il

manuale di John Bulwer, *Chirologia or the natural language of the hand*, Thomas Harper, London, 1644, in cui l'autore (un fisico inglese vissuto tra il 1606 e il 1656) si propone di oggettivizzare con spirito scientifico il linguaggio delle mani comune alla sua epoca nel mondo occidentale. Al gesto delle mani intrecciate sono dedicate due illustrazioni, la C e la K, rispettivamente commentate dalle espressioni: «Ploro» e «Tristitia animi signo», stati d'animo caratterizzati entrambi da un'inclinazione emotivo-sentimentale e quindi intrisa di umana *pietas*. Tale interpretazione trova conferma nella frequenza con cui tale gesto riappare nelle raffigurazioni dei compianti rinascimentali.

⁵ Sulle due opere della Certosa di San Martino: Maria Ida Catalano, *Scultori toscani a Napoli alla fine del Cinquecento. Considerazioni e Problemi*, «Storia dell'Arte», 54, 1985, pp. 124-132; Kessler, *Pietro Bernini*, cit., pp. 34-36, 276-277.

⁶ Appare interessante leggere quest'ultima ipotesi in rapporto alla sfortuna critica che la scultura lignea policroma conosce nel Cinquecento toscano ed è emblematico quanto asseriva Vincenzo Borghini: «la forza dello scultore e la virtù consiste ne' dintorni dati dallo scalpello, e se qualche goffo ne l'arte usa i colori, esce dalla natura di quell'arte». L'espressione, tratta da *Selva di Notizie (1550-1580)*, si legga in: Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento. Pittura e Scultura*, III, Einaudi, Torino, 1978, pp. 643-644. Sul tema si veda: Alessandro Bagnoli, *Introduzione*, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, a cura di Alessandro Bagnoli e Roberto Bartolini, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale 16 luglio-31 dicembre 1987), Centro Di, Firenze 1987, pp. 12-14. Relativamente a tale questione, ma anche come elemento di raffronto di diverse modalità operative adoperate in una bottega toscana della medesima epoca, si legga: Cristina Galassi, *Sotto la pelle delle scultu-*

re: artigiani e tecnica in una bottega toscana del secondo Cinquecento, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di Raffaele Casciari, Mario Congedo editore, Galatina (Lecce) 2007, pp. 125-152. Utili anche i confronti con la tecnica esecutiva della scultura lignea napoletana: Brizia Minerva, *Strati pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di Età Barocca*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, a cura di Raffaele Casciari e Antonio Cassiano, catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), De Luca Editori d'Arte, Roma, 2007, pp. 339-349.

⁷ Per la data e il luogo di nascita del Caccini si veda: Remo Giazotto, *Le due patrie di Giulio Caccini: musico medico (1551-1618). Nuovi contributi anagrafici e d'archivio sulla sua vita e la sua famiglia*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1984, p. 8.

⁸ ASF Guardaroba Medicea 98, c. 22v; Herbert Keutner, *Giovanni Caccini and the rediscovered bust of Christ*, in *Art at Auctions*, Sotheby's Yearbook, Rotterdam 1989, p. 339, nota 8; Vincenzo Saladino, *Sculture antiche per la reggia di Pitti*, in *Magnificenza alla corte dei Medici: arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, 24 settembre 1997-6 gennaio 1998), Electa, Milano, 1997, pp. 310-319, *speciatim* pp. 311-314; Gabriella Capecchi, Maria Grazia Marzi, Vincenzo Saladino, *I Granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Leo Olschki, Firenze, 2008. Nel 1578 il Caccini pagava il suo contributo «per entrata della matricola» (ASF, Accademia del Disegno 101, c. 52v).

⁹ Saladino, *Sculture antiche*, cit., pp. 311-312, con bibliografia precedente.

¹⁰ Gabriella Capecchi, *Flora*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Giunti, Firenze, 2003, p. 558, scheda 108. È dibattuta, invece, la paternità del *Bacco con fanciullo* degli Uffizi: Giovanni Cinelli descrivendo nel 1677 le opere della Galleria, prima riferisce a Vincenzo de Rossi

l'intervento di integrazione del *Bacco con fanciullo ai piedi* (credendo di riconoscere l'opera che questi aveva eseguito a Roma per Giulio III), ma successivamente si corregge, annotando che «il Bacco solo è antico, e tutto il resto è rifatto dal Caccini». Su questo si veda: Aloys Grünwald, *Über einige unechte Werke Michelangelos*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», VI, 1911, pp. 11-17; Guido Achille Mansuelli, *La Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1958, I, n. 117; Saladino, *Sculture antiche*, cit., pp. 311-312; Gabriella Capecci, *Per una immagine della Galleria delle Statue di Ferdinando I, (1597): l'allestimento della Galleria delle Statue*, in *Magnificenza*, cit., p. 323. Il gruppo degli Uffizi viene invece assegnato a Pierino da Vinci da: Claudio Pizzorusso, *Pierino da Vinci, Bacco con fanciullo ai piedi*, in Idem, *Giambologna e la scultura della Maniera*, E-ducation.it, Edizione speciale per il Sole 24 Ore, Firenze, 2008, pp. 192-197, scheda 14; Alessandra Giannotti, *Niccolò Tribolo lungo le coste della Versilia*, «Paragone», terza serie, LXV, 116, 2014, pp. 13, 20 (con bibliografia precedente).

¹¹ Come dimostrato da Fernando Lofredo (*Pietro Bernini e Giovanni Caccini per le tombe angioine nel Duomo di Napoli*, «Prospettiva», 139-149, luglio/ottobre 2010, [2012]), Caccini eseguì nella fase napoletana anche la statua di *Clemenza d'Asburgo* nel monumento ai re angioini del duomo di Napoli, assegnata invece a Tommaso Montani da Mario Panarello (*Fanzago e Fanzaghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, Rubbettino, Catanzaro, 2012, pp. 25-30). Quest'ultimo studioso attribuiva, peraltro, allo stesso Montani anche la statua della *Madonna col Bambino* oggi presso il Duomo di Catanzaro, datata 1595 (Idem, *Artisti della tarda maniera*, cit., pp. 17-21), da restituire egualmente al Caccini (seppure forse con l'aiuto della bottega) per la palmare sovrapposibilità stilistica a molte opere certe

dell'autore, come l'*Igea* di Boboli, o i rilievi bronzei della porta del Duomo di Pisa (Alessandra Migliorato, *Un'aggiunta al catalogo di Giovan Battista Caccini scultore e architetto fiorentino*, «Commentari d'Arte», VII/VIII, 2001-2002, [2005], 20/23, pp. 78-90). A supporto della paternità cacciniana, aggiungiamo in questa sede che il volto della *Madonna* di Catanzaro, incorniciato da un originissimo velo a pieghe parallele taglianti e squadrate, costituisce il modello di riferimento di alcune opere pittoriche del nipote di Giovanni, Pompeo Caccini, che lo adopera ad esempio nella *Madonna del Rosario* della parrocchiale di casale di Prato (sul dipinto: Alessandro Nesi, *Inediti documentari e figurativi per Pompeo Caccini*, «Erba d'Arno», 1997, 68-69, pp. 55-58). Al contrario, le affinità tra la statua calabrese e la produzione documentata del Montani si limitano invece al solo rilievo della *Madonna col Bambino* del sepolcro Gesualdo nel Duomo di Napoli, peraltro alquanto differente nei volti delle due figure.

¹² Si veda: Caterina Caneva, *Giovanni Battista Caccini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, pp. 44-46; Carlo Cresti, *L'Architettura del Seicento a Firenze*, Newton Compton, Roma, 1990, pp. 32-37; Cristina Acidini Luchinat, *L'altar maggiore*, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1996, pp. 336-356.

¹³ Sulla cappella: Simona Lecchini Giovannoni, *La cappella Strozzi*, in *La chiesa di Santa Trinita a Firenze*, a cura di G. Marchini, E. Micheletti, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze, 1987, pp. 170-175; Stefania Vasetti, *Bernardino Poccetti e gli Strozzi. Committenze a Firenze nel primo decennio del Seicento*, Opus Libri, Firenze, 1994, pp. 10-17, 40-43; Michela Zurla, *Giovan Battista Caccini, Santa*

Lucia, Sant'Agnese, in *Il Cinquecento a Firenze, 'Maniera moderna' e Controriforma*, a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017- 21 gennaio 2018), Mandragora, Firenze, 2017, pp. 338-341, scheda VII. 8-9; Enea Abbaticchio, *Il "casto" e "umile" nella scultura del Caccini: la cappella Strozzi in Santa Trinita*, «Artista: Critica d'Arte in Toscana», II, 2020, pp. 144-161.

¹⁴ Il soggetto delle due statue è controverso. Per l'identificazione come *Santa Lucia* e *Santa Agnese*, si legga: Zurla, *Giovan Battista Caccini*, cit., pp. 338-341, scheda VII. 8-9, con bibliografia precedente. Esse vengono descritte come *Pace* e *Mansuetudine* in Francesco Bocchi e Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Per Giovanni Gugliantini, Firenze, 1677, p. 186, con un'interpretazione ripresa successivamente anche da Vasetti, *Bernardino Poccetti*, cit., pp. 17, 22. Secondo una recente proposta di Enea Abbaticchio (*Il "casto" e "umile"*, cit., pp. 144-161) in esse dovrebbero riconoscersi, invece, le virtù di *Castità* e *Umiltà*.

¹⁵ Johann Karl Schmidt, *Studien zum statuarischen Werks des G. B. Caccini*, Druckerei Wienand, Köln, 1971, pp. 71-76, 164-165; Margaret Daly Davies, *Giovan Battista Caccini, Esculapio e Ippolito, Igea*, in *Magnificenza*, cit., 1997, pp. 60-61, schede 23, 24; Litta Maria Medri, *Il Seicento. Il giardino d'amore e la scena del principe*, in *Il Giardino di Boboli*, a cura di Litta Maria Medri, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2003, pp. 126-163.

¹⁶ Su queste due opere: *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, che contengono tre decennali dal 1580 al 1610, opera postuma di Filippo Baldinucci*, Stamperia di Giuseppe Manni, Firenze, 1752, pp. 49-54, *speciatim* p. 53; Mina Bacci, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 16, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1973, p. 24; Caneva, *Giovan Battista Caccini*, cit., pp. 44-46.

¹⁷ Caneva, *Giovanni Battista Caccini*, cit., p. 46, con bibliografia precedente.

¹⁸ Caterina Caneva, *Giovanni Battista Caccini, La Vergine, San Jacopo*, in *Il Seicento fiorentino*, cit., pp. 429-430; schede 4.7-4.8. Il busto apparteneva a una serie di dieci, eseguiti dal Caccini e dal Francavilla. Recentemente è stato rinvenuto in collezione privata un bassorilievo proveniente dal medesimo complesso e ugualmente attribuito al nostro scultore: Riccardo Spinelli, *Un rilievo di Giovanni Caccini per Santa Maria degli Angeli di Firenze*, «Paragone», terza serie, LXVII, 125, 2016, pp. 25-32, con bibliografia sulla chiesa.

¹⁹ Sotheby's, *Important Old Master Paintings & Sculpture*, Lotto 423 del 27 gennaio 2011. Si veda la scheda di catalogo <https://www.invaluable.com/auction-lot/an-italian-gray-sandstone-bust-of-the-madonna-att-423-c-f002f532be> (ultimo accesso giugno 2022).

²⁰ Per il filone delle sculture a mezzobusto raffiguranti *Cristo Salvatore* del Caccini si legga: Francesco Caglioti, *Giovanni Caccini, Cristo Salvatore*, in *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi 17 giugno-2 novembre 2014) Giunti, Firenze, 2014, pp. 308-309, scheda 71, con bibliografia precedente.

²¹ Si veda la nota 12.

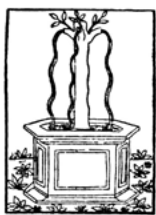
²² Nel documento (A.S.F., Notarile Moderno n. 7016, Atti di Francesco di Filippo de Quorli dal 1602 al 1603, 25 agosto 1603, n. 131, f. 133r, pubblicato in Vasetti, *Bernardino Poccetti*, cit., p. 42) venivano appunto richiesti un «tabernacolo di marmo bianco con qualche scompartimento di mistio» e due angeli entro nicchie ai lati dell'altare: «[...] et li ornam.ti delle due nicchie dove vanno li dua Angeli che mettono in mezzo l'altare habbino a essere fatti di marmo bianco e misti come si dimostra per d.o disegno et il vano di dette nicchie debba essere di pietra serena [...]». Come vediamo, dunque, mentre

sono puntigliosamente indicati i materiali da adoperare per l'arredo architettonico, così non è per le sculture degli angeli, alle quali si accenna soltanto in relazione alle nicchie in pietra serena, i cui ornamenti in marmi mischi si sarebbero dovuti alternare al marmo bianco. Ciò si spiega in quanto l'atto è espressamente concentrato sul complesso architettonico e sul programma iconografico da veicolare, mentre forse non risultavano perfettamente definiti alcuni particolari esecutivi relativi alla parte scultorea e ai dipinti, tanto che non vengono nemmeno menzionati i pittori che avrebbero dovuto eseguire le tele. Fa eccezione la statua da collocare sulla facciata, raffigurante *Sant'Alessio*, di cui sono specificate sia le dimensioni che il materiale. Essa costituiva, infatti, l'opera cruciale per tramandare – attraverso il richiamo onomastico – il ruolo di don Alessio nella realizzazione della cappella, tanto più che, dovendo essere collocata sulla facciata, molto probabilmente le si conferiva anche una precedenza esecutiva. Alla morte di questi, nel 1604, Piero di Pandolfo Strozzi si occupò della continuazione dei lavori fino al 1607 (data in cui morì anch'esso), quando subentrarono gli eredi Piero e Rinaldo, figli di Palla Strozzi e Giovan Battista, figlio di Francesco. Nel 1609 la cappella risultava ormai completata, ma con differenze significative rispetto all'iniziale progetto, sia per l'assenza del tabernacolo previsto, che per la sostituzione dei due angeli con le statue di *Santa Lucia* e *Sant'Agnese* (A.S.F. Conv. Soppr, 89, n. 51, *Libro di Ricordi*, 1567-1629, 12 agosto 1609, ff. 137r/v, 138r.; Bernardo Davanzati, *Istoria della Chiesa e Monastero di S. Trinita di Firenze*, ms, 1740, v. 183; Lecchini Giovannoni, *La cappella Strozzi*, cit., pp. 170-175. Vasetti, *Bernardino Poccetti*, cit., *passim*). Non sappiamo se dunque i due angeli siano stati effettivamente eseguiti e poi scartati, tuttavia dobbiamo ragionevolmen-

te dedurre che essi fossero previsti in marmo. Questo impedisce che si possa tentare un'identificazione con il nostro gruppo, né d'altra parte possiamo ipotizzare che quest'ultimo costituisse una sorta di «modello in grande» eseguito per prova, in quanto tali manufatti erano realizzati in terracotta, come si evince da fonti e documenti a proposito dello stesso Caccini. Ad esempio, prima di scolpire la *Trinità* per la facciata della chiesa di Santa Trinita, egli aveva collocato *in loco* provvisoriamente il bozzetto in terracotta in modo da verificarne l'effetto, lasciandolo poi nella diponibilità del convento (A.S.F. Conventi Soppressi, 89, Santa Trinita di Firenze, 51; Ricordanze 1567-1629, f. 104r, 1594; Schmidt, *Studien zum statuarischen*, cit., p. 157. Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La scultura*, in *La chiesa di Santa Trinita*, cit., pp. 246-247, 366, n. 133. Kessler, *Pietro Bernini*, cit., pp. 389-390, 420). Dal Baldinucci si apprende, inoltre, che egli aveva realizzato per l'oratorio dei Pucci presso il complesso dell'Annunziata due statue in terracotta, approvate dai committenti, mentre la traduzione in marmo venne poi scartata (*Notizie de' professori*, cit., pp. 51-53).

²³ Esula dal tema di questo scritto la questione di Caccini architetto, ma va detto che in tale ambito era invece praticato l'uso di modelli lignei. Ricordiamo, ad esempio che nel *Libro di ricordi* del convento di Santa Trinita, in cui è riassunta tutta la vicenda del rifacimento cacciniano della cappella Strozzi al momento della consegna nel 1609, al posto del termine «disegno» – adoperato nel contratto originario del 1603 – si specifica che all'artista era stato richiesto un modello della stessa: «convinnero con maestro Giovanni Caccini scultore della spesa e del modello rogato» e ancora: «a detta cappella conforme allo modello».

²⁴ Acidini, *L'altar maggiore*, cit., pp. 336-356.



Lionello Venturi, Antonio Banfi e Carlo Levi. Verso una nuova ritrattistica al passaggio tra anni Venti e Trenta

Giorgio Motisi

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

L'articolo mette a fuoco alcuni casi di studio utili per comprendere gli sviluppi della riflessione teorica intorno al genere ritrattistico in Italia al passaggio tra anni Venti e Trenta del Novecento. La prima parte del contributo, in particolare, si concentra sulle figure di Lionello Venturi e di Antonio Banfi. Alcuni saggi dei due studiosi segnarono, infatti, un primo fondamentale superamento delle posizioni idealistico-crociane, aprendo possibilità di lettura inedite per il genere, che a partire dalla fine degli anni Venti sembrò caricarsi di un nuovo valore emotivo ed esistenziale. La seconda parte dell'articolo propone, invece, una riflessione specifica intorno al lavoro di Carlo Levi, la cui produzione offre un'occasione privilegiata per comprendere il profondo cambio di paradigma avvenuto all'interno della pratica ritrattistica nel corso degli anni Trenta. Alla fine del decennio, per molti artisti italiani, il ritratto avrebbe ormai rappresentato un'attività segnata da un diretto coinvolgimento personale, capace di fornire possibilità espressive e stilistiche inedite, ma anche di instaurare un rapporto più intimamente coinvolto tra l'artista, il modello e il mondo contemporaneo.

The paper analyzes a selection of case studies useful in order to understand the theoretical reflection on the portrait genre in Italy during the 1920s and 1930s. Firstly, the text focuses on the figures of Lionello Venturi and Antonio Banfi. Indeed, some essays by the two scholars proposed a first crucial overcoming of Benedetto Croce's idealist aesthetic positions. At the same time, they highlighted some unexpected possibilities for the portrait, postulating a new emotional and existential value for the genre. Secondly, the paper proposes a reflection on the work of Carlo Levi. In fact, the Turin-born painter represents a perfect example for understanding the radical paradigm shift that occurred for portraiture during the 1930s in Italy. By the end of the decade, for many Italian artists, the portrait would represent an activity characterized by an intimate and personal involvement. It was not only a genre capable of providing unprecedented expressive and stylistic possibilities, but also of establishing a close relationship between the artist, his sitter and the contemporary world.

Keywords: Portraiture, Lionello Venturi, Antonio Banfi, Carlo Levi, Fascist Period

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana29
ISSN 2784-9597

Lionello Venturi, Antonio Banfi e Carlo Levi. Verso una nuova ritrattistica al passaggio tra anni Venti e Trenta

Giorgio Motisi

Nei primi anni del Novecento, come è noto, il dibattito critico sulle arti figurative in Italia si fondò essenzialmente sugli assunti dell'estetica crociana. In questo contesto, almeno fino alla metà degli anni Venti, il ritratto non fece eccezione.¹ Allo scadere del decennio, però, si ha la sensazione di assistere ai primi segnali di una progressiva trasformazione nel modo di confrontarsi con il genere, tanto da parte della critica, quanto nel lavoro di alcuni artisti. Il presente intervento si propone quindi di analizzare alcuni aspetti di questo delicato passaggio storico-critico attraverso una serie di casi di studio paradigmatici. L'attenzione, in particolare, si concentrerà su tre figure che – seppure in modi diversi – avrebbero avuto un'influenza determinante all'interno del panorama culturale italiano degli anni Trenta. In primo luogo, Lionello Venturi: importante punto di riferimento, dal suo esilio parigino, per molti artisti della generazione che allora si affacciava per la prima volta sul mondo dell'arte.² In seconda istanza, Antonio Banfi, le cui lezioni di Estetica all'Università di Milano ebbero un peso cruciale sul lavoro dei giovani pittori del capoluogo lombardo e non solo.³ A questi, infine, si affiancherà il caso di un artista particolarmente attento al genere ritrattistico come Carlo Levi, che già a partire dagli anni Venti, peraltro, aveva avuto occasione di entrare in stretto contatto con Venturi all'interno del vivace ambiente torinese.⁴

Come quelle di molti suoi contemporanei, le considerazioni di Venturi sulla ritrattistica prendevano ancora le mosse dal sistema teorico impostato da Croce.⁵ Nello specifico, esse si riallacciavano a quello che era stato il vero nucleo problematico per la riflessione del filosofo abruzzese: l'impossibilità di ritrovare, all'interno del ritratto, una reale «somiglianza» con il modello. «Un individuo non è nulla di fisso», si leggeva nel fortunato saggio crociano su *Il ritratto e la somiglianza* (1908), «anche quando lo si consideri in un singolo istante [egli] presenta infiniti aspetti, che non si possono rappresentare tutti se non con una serie di rappresentazioni che vada anch'essa all'infinito». Di fronte a un soggetto sostanzialmente inafferrabile nella sua interezza, la soluzione di Croce era stata insomma quella di fare un passo indietro, riconoscendo che «l'artista ritrae sempre il proprio sentimento e non mai il modello». ⁶ Un'osservazione di questo tipo comportava un

inevitabile restringimento del campo d'azione per il ritratto: rinunciando a una concreta aderenza nei confronti del modello reale, infatti, il valore del genere non poteva che risultare limitato alla verifica dei puri valori formali interni all'opera. È proprio sulla scia delle osservazioni crociane, del resto, che il futuro segretario della Biennale Antonio Maraini, nel celebre articolo *Il ritorno al classicismo* (1921), era persino arrivato a sostenere la necessità, per i ritrattisti contemporanei, di superare definitivamente «l'immagine visiva del modello», da sostituire con una nuova «immagine mentale [...] più sintetica, più complessa e in fondo più vera».⁷

Venturi, tuttavia, sembrava smarcarsi da questo apparente vicolo cieco. Portando alle estreme conseguenze la riflessione crociana intorno alla nozione di «sentimento» dell'artista, infatti, egli finiva per capovolgere gli assunti, individuando nel ritratto un mezzo privilegiato per instaurare un rapporto di rinnovata tensione spirituale nei confronti della realtà. È eloquente, in quest'ottica, il confronto proposto, all'interno de *Il gusto dei primitivi* (1926), tra i ritratti della famiglia Pesaro, nella celebre pala di Tiziano, e il ritratto di Roberto d'Angiò ai piedi del *San Ludovico* di Simone Martini. Se infatti nell'equilibrio formale dell'opera dei Frari Venturi leggeva una forma di intellettualismo e di eccessiva freddezza spirituale, all'opposto, nell'accensione cromatica e nella tesa deformazione del sovrano di Napoli, che «si distrugge e si consuma» in stato di «adorazione», egli riconosceva uno dei vertici più alti nella storia della ritrattistica.⁸ Anche in questo caso, certo, l'adesione naturalistica nei confronti del modello passava in secondo piano. Proprio focalizzando tutta l'attenzione sul sentimento interno all'atto creativo, però, il ritratto tornava a costituire un possibile strumento di dialogo con la realtà. L'elemento di svolta rispetto a Croce era evidente: l'opera non andava più intesa in termini di mera rappresentazione, ma piuttosto come atto immaginativo e di libera interpretazione, frutto dell'emozione suscitata nell'animo dell'artista dall'incontro con un altro essere umano.

Un'applicazione ancor più chiara di queste posizioni si ritrova, già l'anno successivo, all'interno di un saggio immeritabilmente trascurato dagli studi su Venturi: *Caravaggio ritrattista*, commissionato allo studioso per il monumentale catalogo sul *Ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo* (1927). Ancora una volta Venturi partiva da basi apertamente crociane, ribadendo la necessità di smarcarsi dalla «malaugurata» nozione di «somialianza». A questo punto, però, egli dava una netta virata alla propria argomentazione: il vero merito di Caravaggio, a suo parere, stava infatti nell'essersi ribellato alle «astrazioni stilistiche» e

alle «raffinate eleganze formali» dei propri contemporanei (parole che non potevano che suonare implicitamente polemiche anche nei confronti di buona parte della ritrattistica italiana novecentesca). Gli esiti più alti del lavoro caravaggesco non erano quindi da rintracciarsi nei rigidi ritratti ufficiali, come quelli – allora ritenuti autografi – di *Paolo V* o *Maffeo Barberini*, davanti ai quali «l'animo [dell'artista] non era commosso, la mano diventava pesante». Il vero Caravaggio ritrattista andava ritrovato piuttosto negli autoritratti e nei ritratti di popolani sparsi all'interno dei lavori di soggetto religioso: opere in cui il pittore aveva goduto di reale libertà nel faccia a faccia con i propri modelli.⁹

A sostegno delle sue posizioni, Venturi riportava quindi un passo dal *Salon* del 1846 di Charles Baudelaire, i cui saggi critici avevano avuto una prima importante traduzione italiana all'inizio degli anni Venti, grazie al lavoro di Enrico Somarè.¹⁰ Il brano baudelairiano proponeva sostanzialmente un confronto tra due modi alternativi di concepire il ritratto: da una parte l'«*histoire*» e dall'altra il «*roman*». Il primo rispondeva a un ideale classicista, fondato sul primato del disegno e sull'esattezza del modellato, accostato quindi alla prosa scientifica di un testo di storia. Il secondo, esplicitamente preferito da Baudelaire, coincideva invece con la tradizione del ritratto romantico, affidato in primo luogo alle proprietà espressive del colore, letto come equivalente pittorico delle libertà stilistiche del romanziere. Difficile, per i lettori dell'epoca, immaginare un approccio più distante dagli ideali della ritrattistica italiana anni Venti: di gran lunga più attenta alla costruzione di sapienti impianti compositivi e chiaroscurali che non alle possibilità espressive del mezzo cromatico.¹¹ Eloquente, però, era proprio all'interno della categoria di «*roman*» che Venturi inseriva il lavoro di Caravaggio, presentato come vero capostipite della tradizione del ritratto moderno. Era sulla scia dell'ideale romantico baudelairiano, del resto, che lo studioso riconosceva implicitamente anche le possibilità più vive per la ritrattistica contemporanea.¹²

Come è noto, dopo aver rifiutato la tessera del partito fascista, nel 1931 Venturi fu costretto a lasciare l'Università di Torino, trovando rifugio a Parigi.¹³ Fu in quello stesso anno che Antonio Banfi (i cui ideali politici, in realtà, non erano distanti da quelli del collega)¹⁴ curò la prima edizione italiana del *Rembrandt* (1916) di Georg Simmel. Oltre a fornire una delle più illuminanti applicazioni del pensiero estetico del filosofo tedesco, il volume proponeva un approccio critico del tutto opposto rispetto al clima idealistico-crociano allora imperante in Italia. Era proprio appoggiandosi agli assunti della *Lebensphilosophie* sim-

meliana,¹⁵ infatti, che nella sua lunga introduzione Banfi affrontava in modo specifico anche il tema del ritratto.

Il punto di partenza dell'argomentazione banfiana stava nell'«idea della vita e della sua interiore dialettica» come elemento fondante della pittura di Rembrandt e di tutta la ritrattistica moderna, contrapposta in modo netto alla tradizione classica e rinascimentale. Quest'ultima era letta infatti come interamente improntata sul concetto di «Forma», elevata in una sfera di valori estetici assoluti. Il ritratto classico-rinascimentale, in tal senso, appariva a Banfi come l'esito di una «pura catarsi contemplativa», espressione di una sostanziale «indifferenza alla [...] vita». Nei ritratti rembrandtiani e moderni, al contrario, il primato della «Forma» risultava soppiantato da una nuova nozione di «Vita», accettata nella sua pienezza e nel suo continuo mutare. In queste opere, dunque, la personalità del soggetto non sarebbe mai stata fissata in un'immagine ideale, ma colta piuttosto nel suo «traboccare oltre: densa di tutto un passato, volta al futuro [...] nella fluente sua totalità».¹⁶

Dieci anni prima, nel fortunato volume *Raffaello e altre leggi* (1921) – vero e proprio breviario per il classicismo italiano anni Venti – Ugo Ojetti aveva sostenuto che il principale obiettivo per ogni ritrattista era realizzare opere capaci di rappresentare «un uomo, non l'attimo di un uomo».¹⁷ Le osservazioni di Banfi, adesso, sembravano ribaltare del tutto l'approccio al problema della mutabilità dell'individuo. Del resto, l'insegnamento implicitamente offerto dal saggio su Rembrandt agli artisti contemporanei era chiaro: sostituire la fredda rappresentazione del modello su un «palcoscenico sapientemente attrezzato» con una nuova concezione di ritratto, inteso come «incontro» tra artista e modello, con tutto il «senso problematico e tragico» legato alle complessità dei due soggetti coinvolti.¹⁸ Anche in questo caso l'assunto di fondo non era poi distante da quello di Croce: l'uomo non è mai qualcosa di fisso, ma in continua trasformazione. L'elemento di svolta dell'argomentazione di Banfi stava però nella scelta di non ritirarsi nel campo dei puri valori formali, di non isolare quindi la «Forma» dalla «Vita», accettando invece quest'ultima nel suo costante e problematico fluire. Più avanti, all'interno del volume, si leggeva eloquentemente: «La vita di ciascuno dei suoi portatori ha la sua totalità non nella somma dei singoli momenti [...] ma ogni istante è la vita intera».¹⁹

Gli anni Trenta sembravano quindi aprirsi all'insegna di un possibile superamento delle posizioni idealistico-crociane. Venturi e Banfi, di fatto, mettevano in luce per il ritratto alcune possibilità espressive inedite, ponendo l'accento sulla necessità di un dialogo più intimamente coinvolto tra l'artista e il modello. Il loro era un approccio che finiva



1. Felice Casorati, *Ritratto di Hena Rigotti*, 1922, tempera su tavola. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: su concessione della Fondazione Torino Musei.

implicitamente per arricchire il genere di un nuovo valore emotivo ed esistenziale, oltre che di un inaspettato legame con la realtà contemporanea, dando voce a tensioni rimaste fino ad allora inesprese. Si trattava insomma di osservazioni che sembravano testimoniare una fase di profondo ripensamento delle ragioni interne alla pratica ritrattistica. Quest'ultima, del resto, nel corso degli anni immediatamente successivi, sarebbe andata incontro a trasformazioni determinanti, riflettendo una profonda consentaneità tra le riflessioni della critica e il lavoro di alcuni artisti contemporanei.

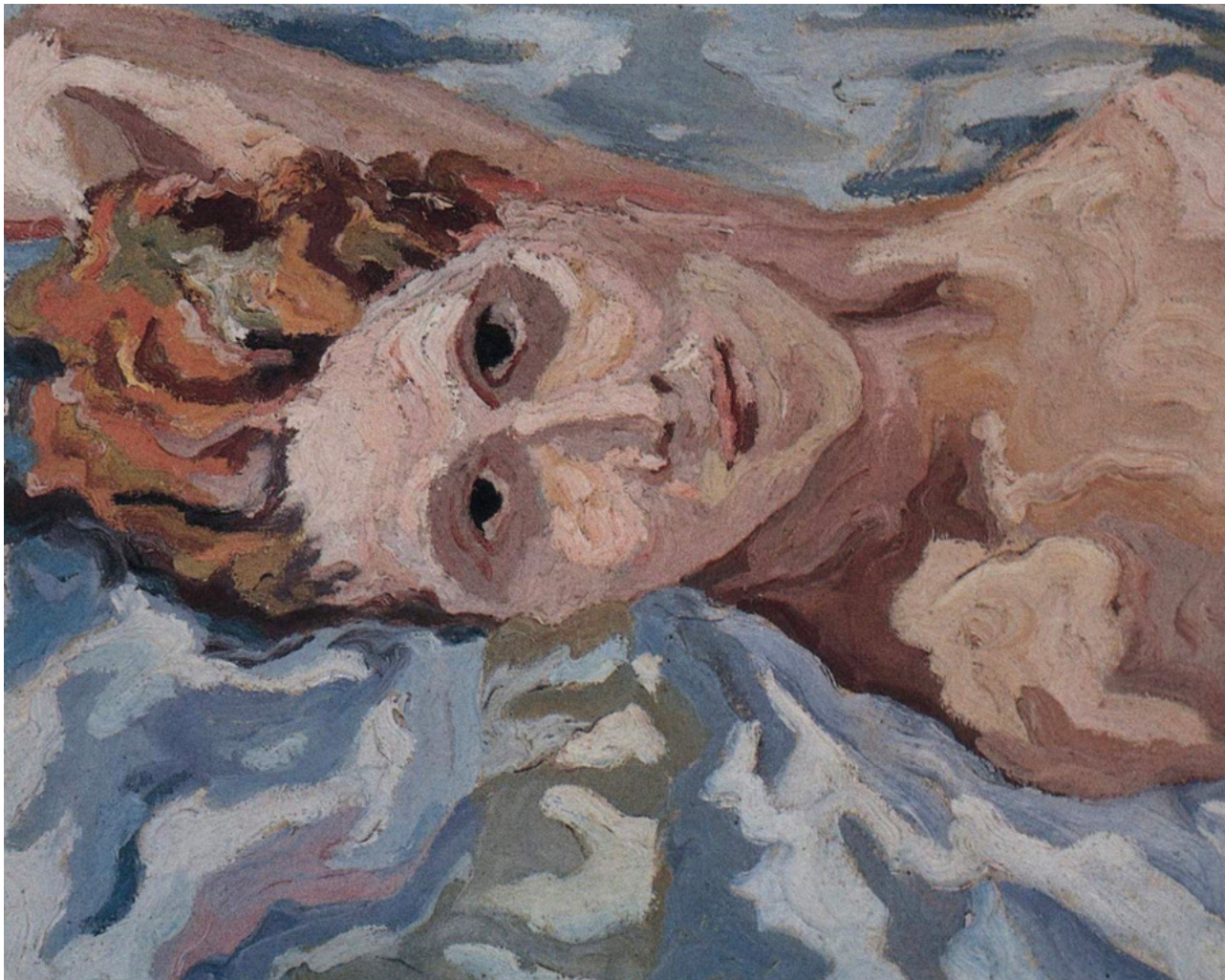
Un caso di studio paradigmatico, in quest'ottica, è offerto dalla produzione coeva di un pittore come Carlo Levi.²⁰ Fin dai primi anni Trenta,

infatti, l'artista pervenne a esiti del tutto inediti rispetto alla recente ritrattistica italiana. Superate le eleganti volumetrie degli esordi e il tono sottilmente lirico degli anni dei Sei di Torino, all'inizio del nuovo decennio i dipinti di Levi muovevano ormai in direzione di una nuova carica espressionista, giocata su una vibrante eccitazione cromatica e sul vorticoso dinamismo di pennellate lunghe e corpose, che scomponavano le figure in solchi di colore dall'andamento magmatico e avvolgente. In netta antitesi rispetto alla prassi dell'epoca, inoltre, nei ritratti di Levi i soggetti apparivano spesso in pose del tutto informali, non di rado distesi o addirittura addormentati. L'occhio del pittore si posava quindi sul modello con una messa a fuoco intima e ravvicinata, che finiva per stringere in modo quasi claustrofobico i limiti del quadro intorno alla figura, suggerendone una continua tensione verso l'esterno, ma soprattutto facendo saltare qualsiasi rigido impianto compositivo.

Il cambio di passo rispetto ai canoni ritrattistici invalsi nel corso del decennio appena trascorso non poteva essere più evidente. Appare significativa, in quest'ottica, un'involontaria testimonianza offerta da Natalia Ginzburg all'interno del romanzo autobiografico *Lessico familiare* (1963). La scrittrice, infatti, avrebbe ricordato come, nel corso degli anni Venti, la sorella Paola, al pari di molte ragazze della buona società torinese, «avrebbe voluto avere poca salute, un aspetto fragile, e il viso di un pallore lunare come hanno le donne nei quadri di Casorati». La generale fascinazione per i ritratti dell'artista, si leggeva alcune righe più avanti, arrivava persino a riflettersi nella vita quotidiana degli ambienti intellettuali del capoluogo piemontese: nel rigido contegno dei gesti e della postura, nell'uso fin troppo abbondante di ciprie, e persino nel dispiacere per il sentirsi dire di essere «fresca come una rosa» (fig. 1).²¹

Sarebbe difficile, considerando questi presupposti, immaginare una rottura più netta di quella rappresentata dai ritratti di Levi (i cui stessi esordi, peraltro, erano avvenuti proprio nel solco dell'esempio casoratiense).²² I lavori leviani dei primi anni Trenta, infatti, riflettevano ormai un chiaro cambio di paradigma nelle modalità di autorappresentazione dell'intelligenza torinese, oltre che una totale trasformazione nel modo di concepire il genere. Quasi irriconoscibili, del resto, sarebbero apparsi alla Ginzburg alcuni ritratti della stessa sorella Paola: diventata nel frattempo notoriamente amante di Levi e modella per numerosi suoi dipinti dalla bruciante libertà cromatica e formale (fig. 2).²³

Il peculiare approccio di Levi al ritratto, peraltro, si allacciava anche a precise istanze di carattere politico, già leggibili, seppur solo tra le righe, nei testi di Venturi e di Banfi. L'artista, del resto, era nipote di



Claudio Treves, si era formato nell'ambiente gobettiano di Rivoluzione Liberale, e i suoi assidui contatti con la Francia, prima ancora che da ragioni artistiche, dipendevano dal ruolo giocato all'interno del movimento antifascista di Giustizia e Libertà.²⁴ Non sorprende, quindi, rintracciare nei suoi lavori dell'epoca alcuni rimandi puntuali alla lotta politica di quegli anni.

Sono numerosi, ad esempio, i ritratti come quello di *Leone Ginzburg* (1933), in cui i membri di Giustizia e Libertà vennero raffigurati con delle eloquenti mani rosse, che più che a un paio di guanti sembravano rimandare alla fiamma posta al centro del simbolo del movimento (fig. 3). È a questo che doveva far riferimento lo stesso pittore quando, in un appunto di alcuni anni più tardi, avrebbe scritto: «Quelle mani rosse, come vennero odiate poi dai capi dell'OVRA!».²⁵ Allo stesso modo, non poco scalpore dovette suscitare alla Quadriennale romana del

2. Carlo Levi, *Ritratto di Paola Levi sul cusino*, 1935, olio su tela. Aliano, Pinacoteca Carlo Levi. Crediti: © Carlo Levi, Mattia Acetoso.



3. Carlo Levi, *Ritratto di Leone Ginzburg*, 1933, olio su tela.
Roma, Fondazione Carlo Levi.
Crediti: © Carlo Levi, Mattia Acetosio.

1931 il suo *Uomo dal guanto nero* (1930):²⁶ un ritratto allegorico – presto rinominato *L'eroe cinese* – dell'amico Aldo Garosci, a sua volta militante del gruppo (fig. 4).²⁷ Anche in questo caso il soggetto, nascosto dietro a una maschera, una casacca e un pesante guanto nero, rivelava la propria carnagione rossa attraverso la mano sinistra, provocatoriamente esibita in primo piano. Al di là però della sottesa allegoria politica (comprensibile, in fondo, solo per un circuito ristretto di amici), a colpire doveva essere soprattutto l'esplicito dialogo del dipinto con i linguaggi delle avanguardie d'Oltralpe, ancor più provocatorio se considerato nel contesto della più importante rassegna d'arte nazionale promossa dal regime fascista. Significativamente, a distanza di quasi quarant'anni, Renato Guttuso – nel 1931 appena ventenne – avrebbe ricordato ancora il profondo impatto avuto all'epoca da «quel quadro,



4. Carlo Levi, *L'uomo dal guanto nero* (*L'eroe cinese*), 1930-31, olio su tela. Roma, Fondazione Carlo Levi. Crediti: © Carlo Levi, Mattia Acetosio.

il più intimamente estraneo all'avventura novecentista, il più aperto su un'Europa allora a me ignota».²⁸

L'intimo significato politico dei ritratti di Levi, del resto, non stava tanto nei riferimenti simbolici rintracciabili al loro interno, quanto nel profondo valore esistenziale e civile riconosciuto dall'artista nell'atto stesso di confrontarsi con i modelli al momento delle sedute di posa: un approccio che finiva inevitabilmente per riflettersi all'interno delle opere anche e soprattutto a livello stilistico.²⁹ L'espressione più compiuta di queste posizioni, in particolare, è offerta da un testo del luglio 1935, scritto dal pittore in una cella del carcere romano di Regina Coeli, dove si trovava in seguito all'arresto per suoi contatti con Giustizia e Libertà. L'argomentazione di Levi era evidentemente stimolata dallo stato di

isolamento di quelle settimane. Il pittore notava infatti come il «Se stesso» dell'artista, concepito come una sorta di innata forza creatrice, non potesse in fondo mai esprimersi in termini di «forma assoluta», priva quindi di contenuti o di uno scambio con il mondo esterno. Per arrivare alla creazione di un'opera, infatti, questo «Se stesso» avrebbe sempre avuto bisogno di esprimersi attraverso «l'Altro», inteso come «vita, racconto, fantasia, prospettiva, rapporto», oltre che, con formula esplicitamente banfiana, «frammento di esistenza, aspetto istantaneo di un'entità temporale». Il ritratto, in quest'ottica, non poteva che assumere un valore particolare. Più di qualsiasi altro genere, infatti, esso si poneva come «immagine dell'Altro come Se stesso», come occasione per riconoscere un senso di appartenenza comune «che colleghi, unica e faccia reali» artista e modello. Il ritratto, in altri termini, diventava uno strumento privilegiato per vincere l'isolamento, «per ricostruire la compagnia viva degli uomini» e «risalire dai loro aspetti alla loro storia».³⁰

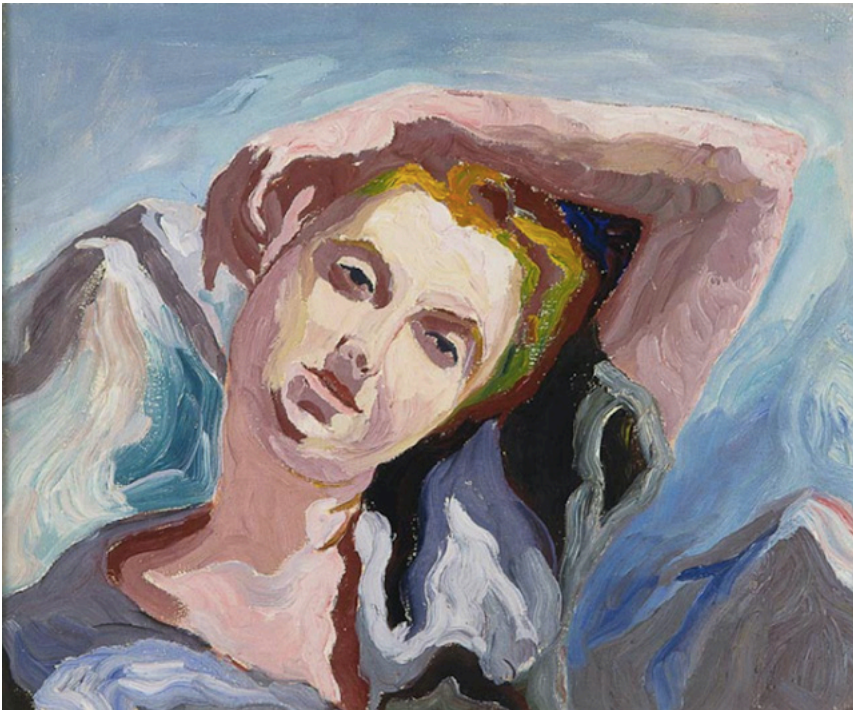


5. Lucio Fontana, *Paulette*, 1938, ceramica colorata. Firenze, Museo Novecento. Crediti: su concessione dei Musei Civici Fiorentini.



6. Ernesto Treccani, *Ritratto di Pucci Cumani*, 1941, olio su tela. Collocazione ignota. Da: III Premio Bergamo. Mostra nazionale di pittura, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, settembre-ottobre 1941), Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1941. Crediti: i diritti d'autore risultano esauriti.

Il testo dal carcere di Levi sarebbe rimasto a lungo inedito.³¹ Le idee espresse al suo interno, però, dovettero godere di una certa circolazione già nei secondi anni Trenta. All'indomani del suo confino in Lucania (1935-36) e prima della promulgazione delle leggi razziali, infatti, l'artista e i suoi ritratti godettero di un momento di enorme fortuna, non sempre sottolineato sufficientemente dagli studi. L'arrivo del pittore ancora scortato dalla polizia alla Biennale di Venezia del 1936, ad esempio, suscitò grande fibrillazione tra gli artisti della generazione più giovane.³² Tra il novembre del 1936 e il maggio del 1937, poi, tre importanti personali gli furono allestite a Milano, Genova e Roma.³³ Le opere esposte in quei mesi da Levi dovettero apparire come una novità assoluta all'interno del panorama italiano. Da un lato, infatti, esse ponevano con urgenza una nuova nozione di realismo, inteso non in termini di riposo naturalistico ma come «espressione drammatica e



7. Carlo Levi, *Giovane donna*, 1934, olio su tela. Firenze, Museo Novecento. Crediti: su concessione dei Musei Civici Fiorentini.

diretta» di un franco confronto con la realtà.³⁴ Dall'altro, i suoi lavori sembravano mettere in luce la necessità di fare i conti con un nuovo problema di «contenuto» schiettamente umano, rivendicato come vero motore emotivo dell'invenzione pittorica, e non più semplice *motif* di un puro ragionamento formale.³⁵ «È un'arte totalmente umana», sintetizzava efficacemente Giansiro Ferrata presentando l'artista alla Galleria Genova.³⁶

Realismo, contenuto, dramma umano: quelli tirati in ballo dai ritratti di Levi erano temi rimasti piuttosto ai margini del dibattito critico dell'ultimo ventennio in Italia. Proprio intorno a quelle date, però, essi iniziavano a tornare prepotentemente in agenda per il lavoro di molti giovani artisti, la cui produzione si poneva in contrasto sempre più aperto rispetto alle posizioni della critica ufficiale di regime.³⁷ Guttuso, ad esempio, avrebbe ricordato i ritratti di Levi come modelli di un inedito «rapporto della pittura con l'uomo (e non solo con la figura umana)», tracce di una «umana condizione di dolore».³⁸ Così, anche il critico Raffaele De Grada Jr. avrebbe riconosciuto nei lavori dell'artista i «primi ritratti realisti» in Italia, i più importanti «traduttori del latino novecentesco in una lingua volgare 'pre-Corrente'».³⁹

Tenendo conto di queste affermazioni, non sorprende ritrovare nei lavori di alcuni artisti del tempo le tracce di un'attenzione puntuale nei confronti del pittore torinese. Nel caso di opere come *Paulette* (1938)

di Lucio Fontana o il *Ritratto di Pucci Cumani* (1941) di Ernesto Treccani, ad esempio, il rapporto con la libertà di posa, la pennellata magmatica e i ritmi ondosi dei volumi di molti ritratti femminili leviani appare evidente (figg. 5-6). Si può solo immaginare, del resto, l'impatto visivo che poteva avere un'opera come *Giovane donna* (1934) di Levi, all'epoca già visibile all'interno della collezione di Alberto Della Ragione (fig. 7).⁴⁰ Allo stesso modo, non può essere ignorato l'esempio offerto dai lavori dall'artista torinese per la tensione espressionista e le pennellate nervose e fiammeggianti dei ritratti di Guttuso della seconda metà degli anni Trenta. Il celebre *Autoritratto* (1937) di Levi degli Uffizi (fig. 8), in particolare, con il suo sguardo combattivo e la camicia bianca sgualcita, sembra quasi porsi come un modello diretto per uno dei più intensi ritratti guttusiani dell'epoca, significativamente scelto dal pittore siciliano per essere esposto alla Quadriennale del 1939 (fig. 9).⁴¹



8. Carlo Levi, *Autoritratto*, 1937, olio su tela. Firenze, Gallerie degli Uffizi. Crediti: su concessione del Ministero della Cultura.



9. Renato Guttuso, *Autoritratto*, 1937-38, olio su compensato. Roma, Galleria d'Arte Moderna. Crediti: © Roma Capitale-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

I singoli episodi di intertestualità visiva, ad ogni modo, valgono soprattutto come termometro utile per misurare la profonda trasformazione, verificatasi intorno a quelle date, nell'approccio di molti artisti nei confronti della pratica ritrattistica. «In una testa egli sa che c'è un mondo, e se si mette a dipingerla tu lo vedi accendersi dinnanzi al modello e tremare [...] perché scopre e non copia, non cerca un effetto, ma una vibrazione di umanità».⁴² Con queste parole, alla metà degli anni Trenta, Guttuso descriveva i più recenti ritratti realizzati dall'amico Mario Mafai. Considerazioni analoghe, però, potrebbero essere spese facilmente in relazione al lavoro di molti dei principali pittori italiani del tempo. Da un lato, infatti, una volta entrate in crisi le istanze dell'estetica crociana, appariva evidente che il ritratto non poteva rappresentare un campo neutrale, in cui condurre una ricerca in termini di puri valori formali. Dall'altro, anche sulla scorta delle riflessioni di Venturi e di Banfi, era chiaro che il genere non si poneva più come una mera osservazione visiva del soggetto. Il confronto con il modello, al contrario, sembrava ormai implicare inevitabilmente un

intimo coinvolgimento da parte dell'artista: un'attività di studio psicologico ad alta tensione emotiva, capace di offrire stimoli nuovi e di instaurare un rapporto più intensamente coinvolto con la realtà. Il ritratto, in definitiva, si imponeva come uno degli strumenti più efficaci per stabilire un'inedita condizione di dialettica attiva nel rapporto tra l'artista e il mondo contemporaneo.

«La giovanissima arte che avrà vita e rimarrà», scriveva Alberto Lattuada in uno dei primi numeri di «Corrente», «sarà quella che ci potrà rivelare, studiandoli ardentemente, più intimi visi».⁴³ Quella giocata intorno al ritratto verso il 1940, in effetti, sarebbe stata una partita ormai molto diversa rispetto a poco più di dieci anni prima, caratterizzata da ragioni, stimoli ed esiti formali del tutto nuovi. L'argomento, certo, meriterebbe una riflessione autonoma assai più ampia. Per il momento, quindi, vale la pena di affidare ancora una volta alle parole di un artista la conclusione di questa breve ricognizione intorno alle inedite possibilità di approccio nei confronti del genere ritrattistico al passaggio tra anni Venti e Trenta. Le tracce di un cambio di paradigma ormai avvenuto, infatti, emergono in modo esemplare da una lettera, oggi conservata presso l'Archivio Giuseppe Marchiori di Lendinara, inviata al critico dall'amico Aligi Sassu poco prima del proprio arresto per attività antifascista, avvenuto nella primavera del 1937:

Ho anche iniziato dei ritratti [...] che sono stati per me un'esperienza importante. Anche qua a Milano ora lavoro a dei ritratti facendo posare gli amici compiacenti: è molto meglio, o almeno in questo momento provo questo bisogno di rifarmi al vero ed alla realtà. Sento con un'intensità sempre maggiore che i problemi della pittura non si possono assolutamente risolvere nel piano di un'esperienza metafisica neo-classica o naturalistica. [...] Sono sempre più convinto che il problema della pittura d'oggi, oserei dire degli artisti, è un problema di coerenza morale e ideale di fronte alla realtà.⁴⁴

¹ Un accenno all'argomento, inserito però all'interno di una ricognizione generale sugli studi di carattere più strettamente storico-artistico, si trova in: Giulio Brevetti, *Per una storia degli studi italiani sul ritratto. Alcune riflessioni*, in *La fantasia e la storia. Studi di Storia dell'arte sul ritratto dal Medioevo al Contemporaneo*, a cura di Giulio Brevetti, Palermo University Press, Palermo, 2019, pp. 7-35 (7-8).

² «Viveva nel suo splendido esilio di Parigi [...] Il contatto con Venturi non fu, non poteva essere soltanto artistico. Venturi era lieto di queste visite di giovani» in: Raffaele De Grada, *La grande stagione*, Anthelios Edizioni, Garbagnate Milanese, 2001, p. 105. Sul periodo parigino di Venturi, che in quegli anni continuava comunque a pubblicare anche in Italia, si veda: Laura Iamurri, *Lionello Venturi in esilio*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 67, 1999, pp. 59-68. Infine, per comprendere l'importanza della figura di Venturi (e dei suoi cruciali studi cézanniani) per i giovani artisti italiani del tempo, si rivela eloquente un'entusiasta lettera inviata da Renato Birolli a Giuseppe Marchiori il 17 novembre 1936, appena rientrato dalla capitale francese: «A Parigi ho trovato L. Venturi, che fu d'una rara cortesia, introducendomi presso egoisticissimi collezionisti e regalandomi per ultimo i due grossi volumi su Cézanne, che è l'opera più completa finora» in: *Renato Birolli 1935*, a cura di Fabrizia Lanza Pietromarchi, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 18 ottobre-23 novembre 1996), Grafiche Aurora, Verona, p. 118.

³ «Ascoltavamo le lezioni che Banfi teneva all'università e lo avvicinavamo dopo di esse, nel desiderio di ascoltare qualche cosa di diverso da quel che si sentiva in giro» in: Renato Guttuso, *L'incontro col partito*, «l'Unità», 22 dicembre 1955; poi in: Renato Guttuso, *Scritti*, a cura di Marco Carapezza, Bompiani, Milano, 2013, pp. 1648-1653 (1649).

Il peso determinante del filosofo per l'ambiente artistico di «Corrente» appare chiaro anche sfogliando i numeri della rivista milanese, in cui si rintracciano numerosi interventi di suoi allievi (Luciano Anceschi, Dino Formaggio, Raffaele De Grada) e un fondamentale testo dello stesso docente: Antonio Banfi, *Per la vita dell'arte*, «Corrente di Vita Giovanile», II, 4, 28 febbraio 1939, p. 9. Più in generale, sul rapporto tra Banfi e gli artisti del suo tempo si veda: *Banfi e l'arte contemporanea*, a cura di Sileno Salvagnini, Liguori, Napoli, 2006.

⁴ Si veda: Laura Iamurri, *Carlo Levi e Lionello Venturi*, in *Gli anni di Parigi. Carlo Levi e i fuoriusciti 1926-1933*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 5 maggio-15 giugno 2003), L'Artistica, Savigliano, 2003, pp. 55-62.

⁵ Alcune riflessioni sul peso esercitato dall'estetica di Croce su Venturi si trovano in: Marco Gallo, *Le categorie dei «generi» e il concetto di «ritratto» nel «Gusto dei Primitivi» e nell'itinerario critico di Lionello Venturi*, in Idem, *Studi di Storia dell'Arte, iconografia e iconologia*, Cangemi, Roma, 2017, pp. 321-340.

⁶ Benedetto Croce, *Il ritratto e la somiglianza*, «La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia», VI, 1908, pp. 310-313; poi in: Benedetto Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari, 1910, 2^a ediz. 1923, pp. 261-266 (264, 266).

⁷ Antonio Maraini, *Il ritorno al classicismo*, «La Tribuna», 18 gennaio 1921.

⁸ Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna, 1926, pp. 268-270. Il passo è segnalato anche in: Gallo, *Le categorie dei «generi»*, cit., pp. 331-332.

⁹ Lionello Venturi, *Caravaggio ritrattista*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, a cura di Ciro Caversazzi, Gino Focolari, Carlo Gamba, Federico Hermanin, Matteo Marangoni, Aldo Ravà, Nello Tarchiani, Lionello Venturi, con prefazione di Ugo Ojetti, Istituto Italiano Arti Grafiche, Bergamo, 1927, pp. 157-161.

¹⁰ Enrico Somarè, *Charles Baudelaire critico d'arte*, «L'Esame», II, 3-4-5, 1923.

¹¹ Un'utile ricognizione sull'argomento si trova in: *Il ritratto storico del Novecento. 1902-1952. Dal volto alla maschera*, a cura di Francesca Cagianelli, catalogo della mostra (Crespina, Villa Il Poggio, 19 settembre-2 novembre 2003), Pacini Editore, Pisa, 2003.

¹² Venturi, *Caravaggio ritrattista*, cit., pp. 159-160.

¹³ Marco Cavenago, *Venturi, Lionello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 98, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020, pp. 642-646. L'anno precedente, peraltro, alla Biennale del 1930, Venturi aveva curato la straordinaria retrospettiva di Modigliani, in cui proprio ritratti del pittore livornese avevano avuto un ruolo centrale. Sull'argomento si veda: Laura Iamurri, *Espressionismo e identità ebraica: il caso Modigliani e la 'scuola romana di via Cavour'*, in *L'espressionisme: une construction de l'autre*, a cura di Dominique Jarrassé e Maria Grazia Messina, Editions Esthétiques du divers, Bordeaux, 2012, pp. 152-165.

¹⁴ Fulvio Papi, *Banfi, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 5, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1963, pp. 750-754.

¹⁵ Per un'introduzione all'estetica di Simmel si veda: David Frisby, *Georg Simmel*, E. Horwood, London, 1984 [trad. it. *Georg Simmel*, il Mulino, Bologna, 1985].

¹⁶ Antonio Banfi, *Introduzione*, in Georg Simmel, *Rembrandt. L'arte religioso-creatrice*, a cura di Antonio Banfi, Doxa Editrice, Roma, 1931, pp. 13-20 (13-16).

¹⁷ Ugo Ojetti, *Raffaello e altre leggi*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1921, p. 9.

¹⁸ Banfi, *Introduzione*, cit., p. 17.

¹⁹ Simmel, *Rembrandt*, cit., pp. 154-155.

²⁰ Per un'introduzione alla ritrattistica di Levi si veda: *Carlo Levi. Galleria di ritratti*, a cura di Pia Vivarelli, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Carlo Levi, 8 marzo-26 novembre 2000), Meridiana Libri, Corigliano Calabro, 2000.

²¹ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 1963, p. 77.

²² Sul rapporto tra i due artisti si veda: Felice Casorati e Carlo Levi. *Amici pittori*, a cura di Francesco Poli, catalogo della mostra (Torino, Biasutti & Biasutti, 24 ottobre-21 dicembre 2013), Biasutti & Biasutti, Torino, 2013.

²³ Sul rapporto tra Levi e Paola Levi Olivetti (sorella di Natalia Ginzburg) si veda: Gigliola De Donato, *Carlo Levi. Un ritratto biografico*, in Carlo Levi, *Il dovere dei tempi. Prose poetiche e civili*, a cura di Luisa Monteverocchi, Donzelli, Roma, 2004, p. 50.

²⁴ Sull'impegno politico di Levi si veda: Vittorio Foa, *Carlo Levi «uomo politico»*, in Carlo Levi. *Un'esperienza culturale e politica nella Torino degli anni Trenta*, a cura di Elisa Mongiano e di Isabella Massabo Ricci, Archivio di Stato di Torino, Torino, 1984, pp. 40-46.

²⁵ *Carlo Levi si ferma a Firenze*, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, catalogo della mostra (Firenze, Orsanmichele, maggio-luglio 1977), Alinari, Firenze, 1977, p. 50.

²⁶ «Nel 1931 si vide a Roma, alla Quadriennale, il primo quadro di Carlo Levi, *L'uomo dal guanto nero* [...] era esposto al secondo piano in una saletta» in: Renato Guttuso, *Maestro di libertà*, «Paese Sera», 1° maggio 1962; poi in: Guttuso, *Scritti*, cit., pp. 493-494.

²⁷ Daniele Pipitone, *Garosci, Aldo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2017 (https://www.treccani.it/enciclopedia/aldo-garosci_%28Dizionario-Biografico%29/).

²⁸ Renato Guttuso, *Per Carlo Levi*, in *Carlo Levi. Autoritratto*, testi di Domenico Javarone, Mario De Micheli, Alberto

Moravia, Carlo Ludovico Ragghianti, Antonio Del Guercio, Renato Guttuso, Sergio Solmi, Italo Calvino, Pablo Neruda, Carlo Levi, Russo, Roma, 1970, p. 185.

²⁹ «Era tutto concentrato sulla [...] risposta al fascismo attraverso l'autonomia della persona, l'autodeterminazione. [...] Si preparava una grossa 'retata' poliziesca [...] Andai allo studio di Carlo a informarlo, egli lesse nei miei occhi della paura e mi disse: "siediti che ti faccio un ritratto"» in: Vittorio Foa, s.t., in *Carlo Levi e la Lucania. Dipinti del confino 1935-1936*, a cura di Pia Vivarelli, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, giugno-ottobre 1990), De Luca, Roma, 1990, p. 11.

³⁰ Carlo Levi, *Il ritratto*, 1935; in: *Carlo Levi si ferma a Firenze*, cit., pp. 21-23.

³¹ Il testo fu pubblicato per la prima volta nel 1977 in: *ibidem*.

³² «Per due giorni girammo per Venezia seguiti da due poveri poliziotti [...] Sentivamo il nostro mestiere di pittori connesso alla nostra condizione civile, ai problemi di cultura nuova e di libertà» in: Guttuso, *Carlo Levi, un grande italiano*, cit., p. 624.

³³ *Una mostra di Carlo Levi*, testo di Anna Maria Mazzucchelli, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, novembre 1936), Galleria del Milione, Milano, 1936; *Una mostra del pittore Carlo Levi*, testo di Giansiro Ferrata, catalogo della mostra (Genova, Galleria Genova, 1-16 dicembre 1936), Galleria Genova, Genova, 1936; *Carlo Levi*, testo di Sergio Solmi, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Cometa, 8-22 maggio 1937), Soc. An. Poligrafica, Roma, 1937.

³⁴ Sergio Solmi, s.t., in *Carlo Levi*, cit.

³⁵ Anna Maria Mazzucchelli, s.t., in *Una mostra di Carlo Levi*, cit.

³⁶ Giansiro Ferrata, s.t., in *Una mostra del pittore Carlo Levi*, cit.

³⁷ Sul ritorno a una pittura realista e 'di contenuto' in Italia si veda: *Collezione Giuseppe Iannaccone. Italia 1920-1945. Una nuova figurazione e il racconto del sé*, a cura di Alberto Salvadori e Rischia Paterlini, Skira, Milano, 2016. All'interno del volume, in particolare: Flavio Fergonzi, *Dodici temi critici per l'arte italiana tra le due guerre*, pp. 55-75; Mattia Patti, *La pittura di Corrente, tra colore e realtà*, pp. 97-103; Fabio Benzi, *La pittura della realtà. La svolta realista nella pittura romana*, pp. 125-133.

³⁸ Guttuso, *Carlo Levi, un grande italiano*, cit., p. 625.

³⁹ De Grada, *La grande stagione*, cit., p. 249-250.

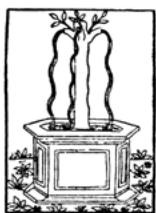
⁴⁰ Sulla visibilità dell'opera a quelle date, specie per gli artisti del giro di Corrente, si veda: Chiara Toti, *Alberto Della Ragione. Collezionista e mecenate del Novecento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2017, pp. 29-30.

⁴¹ *III Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939), Pizzi e Pizio, Milano-Roma, 1939, p. 84.

⁴² Renato Guttuso, *Mario Mafai*, «L'Opera», 11 dicembre 1933; poi in: Guttuso, *Scritti*, cit., pp. 42-44 (44).

⁴³ Alberto Lattuada, *Quadernetto*, «Corrente di Vita Giovanile», I, 8, 15 maggio 1938, p. 4.

⁴⁴ Lettera di Aligi Sassu a Giuseppe Marchiori, autunno 1936-primavera 1937, Archivio Giuseppe Marchiori (Aligi Sassu), Lendinara. Un termine *post quem* certo è fornito da alcuni riferimenti alla Biennale del 1936.



L'arte contemporanea di fronte al colonialismo italiano in Libia, tra autobiografia, memoria e critica postcoloniale

Francesca Gallo
Sapienza Università di Roma

Apparentemente meno eclatante della guerra di Etiopia, l'esperienza coloniale italiana in Libia si presta a monitorare nel presente le variazioni della consapevolezza storica ed etica di quelle vicende e delle ricadute odierne. A partire da alcuni esempi sgranati tra anni Ottanta e Ventunesimo secolo, il testo individua posture e prospettive critiche diverse, avanzando l'ipotesi di una possibile rilettura in tale chiave di opere fin qui mai considerate da tale punto di vista. In particolare, dal confronto tra i lavori recenti di Patrizio Di Massimo – in dialogo proprio con la generazione della Scuola di Piazza del Popolo – Martina Melilli e Alessandra Ferrini emerge una ricca gamma di sfumature nel maneggiare tali difficili memorie che lungi dall'essere inerti documenti d'archivio, si palesano nelle forme variabili di testimoni viventi, eredità reclamate, violenza e retorica attuali.

Apparently less striking than the war in Ethiopia, the Italian colonial experience in Libya lends itself to monitoring in the present the variations in the historical and ethical awareness of those events and their repercussions today. Starting with a few examples from the 1980s and the 21st century, the text identifies different critical postures and perspectives, advancing the hypothesis of a possible re-reading in this key of works that have never before been considered from this point of view. In particular, a comparison between the recent works of Patrizio Di Massimo – in dialogue with the generation of the Scuola di Piazza del Popolo – Martina Melilli and Alessandra Ferrini reveals a rich range of nuances in the handling of such difficult memories that, far from being inert archive documents, reveal themselves in the variable forms of living witnesses, reclaimed inheritances, violence and current rhetoric.

Keywords: Decolonization, Archives, Community Humanitarianism, Mario Schifano, Mu'ammar Gaddafi

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana30
ISSN 2784-9597

L'arte contemporanea di fronte al colonialismo italiano in Libia, tra autobiografia, memoria e critica postcoloniale

Francesca Gallo

Alcune peculiarità distinguono il colonialismo italiano da quello delle altre nazioni europee, così come rispetto a metamorfosi e/o sgretolamenti degli imperi coloniali – all'indomani del Secondo conflitto mondiale – il processo che ha determinato la perdita dei possedimenti italiani d'oltremare risulta sostanzialmente eccentrico. Infine, anche i complessi rapporti che il paese coltiva con le ex colonie dal secondo dopoguerra e fino a oggi, alla stregua dei flussi migratori in entrata che lo hanno a più riprese attraversato negli ultimi sessant'anni convivendo e poi rimpiazzando quelli in uscita, rendono la situazione italiana difficilmente assimilabile al più generale quadro postcoloniale che si è andato definendo – sia nella concretezza storica sia nel dibattito teorico – per Francia e Gran Bretagna.¹

Non stupisce, pertanto, che se nelle proposte artistiche internazionali la prospettiva postcoloniale emerge chiaramente nel corso degli anni Novanta del secolo scorso, l'arte italiana degli ultimi decenni si sia occupata di rado del colonialismo nazionale, coinvolta sia nella generale e pervasiva rimozione collettiva che per primi gli storici hanno iniziato, tra mille resistenze, a incrinare,² sia nel perdurare della mancata decolonizzazione della memoria pubblica.³ Ad eccezione della precoce attenzione militante di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, che a partire dalla decostruzione visiva di pellicole d'epoca analizzano l'edificazione materiale e visiva della colonialità,⁴ risale alla fine del XX secolo la tematizzazione delle conseguenze di quelle vicende, ovvero del razzismo e dell'immigrazione, da parte di figure come Vanessa Bee-croft, Maurizio Cattelan, Gianluca e Massimiliano De Serio, Adrian Paci, Sislej Xhafa, per fare qualche esempio. Solo più di recente, infatti, il colonialismo italiano è emerso in maniera esplicita anche se occasionale, e con una netta preferenza per l'Etiopia più immediatamente connessa all'attualità dei rapporti Nord-Sud del mondo, nei lavori di Alterazioni Video, Rossella Biscotti, Invernomuto,⁵ Jacopo Rinaldi, a cui si possono affiancare gli importanti contributi di Bridget Baker, Nina Fischer e Maroan el Sani e di William Kentridge, tra gli altri.⁶

Più rari, invece, i riferimenti alla presenza italiana in Libia – aggressione e conquista tra le più feroci⁷ – iniziata nel 1911 e, con alterne vicende, conclusasi ufficialmente con il Trattato di Parigi (1947), quando

L'Italia perde tutte le colonie. Tuttavia, nella regione, e in particolare a Tripoli, rimane un cospicuo numero di connazionali fino a quando Mu'ammār Gheddafi non li espelle, nel 1970, all'indomani della presa del potere con cui, per certi versi, si completa la decolonizzazione.

Il contributo si concentra sui modi in cui l'occupazione italiana della Libia e le vicende connesse vengono trattate da alcuni giovani artisti italiani, variamente in sintonia con preoccupazioni decoloniali e post-coloniali, in cui attualità politica e memorie personali si intrecciano. In particolare dal confronto tra i lavori di Patrizio Di Massimo, Martina Melilli e Alessandra Ferrini emergono significative differenze nella rappresentazione del colonialismo italiano così come del perdurare delle sue pesanti eredità nei rapporti tra i due paesi e nella difficile attualità libica.⁸

Sulle tracce di una genealogia

Prima, tuttavia, è utile fare un passo indietro e considerare che per motivi generazionali alcuni artisti attivi fin dagli anni Sessanta e Settanta hanno trovato nel cassetto, per così dire, brandelli autobiografici legati a quelle vicende storiche. Il caso più noto forse, anche se non ancora tematizzato in tal senso, è quello di Mario Schifano, nato a Homs in Libia nel 1934, quando il padre era archeologo della locale soprintendenza agli scavi da dove nel 1941 viene trasferito in un campo di prigionia americano, mentre il resto della famiglia torna a Roma.

Con un approccio apparentemente disimpegnato, il pittore dissemina indizi di tali radici in alcuni lavori degli anni Ottanta. In particolare la grande tela *Leptis Magna. Io sono nato qua 20-9-34* (1984) riproduce in maniera sommaria una porzione di deserto libico, lambito dal Mar Mediterraneo. Il toponimo si riferisce al sito archeologico e sostituisce quello del vicino insediamento moderno che ha dato i natali all'artista e dove Schifano ha trascorso l'infanzia. A differenza di altri quadri in cui l'evocazione dell'antico insediamento romano si identifica con i resti archeologici, resi in maniera talvolta monumentale, talaltra allucinata e rovinistica – si pensi a *Leptis. Sono nato qui 1934*, 1984 (National Gallery of Australia), o a tele del decennio successivo – la tela in questione è l'asciutta riproduzione di una porzione di territorio, a partire dalla sua rappresentazione cartografica più che paesaggistica,⁹ a cui il titolo aggiunge una prospettiva autobiografica. Della mappa, inoltre, l'opera mutua anche i colori, complice la sabbia mescolata all'acrilico proprio come in *Deserti*, serie di grandi dipinti coevi realizzati per il Royal Cultural Center di Amman in Giordania e rimasti a lungo inediti.¹⁰



1. Patrizio Di Massimo, *Leptis Magna, sono nato qui*, 2008.
Crediti: courtesy artista.

Se il disegno della palma punteggia costantemente l'opera di Schifano fin dagli anni Sessanta, qui la questione è un po' diversa: così come l'iscrizione a pennello «LEPTIS MAGNA 20-9-34» è sospesa nel campo ocra, il riferimento biografico esplicitato dal titolo galleggia isolato dalla concretezza storico-politica di quel momento remoto, contrastando con l'approccio militante e internazionalista che aveva caratterizzato la fortunata produzione dei decenni precedenti e che talvolta segna anche quella successiva.

Il riferimento alla cartografia e l'impiego della sabbia mescolata ai pigmenti, infatti, riaffiora in coincidenza con la fulminea invasione del Kuwait da parte dell'Iraq di Saddam Hussein, in una tela esplicitamente intitolata *La nazione inghiottita* (1990). In questo caso però l'immagine in controparte destra/sinistra è un probabile omaggio alle locali modalità di scrittura, come suggerisce la riproduzione a pennello – lungo i bordi superiore e destro della cornice – di alcune parole in arabo.¹¹ Mentre nella seconda metà degli anni Ottanta, poco dopo *Leptis Magna. Io sono nato qua 20-9-34*, alcune tele per la Banca Popolare del Cairo (1986 e 1988) presentano scritte cufiche associate a piramidi o dune: dipinti sensibilmente diversi dalle tele emulsionate a partire da fotografie riprese dalla televisione con sovrimpressione di caratteri arabi (1990).

Al netto della plausibile rievocazione metaforica della centralità dell'antico e del mito mediterraneo nella formazione umana prima ancora che professionale di Schifano, in *Leptis Magna. Io sono nato qua 20-9-34* il dato biografico è assorbito dall'antichità a cui l'assenza dell'evidenza iconografica – presente in altri quadri dedicati a Leptis Magna – conferisce una certa problematicità visiva oltre che concettuale, a favore della pura evocazione della collocazione geografica, ribadita dal ricorso alla sabbia, anche in funzione di una pittura già piuttosto materica. A distanza di quasi un quarto di secolo, Schifano e l'emblematica titolazione autobiografica sono oggetto di una rinnovata attenzione. In *Leptis Magna, sono nato qui* (2008, fig. 1) Patrizio Di Massimo formula un ironico omaggio al pittore e produce un ulteriore slittamento. L'opera è costituita da una tela – raffigurante un *close-up* del marchio della *Coca-Cola* coerente con la firma (falsa) di Schifano, acquistata da Di Massimo al mercato di Porta Portese – posta su un basamento, come oggetto d'affezione che esplicita un ideale e desiderato legame tra il giovane artista, il maestro della Scuola di Piazza del Popolo e la Libia, visitata da Di Massimo proprio allora. Analogamente al documentario dedicato a Pino Pascali (*Pelo & Contropelo*, 2007), Di Massimo sembra alla ricerca di padri putativi e idealizzati, di artisti alla cui produzione e biografia potersi riferire, raccogliendo un'eredità più o meno plausibile.

In quel medesimo 2008, infatti, Di Massimo si reca a Tripoli dove gira i materiali che confluiscono nel video *Oae* (2009), definito da Alessandro Rabottini in termini di finto documentario.¹² L'opera è dedicata alle tre città da cui ha origine il toponimo della capitale – *tri-polis* – mentre il titolo evoca il nome fenicio del luogo. In *Oae* la città contemporanea, quella dell'occupazione italiana e quella romana convivono



incapsulate l'una nell'altra nello spazio urbano, nella memoria degli abitanti e perfino nella documentazione su cui si sofferma l'artista. Su quest'ultima, in particolare, Di Massimo interviene in maniera specifica: per esempio, le riprese effettuate in loco – a Tripoli, Leptis Magna e Sabratha – sono inframmezzate da estratti da *The Lion of Desert* (1981), il celebre lungometraggio di Moustapha Akkad praticamente mai distribuito in Italia, e dedicato al resistente libico contro l'occupazione italiana, Omar al-Mukhtar. Da tale pellicola narrativa Di Massimo seleziona le sequenze documentarie risalenti ai cinegiornali d'epoca sulle impiccagioni pubbliche praticate dagli occupanti.

L'oscillazione tra documento storico e finzione narrativa è una delle caratteristiche di *Oae*, si è detto: per esempio i soggetti immortalati nelle vecchie stampe fotografiche appese alle pareti di un negozio perdono nitidezza anche a causa del riflesso sul vetro dell'ambiente circostante. Il ricercato effetto dona ai carabinieri fotografati negli anni Trenta sulla Piazza dell'Orologio, con alle spalle l'Arco di Marco Aurelio a Tripoli, la stessa incerta consistenza del riflesso della telecamera dell'artista sul vetro che incornicia la foto. Il risultato è per l'appunto un intarsio temporale e visivo, in cui due diversi momenti del passato – le vestigia romane e l'occupazione italiana – sfumano l'uno nell'altro, ed entrambi si confondono con il presente.

Nonostante la denuncia delle violenze del colonialismo italiano – at-

2. Patrizio Di Massimo, *Oae*, 2009, still da video HD. Crediti: courtesy artista e T293.

traverso i filmati d'epoca ripresi da *The Lion of Desert* – in *Oae* prevale l'osservazione apparentemente neutrale del palinsesto storico della Libia. Vanno in questo senso sia l'attenzione della telecamera all'intonaco verde che ricopre gli edifici del modernismo coloniale semplicemente assimilandoli nel nuovo assetto nazionale, sia le scene dedicate a Leptis Magna (fig. 2). Qui, indulgiando sugli scenari da cartolina delle rovine contro il cielo limpido o l'orizzonte aperto, oppure mescolando sonoro in presa diretta e vecchie canzoni coloniali, l'occupazione italiana diventa uno dei tasselli della storia millenaria, senza che emergano toni esplicitamente anticoloniali.¹³

Nella produzione dell'artista, d'altronde, il passato coloniale lascia presto il posto al rapporto con l'alterità sul suolo italiano (*Duetto per cannibali* e «*Ten little niggers*», 2009), con un approccio che sembra fare eco alle declinazioni contemporanee dell'orientalismo, e in particolare all'autorappresentazione di una mascolinità anticanonica nelle iconografie esotizzanti di Francesco Clemente e di Luigi Ontani.

I nipoti del colonialismo

Più in generale, nell'ultimo decennio l'ex colonia italiana torna esplicitamente nella produzione di Martina Melilli (2010), Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (2013), WuMing (2015), Leone Contini (2016), Alessandra Ferrini (2018). Ed è difficile sottrarsi all'impressione che proprio la ricucitura dei rapporti ufficiali fra i due paesi¹⁴ – oltre alla diffusione dell'approccio postcoloniale nel contesto internazionale fin da Documenta 11 – abbia favorito una maggiore consapevolezza in tal senso, impegnando alcuni artisti nella riflessione critica sulla stagione coloniale e le sue eredità, anche come risposta culturale e politica al quotidiano inasprirsi sia delle crisi migratorie sia del clima politico pervaso di nazionalismo e suprematismo bianco.

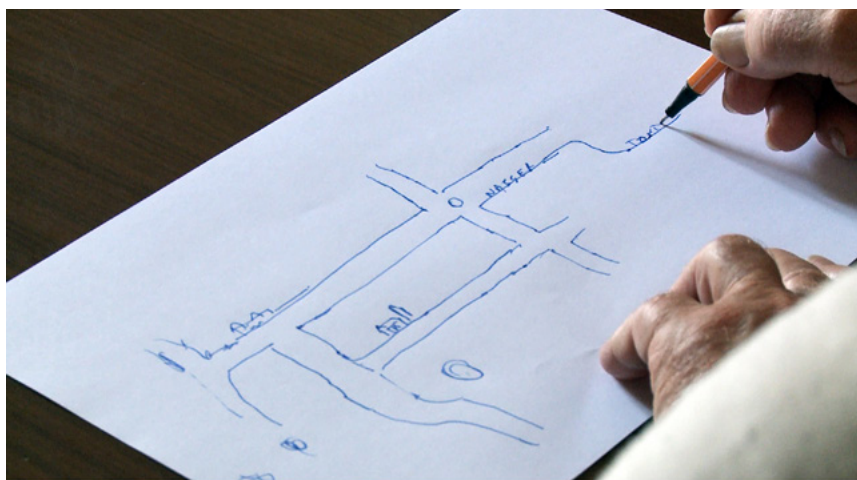
L'approccio autobiografico ritorna, per esempio, in *Bel suol d'amore – The Scattered Colonial Body* (2017-18), un articolato progetto in cui Leone Contini ha documentato i molteplici intrecci fra Italia e Libia, dagli anni Trenta a oggi, partendo dalla collezione del Museo Coloniale in parte confluita nelle raccolte del Museo Luigi Pigorini, dalle vicende della famiglia materna e da coincidenze fortuite maturate nell'ambito del progetto *Traces*,¹⁵ con l'intento di evidenziare rimozione esplicita e assimilazione inevitabile alla luce della prolungata consuetudine.

Analogamente a Contini, anche Martina Melilli viene sospinta verso la sponda sud del Mediterraneo e indietro nel tempo da vicende familiari. Il suo interesse per la Libia, infatti, muove dal fatidico 1970, nonché da una posizione soggettiva particolare, in quanto nipote e figlia di italiani

nati a Tripoli. Nel mediometraggio *My home, in Libya* (2018)¹⁶ l'autrice va alla ricerca dei luoghi dove è nato (nel 1936) il nonno a Tripoli, ha studiato, lavorato e conosciuto la futura moglie. La coppia – sono loro stessi a rievocarlo nel film di Melilli – con tre bambini viene espulsa dalla Libia nell'estate del 1970:¹⁷ diventati dall'oggi al domani persone indesiderate, pur potendo contare sulla solidarietà dei vicini di casa, lasciano precipitosamente la città. Sbarcati a Napoli come sfollati, si trasferiscono in Veneto dove prendono coscienza di essere considerati stranieri, selvaggi, fascisti... mentre fino ad allora venivano trattati con il riguardo riservato a chi ha fatto fortuna all'estero.¹⁸

Il racconto di Melilli, tutto in soggettiva, non entra nel merito della presenza italiana – coloniale e successiva – in Libia, nonostante *My home, in Libya* racconti, oltre la storia dei nonni dell'artista, l'attuale crisi libica, cioè la guerra scoppiata all'indomani della morte di Gheddafi (nel 2011) e le precarie condizioni di vita a Tripoli nel 2015.

Attraverso fotografie e film di famiglia Melilli individua le zone fre-



3. Martina Melilli, *My home, in Libya*, 2018, still da video HD. Crediti: courtesy artista.



quentate dai nonni, ma non riesce a recarsi a Tripoli – il visto le viene negato diverse volte, proprio a causa del conflitto – e si affida agli occhi e alle parole di Mahmoud, un coetaneo conosciuto sui social che filma per lei quei luoghi (fig. 3), mentre racconta del presente e perfino del futuro che immagina per sé: «non so nulla della presenza italiana in Libia» le scrive, confidandole di sognare uno Stato pacificato in cui diverse nazionalità e religioni convivano serenamente, non diverso da quello evocato nei ricordi dei nonni di lei. Martina e Mahmoud non si incontrano e, a fronte di un rapporto epistolare che si va approfondendo, le comunicazioni diventano sempre più difficili per il peggiorare degli scontri armati. In *My home, in Libya* il viaggio di Melilli a Tripoli viene sostituito dal viaggio verso la Sicilia, terra di origine della famiglia paterna, nonché oggi approdo dei migranti che partono dalle coste nordafricane.

Qualche anno più tardi Alessandra Ferrini si è concentrata espressamente sulla presenza coloniale italiana e sull'evoluzione dei rapporti fra i due paesi, partendo retrospettivamente dalla prima visita di Gheddafi a Roma (10-12 giugno 2009). Il progetto, destinato a diventare un film con il titolo di *Gaddafi in Rome*, è stato presentato nel settembre 2018 a Villa Romana a Firenze, come conferenza performativa in cui l'artista ha proposto e commentato una serie di materiali visivi e linguistici, storici e attuali, in un montaggio serrato che mette in luce una certa continuità simbolica fra la politica coloniale italiana, la retorica di Gheddafi e quella di Silvio Berlusconi.

In *Gaddafi in Rome*, oltre al materiale d'archivio, Ferrini impiega un dispositivo a lei caro – e già presente in *Negotiating Amnesia* (2015)¹⁹ – ovvero il rapporto fra immagine fotografica (fissa) e immagine filmica, dinamica sia perché prodotta da 24 fotogrammi al secondo, sia perché i movimenti della macchina da presa hanno un forte tasso linguistico-concettuale come metafora di dominio visivo, penetrazione fisica o psicologica, parzialità del punto di osservazione/narrazione.

Gaddafi in Rome inizia con un dato ancora scioccante: quando atterra a Fiumicino Gheddafi porta appuntata sull'alta uniforme militare la foto del leader delle rivolte contro l'occupazione italiana in Libia, il già menzionato Omar al-Mukhtar, ridotto in catene, prigioniero dei fascisti, e pronto per essere impiccato, dopo un processo sommario, il 16 settembre 1931 a sud di Bengasi (in Cirenaica) davanti a migliaia di connazionali. Una chiara provocazione politica, ricorda Ferrini, il cui sottotesto potrebbe suonare *non abbiamo dimenticato, gli italiani sono colpevoli*: tanto più evidente se si considera che il colonello si era appropriato da tempo dell'eredità politica di al-Mukhtar, arrivando a condurre

con sé a Roma, nel 2009, il figlio ormai anziano dell'eroe nazionale. Per l'Italia, infatti – è sempre Ferrini a ricordarlo –, si tratta di una figura ancora scomoda: il film dedicato a Omar al-Mukhtar, *The Lion of Desert* (1981), lo si è già sottolineato, mai distribuito nel nostro paese in quanto censurato, viene trasmesso da Sky solo durante i giorni romani di Gheddafi.

Si tratta di aspetti importanti, visto che la postura euristica assunta da Ferrini implica l'interrogarsi su visibilità e omissioni nella rappresentazione, tanto storica che attuale. L'artista, infatti, ha utilizzato a più riprese materiali visivi e giornalistici di varia origine: fotografie, francobolli d'epoca, banconote libiche, illustrazioni di statue antiche e di scavi romani provenienti da «Storia Illustrata»,²⁰ la cronaca quasi in tempo reale delle giornate di Gheddafi a Roma disponibile sul sito del quotidiano «La Repubblica», fino alle dichiarazioni dei politici e degli studenti che all'Università La Sapienza hanno contestato la visita del leader libico (fig. 4). Di tali materiali d'archivio, tutt'altro che



4. Alessandra Ferrini, *Gaddafi in Rome*, 2018, still da video HD.
Crediti: courtesy artista.

neutri, Ferrini mette ripetutamente in luce l'origine, ovvero il soggetto produttore e le vicende conservative selettive, senza tacere quindi la natura implicitamente autoritaria dell'archivio.²¹

Nella narrazione di Ferrini, dunque, passato coloniale e vicende politiche attuali convergono in un quadro unitario, enfatizzando le somiglianze fra i due capi di governo, Gheddafi e Berlusconi, pur non dimenticando il perdurare di pose di vicendevole supremazia. Sullo sfondo il *Trattato di amicizia italo-libico*, che garantisce all'Italia forniture di gas e petrolio, appalti nei lavori pubblici e controllo delle partenze dei migranti dalle coste libiche, in cambio di una sorta di presentabilità internazionale del dittatore arabo. Inoltre, secondo il discorso di Berlusconi alle Camere, di cui Ferrini ripropone alcuni passaggi, tali vantaggi sarebbero derivati dalle scuse per l'aggressione coloniale rivolte dal capo del governo italiano in visita in Libia, qualche mese prima,²² dichiarazione che avrebbe determinato anche la cancellazione della celebrazione del Giorno della Vendetta (il 7 ottobre) coincidente con la confisca dei beni degli italiani e la loro espulsione. Un gesto politico strategico e particolarmente significativo nelle relazioni internazionali, visto che appena un anno prima Nicolas Sarkozy aveva rivendicato, invece, i presunti effetti positivi della colonizzazione francese in Africa. Tuttavia il fondante trattato non impedirà all'Italia – prosegue Ferrini – di concedere le basi militari Nato nel nostro paese all'azione militare che mette fine al regime di Gheddafi appena due anni più tardi, e – aggiungiamo – sarà infine riattivato con la riapertura della nostra ambasciata a Tripoli, all'inizio del 2017.

Gaddafi in Rome richiama, quindi, soprattutto un non metabolizzato passato coloniale che, in una certa misura, continua a riproporre la propria ombra, in attesa di essere affrontato in un processo ampio e condiviso di elaborazione collettiva, che coinvolga le varie istanze della società civile.

A differenza di Ferrini, saldamente ancorata alla prospettiva critica postcoloniale con una forte consapevolezza teorica, in Melilli prevale la prospettiva umanitaria, tanto che, per certi versi, *My home, in Lybia* potrebbe rientrare in quello che Achille Mbembe ha definito umanitarismo comunitario: una posizione politica e teorica in cui si invocano comuni valori umani, rinunciando a istanze critiche più profonde e radicali.²³ D'altronde, il film ha una forte carica emotiva – aspetto centrale nell'umanitarismo comunitario – che si rivela talvolta scivolosa perché sfuma le differenze storiche fra le due parti, richiamando la comune condizione umana.²⁴ A tal proposito, in *My home, in Libya* si paragona implicitamente l'esodo degli italiani dalla Libia nel 1970 a

quello dei migranti odierni, per via dell'ostilità che circondava i rimpatriati, senza tenere conto delle sostanziali differenze. Inoltre nel titolo risuona l'eco della cosiddetta 'Tripoli nostalgia' di cui sono intrisi i ricordi dei nonni, e sembra voler accampare diritti su un territorio colonizzato dagli italiani. Impresione che sfuma quando l'artista scrive a Mahmoud di non sapere indicare una propria univoca appartenenza, dato che vive tra Bruxelles, la Puglia e il Veneto.²⁵

Anche dal punto di vista visivo, inoltre, i due lavori pur usando materiale d'archivio come è ormai frequente in questo tipo di produzioni, sono piuttosto diversi. Ferrini è impegnata nella rielaborazione della memoria del colonialismo nazionale: si tratta dell'assunzione di responsabilità e della volontà di posizionamento rispetto a tematiche che vengono collocate all'interno di una griglia teorica che si riferisce al colonialismo in generale. In *Gaddafi in Rome* oltre alla serrata riproposizione dei dati storici e della cronaca attuale, Ferrini formula una serie di riflessioni di carattere generale, a partire dalle note analogie fra macchina fotografica e arma da fuoco, fra cinema e potere dello sguardo. Ulteriore elemento di soggettività autoriale in *Gaddafi in Rome* è la riproposizione di alcuni servizi televisivi in cui emerge l'idolatria delle elettrici verso Berlusconi: l'apparente digressione rafforza invece il parallelismo tra il capo del governo italiano e altre figure dittatoriali, in particolare Benito Mussolini, di cui ricorrono riferimenti più o meno espliciti.

Al contrario, in *My home, in Libya* il dato visivo è magistralmente frustrato: Melilli non ha accesso ai luoghi che le interessano e neppure i media forniscono informazioni perché a Tripoli non ci sono più giornalisti stranieri. Una situazione antitetica all'ipercoertura mediatica della visita di Gheddafi a Roma e che ripropone, da una diversa prospettiva, l'interrogativo circa visibilità e omissioni in tali vicende. Inoltre, in *My home, in Libya* gli italiani sono vittime di Gheddafi come i contemporanei libici lo sono di una guerra, della quale sono evocati gli stati coinvolti (Stati Uniti, Francia e Italia) senza tentare di risalire alle cause.

A fronte di tali sostanziali differenze, tuttavia, i due lavori condividono una sorta di aria di famiglia che, al di là del comune riferimento storico-geografico alla colonizzazione italiana della regione, risiede soprattutto nella capacità di proporre narrazioni in cui le dicotomie noi/loro, qui/altrove vengono messe variamente in discussione, a favore di un intreccio non solo storico ma anche politico: l'attualità è riletta e risignificata alla luce di quanto avvenuto ieri o l'altro ieri. In questo senso le due artiste, per altro dai percorsi e attitudini molto diversi,

hanno in comune almeno un aspetto dello sguardo postcoloniale che, prendendo in prestito il titolo di una celebre esposizione, si può definire come profonda consapevolezza dell'intensa, prolungata e inevitabile prossimità,²⁶ fra paesi e popolazioni reciprocamente imbricate, seppure con coefficienti diversi di egemonia.

¹ Cfr. Cristina Lombardi-Diop, Caterina Romeo (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Mondadori, Milano, 2014, e in particolare Ead., *Introduzione. Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma*, in *ivi*, pp. 1-38; Mark Crinson, *Fragments of Collapsing Space: Postcolonial Theory and Contemporary Art*, in *A Companion to Contemporary Art since 1945*, a cura di Amelia Jones, Blackwell, Oxford, 2006, pp. 450-469; T.J. Demos, *Return to the Post-colony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin, 2013.

² Cfr. Giampaolo Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma, 2011; Alessandro Del Boca, *Italiani, brava gente?*, Neri Pozza, Venezia, 2005; Nicola Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna, 2002.

³ Cfr. Tatiana Petrovich Njegosh, *Gli italiani sono bianchi? Per una storia culturale della linea del colore in Italia*, in *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*, a cura di Tatiana Petrovich Njegosh e Anna Sacchi, Ombre Corte, Verona, 2021, pp. 13-45.

⁴ Cfr. Robert Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, trad. it. di Federico Leoni, Feltrinelli, Milano, 2013 (ed. orig. London, 2011).

⁵ Cfr. Emilia Héry, «Not a "nigga", not a negro, but a Negus». *Art contemporain et colonialisme italien*, in *Postcolonial/Décolonial. La preuve par l'art*, a cura di Évelyne Toussaint, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2021, pp. 43-48.

⁶ Cfr. Alessandra Ferrini, Simone Frangi, *Le responsabilità di un impero*, «Flash Art», novembre 2017, pp. 108-113.

⁷ Cfr. Angelo Del Boca, *The Myths, Suppressions, Denials, and Defaults of Italian Colonialism*, in *A Place in the Sun. Africa in Italian Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, a cura di Patrizia Palumbo, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2003, pp. 17-36.

⁸ Sul confronto tra le opere di Ferrini e Melilli mi sono concentrata in occasio-

ne del convegno *Le forme del conflitto. Parola, immagine, politica nell'arte italiana dagli anni Sessanta*, a cura di Raffaella Perna e Claudia Salaris, Roma, MACRO, 4 maggio 2019.

⁹ Diversamente da Arturo Carlo Quintavalle, *Schifano: gli anni Ottanta: post-espressionismo tedesco e Transavanguardia*, in *Schifano 1934-1998*, a cura di Achille Bonito Oliva, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 12 giugno-28 settembre 2008), Electa, Milano 2008, pp. 57-63.

¹⁰ Cfr. Laura Carcano, *L'eterna giovinezza*, in *Mario Schifano. Gli anni '80*, a cura di Luca Beatrice, catalogo della mostra (Isernia, MACI Museo Arte Contemporanea Isernia, 13 novembre 2004-30 gennaio 2005), Charta, Milano 2005, pp. 28-45.

¹¹ Cfr. Angelandreina Rorro, «Io mi sento come un media». *Mario Schifano negli anni Novanta*, in *Schifano 1934-1998*, a cura di Achille Bonito Oliva, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 12 giugno-28 settembre 2008), Electa, Milano 2008, pp. 65-71.

¹² Cfr. Alessandro Rabottini, *An immense bluff. The Italian artist Patrizio Di Massimo journey's to Libya*, «Kaleidoscope», 2, estate 2009, pp. 126-129, ora in <http://www.patriziodimassimo.com/bibliography/kaleidoscope-rabottini-alessandro-an-immense-bluff-the-italian-artist-patrizio-di-massimo-journey-to-libya-summer-2009-n-2-p-126-%e2%80%90129/> (ultimo accesso: giugno 2022).

¹³ Cfr. Patrizio Di Massimo, *Orientalismo italiano. Mamma Li Turchil*, «Flash Art», ottobre-novembre 2009, pp. 70-71.

¹⁴ La prima storica visita di Gheddafi a Roma, nel giugno del 2009, a seguito della firma del *Trattato di amicizia italo-libico*, a Tripoli nell'agosto del 2008, con l'allora capo del governo italiano, Silvio Berlusconi, e in occasione del quale l'Italia restituisce la *Venere di Cirene*.

¹⁵ «Traces Journal», 8, 2018; Leone Contini, *The Scattered Colonial Body - il diario*,

«Roots&Routes», 30, 2019, <http://www.roots-routes.org/leone-contini/> (ultimo accesso: giugno 2022); Giulia Grechi, *The scattered colonial body Leone Contini e la collezione coloniale del Museo Pigorini*, «Roots&Routes», 30, 2019, <http://www.roots-routes.org/the-scattered-colonial-body-leone-contini-e-la-collezione-coloniale-del-museo-pigorini-di-giulia-grechi/> (ultimo accesso: giugno 2022).

¹⁶ Anteprema alla Selezione Ufficiale del Locarno Film Festival, sezione documentari, nel 2018; in seguito l'opera è stata presentata in Italia e all'estero in diverse occasioni.

¹⁷ È appunto l'evento celebrato in Libia il 7 ottobre, dal 1970 al 2008, nel Giorno della Vendetta.

¹⁸ Per le complesse vicende libiche successive al Secondo conflitto mondiale e i rapporti fra i due stati cfr. Angelo Del Boca, *Gli italiani in Libia. Dal fascismo a Gheddafi*, Roma-Bari, Laterza, 1988; Enrico Deaglio, *Patria 1967-1977*, Feltrinelli, Milano, 2017. Si veda anche Patrizia Audenino, *Memorie ferite: esuli e rimpatriati nell'Italia repubblicana*, «Meridiana», 86, 2016, pp. 79-86.

¹⁹ Presentato nell'ambito della mostra *Orestiate italiana*, a cura di Simone Frangi, XVI Quadriennale d'Arte di Roma, 2016; cfr. Alessandra Ferrini, *Negotiating Amnesia. forme di attivazione e traduzione dell'archivio fotografico coloniale italiano*, in *Visualità & (anti)razzismo*, a cura di Elisa A.G. Arfini et al., Padova University Press, Padova, 2018, pp. 146-158.

²⁰ Ferrini, in uno scambio di email con chi scrive, dichiara di aver ricavato tali immagini dal numero di «Storia Illustrata» del giugno 1965. L'artista, tuttavia, non solo ha anticato (per così dire) le illustrazioni del pezzo di Lino Pellegrini, *Nella Libia d'oggi millenni di storia mediterranea* (pp. 834-857), ma sembra anche aver accostato le fotografie del tempio di Apollo ad Apollonia (in Cirenaica) alle didascalie degli scavi di Leptis Magna, in Tripolitania (nei pressi di Homs).

²¹ Secondo una prospettiva ermeneutica inaugurata dalle seminali riflessioni di Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, «Diacritics», 2, 1995, pp. 9-63.

²² Primi passi in questo senso erano stati compiuti già nel 1999, con alcune dichiarazioni dell'allora presidente del consiglio, Massimo D'Alema, durante una visita in Libia, sebbene le concrete azioni di distensione e risarcimento verso il popolo libico non siano mai

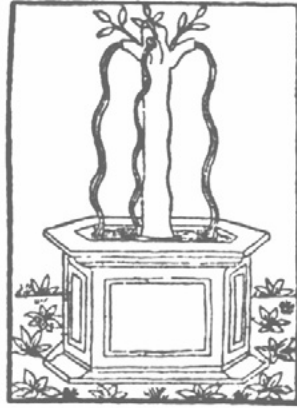
state portate a termine: cfr. Nicola Labanca, *Oltremare: storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna, 2002.

²³ Cfr. Joseph-Achille Mbembe, *Emergere dalla lunga notte. Studio sull'Africa decolonizzata*, trad. it. di Didier Contadini, Meltemi, Milano, 2018 [ed. orig. Paris 2010].

²⁴ Cfr. Ida Danewid, *White Innocence in the Black Mediterranean: Hospitality and the Erasure of History*, «Third World Quarterly», 7, 2017, pp. 1674-1689.

²⁵ Cfr. Farah Polato, *Tracce e corporeità fossili: Martina Melilli, artista e filmmaker*, in *Artiste italiane e immagini in movimento. Identità, sguardi, sperimentazioni*, a cura di Lara Conte e Francesca Gallo, Mimesis, Milano, 2021, pp. 99-110.

²⁶ Cfr. *Intense Proximité. Une Anthologie du Proche et du Lointain*, a cura di Okwui Enwezor, catalogo della mostra (Paris, Palais de Tokyo, 20 aprile-26 agosto 2012), Artlys, Paris, 2012.



LA DIANA

Recensioni

Alessandro Cateni, *Giulio Mancini, il Viaggio per Roma per vedere le pitture e la riscoperta dei primitivi*, Accademia Senese degli Intronati, Monteriggioni, 2021, pp. 203

Marco M. Mascolo

Il *Viaggio per Roma per vedere le pitture* è un testo rimasto manoscritto sino alla sua prima edizione nel 1923, per le cure di Ludwig Schudt nella cornice delle «Römische Forschungen» della Biblioteca Hertziana di Roma. Autore di quel testo è Giulio Mancini (1559-1630), il medico senese di Urbano VIII, che a Roma sviluppò contatti con gli ambienti dei cardinali allora più attenti alle arti, come Ludovico Ludovisi, Maffeo Barberini e Cesare Baronio. È trascorso quasi un secolo dalla prima edizione del *Viaggio per Roma* e ora, grazie al lavoro di Alessandro Cateni, è possibile disporre di una nuova edizione, sostanzialmente migliorata rispetto a quella di Schudt e arricchita da un puntuale commento.

Indubbiamente, a far la parte del leone negli studi su Mancini sono le sue *Considerazioni sulla pittura*, il trattato concluso nel 1621 – ma al quale Mancini lavorava da tempo – e che, nonostante non sia mai stato pubblicato Mancini vivente, già presso i contemporanei risuonava come una delle voci più originali e innovative nella critica d'arte. Molti tra gli scrittori delle cose d'arte avevano attinto alle *Considerazioni* di Mancini: ce lo dicono le citazioni da quei manoscritti che ritroviamo travasate, ad esempio, nei testi di Giovan Pietro Bellori e Filippo Baldinucci, di Carlo Cesare Malvasia e di Giovanni Baglione. Oggetto di una moderna edizione solo negli anni Cinquanta del Novecento, per le cure di Luigi Salerno e di Adriana Marucchi, le *Considerazioni* si sono via via imposte all'attenzione della critica come l'opera maggiore, e più significativa, del Mancini nei fatti della storia dell'arte.

Rinfocolati dopo che Michele Maccherini recuperò il carteggio tra Mancini e il fratello Deifebo, e grazie a quelle lettere chiarificò anche alcuni degli snodi della fortuna di Caravaggio, gli studi sull'archiatra pontificio hanno avuto da allora (s'era nel 1997) una decisa impennata. Sempre di più si è cercato di cogliere il ruolo e il posizionamento di Mancini in quella complessa costellazione che è la

scena critica romana del Seicento. Se da un lato si sono interrogate le *Considerazioni* per provare a capire sempre meglio il legame di Mancini con Caravaggio, parallelamente si è sempre più approfondita l'indagine sui contesti in cui si trovò a vivere e operare.

In questo contesto il *Viaggio per Roma* era rimasto alquanto in secondo piano, come 'schiacciato' dalle *Considerazioni* e, più in generale, dagli studi su Mancini e gli artisti 'moderni'. Al testo, infatti, pur essendo incluso nell'edizione delle *Considerazioni* curata da Salerno e Marucchi nel 1956, non è toccata maggiore attenzione. Ora con il proprio lavoro, Cateni ha finalmente fatto uscire questo scritto dal parziale oblio che gli era toccato.

Il libro è sostanzialmente strutturato in due parti. Alla prima, che è di fatto un ricco saggio interpretativo attraverso il quale Cateni offre al lettore le coordinate necessarie per avvicinare il testo di Mancini in modo consapevole, corrisponde la seconda parte, dedicata alla trascrizione (e annotazione) dello scritto manciniano vero e proprio. Tra i diversi testimoni, Cateni ha giustamente prediletto il manoscritto Apostolico Vaticano (Barb. Lat 4315) rispetto a quello della Biblioteca Marciana (It. IV 47), in ragione della posterità del codice barberiniano rispetto a quello veneziano stabilita da Adriana Marucchi nell'edizione del 1956. E nell'apparato del testo sono riportate le postille e i passi che si trovano nel solo manoscritto marciano.

Uno dei punti di forza di questo volume è l'aver saputo considerare congiuntamente il *Viaggio per Roma* e le *Considerazioni sulla pittura*. Sino ad ora, infatti, i due testi avevano sostanzialmente avuto autonoma fortuna (con quella predilezione verso il secondo cui s'è già fatto cenno). Cateni – e questo è uno dei molti meriti di questo lavoro – ha 'riunito', per dir così, i due testi, analizzandoli alla luce di una loro speculare relazione. Ciò, chiaramente, è in parte anche il frutto della diversa datazione proposta per il manoscritto del *Viaggio*. Se, infatti, sino ad ora s'era per la più parte assestata una datazione tar-

da, ben dentro gli anni Venti del Seicento, Cateni propone invece, sulla base di una serie di elementi interni ed esterni, di ricollocare il *Viaggio per Roma* entro il 1621 o, al più tardi, al principio del 1622. Questa ricollocazione cronologica in più stretta prossimità con l'*opus magnum* manciniano, ha spinto Cateni, come accennato, a leggere in parallelo i due testi. Spessissimo nelle note di commento sono riportati i passi delle *Considerazioni* relativi a quelli del *Viaggio*. In questo modo si ha sempre sotto controllo il passaggio di informazioni da un manoscritto all'altro.

È stato dunque naturale ritrovare le informazioni sulle chiese e sui luoghi ricordati nel *Viaggio* già nelle *Considerazioni*, in particolare in quel quarto capitolo dedicato al *Ruolo delle pitture in Roma*. La vicinanza spinge anche a interrogarsi su quale sia il rapporto tra questi due testi. In che modo, al di là dei singoli dati, essi sono legati? A lungo si è pensato che il *Viaggio* potesse infatti esser stato concepito come una sorta di 'introduzione' alle *Considerazioni*. Cateni da par suo opta, seguendo l'ipotesi di Salerno, Marucchi e Denis Mahon, per l'ipotesi che vedrebbe il testo come un'appendice del trattato maggiore. Sorta di *abregé* informativo, il *Viaggio per Roma* si porrebbe come una guida rivolta agli amatori e agli studiosi, e non per un pubblico indifferenziato di fedeli. L'attenzione dell'autore, quindi, si concentra sui dipinti, sulle facciate, in breve solo su quegli elementi che, agli occhi di un amatore delle cose dell'arte, avrebbero potuto risultare interessanti e degne di nota. Molta attenzione è posta da Cateni nell'analizzare quale sia la novità di questo testo di Mancini rispetto alle coeve guide di Roma. Perché, di fatto, quella di Mancini è per l'appunto una guida ma, come giustamente sottolinea Cateni, sono molti i punti di novità rispetto a quanto offriva il mercato. Ma ciò perché è diverso l'obiettivo dell'autore: come precisa Cateni, infatti, il *Viaggio per Roma* «è quindi da considerarsi come una guida da tavolino, da leggersi in prospettiva di una futura visita nella città papale» (p. 38). Non è perciò necessario inondare il lettore di informazioni, come accadeva in altre guide; è sufficiente aiutarlo ad 'appuntare' i nomi degli artisti più importanti, quelli che un visitatore non può non vedere una volta giunto in città. Una delle specificità di Mancini è quella di non essere un pittore, e di giudicare quindi le opere d'arte con una di-

versa competenza rispetto agli artisti. È questo un aspetto ben valorizzato già da Giovanni Previtali ne *La fortuna dei Primitivi* (1964). Era il punto di avvio di quel lungo percorso che, nei secoli, avrebbe portato al progressivo diversificarsi degli scopi e delle competenze di artisti e critici. In questa, che è una storia solo in parte parallela rispetto a quella che racconta il ricco volume di Alessandro Cateni, Mancini occupa certo un ruolo di spicco. Uno dei temi centrali che emergono dall'analisi del testo manciniano è l'apprezzamento dei primitivi, cioè di quegli artisti che precedono la maniera cinquecentesca di Raffaello e di Michelangelo. Proprio sulla scorta delle considerazioni di Previtali, Cateni coglie la novità della guida rispetto al panorama coevo, in particolare là dove l'archiatra registra in abbondanza mosaici e affreschi d'epoca medievale. Il suo è un Medioevo fatto di opere sopravvissute per spezzoni, affidate a lacerti che, nonostante tutto, Mancini invita a osservare e ad ammirare.

Ma è anche un Medioevo che si costruisce in opposizione abbastanza netta a quello che, a partire dalla metà del Cinquecento, aveva veicolato Giorgio Vasari con le proprie *Vite*. Sulla scia delle ricerche antiquarie fiorite dal principio del secolo, di cui esponente di spicco è certo Cesare Baronio, Mancini ha però dalla sua una fondamentale differenza, e cioè il saper cogliere l'importanza delle testimonianze della civiltà figurativa medievale per gli sviluppi di quella che, oggi, chiamiamo storia dell'arte. Cogliere il "progresso della pittura" vuol dire rendersi conto dei cambiamenti intercorsi nei secoli, riuscire a dipanare una storia. In molti casi, ben sottolineati da Cateni nel proprio saggio, Mancini si concentra su opere che, nelle altre guide di Roma, erano del tutto taciute – vedasi ad esempio il passaggio relativo alla chiesa di Sant'Eustachio, dove l'attenzione è puntata alle «pitture delle pareti del tempo di Niccolò IV e forse del Rossuti». Certo, si potrà leggere questa attenzione come il frutto di quella strisciante opposizione a Vasari che era dilagata nei campanili italiani; e sicuramente ci sarà del vero. Ma c'è anche, e questa è una spiccata capacità di Mancini, la sua inclinazione a saper apprezzare quelle opere così lontane nel tempo, che per l'appunto hanno in alcuni casi contribuito al 'progresso' della pittura. Un relativismo storico che nulla ha da invidiare al relativismo praticato proprio

dal Vasari. Gli ampi capitoli che Cateni dedica allo sguardo di Mancini sul Medioevo permettono di coglierne al meglio gli interessi e il modo in cui guardava alle testimonianze del passato. Ma sono molti i punti sui quali

converrà tornare con agio, in modo da poterli valorizzare al meglio e rendere giustizia alla grande intelligenza e sensibilità dell'archiatra papale Giulio Mancini.

DOI 10.48282/ladiana31

Laura Moure Cecchini, *Baroquemanía. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity, 1898-1945*, Manchester University Press, Manchester, 2021, pp. 288

Davide Lacagnina

L'artificiale bicromia della bella copertina di *Baroquemanía. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity, 1898-1945* satura di rosso carminio il profilo della Santa Lucia del 1926 di Adolfo Wildt in netto contrasto con il verde marino scelto per il fondo. Come in un viraggio ancora in corso, l'opera si trasforma così in un'involontaria icona pop, seduttiva e al contempo perturbante: quasi un 'negativo' fotografico, che sospende il giudizio e invita alla verifica dei temi affrontati nei capitoli che compongono il volume, come in un aligido assetto laboratoriale o, per continuare con la metafora fotografica, come nelle 'vasche' di una camera oscura dagli sviluppi ancora tutti da definire.

La tesi – tutt'altro che ovvia o scontata (e di fatto mai affrontata unitariamente e in maniera sistematica) – riconsidera l'eredità del Barocco nella cultura visiva italiana tra Otto e Novecento e la sua apparente marginalità nei discorsi ufficiali sulla costruzione dell'identità culturale della nazione finalmente unita. Se infatti alla più 'alta' tradizione del Medioevo e del Rinascimento, per motivi e finalità diverse, è stata riconosciuta la parte del leone nei processi risorgimentali e postrisorgimentali di *Nation-building*, così come più tardi, nel ventennio fascista, all'attualizzazione della memoria dell'antica Roma è stata riferita in maniera quasi del tutto esclusiva la costruzione dell'immagine pubblica del regime, la dura condanna etica e politica di Benedetto Croce sull'età barocca ha agito da pietra tombale su ogni possibile rivalutazione di que-

sta lunga stagione e del suo retaggio culturale nell'Italia contemporanea. Le parole di Croce risuonarono come una condanna senza appello e se, sul fronte dell'arte e dell'architettura, non hanno scoraggiato pionieristiche incursioni su singoli artisti, opere o contesti sin dai primissimi anni del Novecento, alla lunga hanno interdetto un quadro d'insieme coerentemente articolato sul doppio fronte dello studio dei manufatti e della loro puntuale sistematizzazione storico-critica.

Preso atto, in apertura del volume, del divario che si registra presto fra la storiografia europea (germanofona, specialmente, sempre più interessata a una storia e persino a una teoria del Barocco) e la storiografia italiana (che si limitò, a inizio secolo, ad alcune prime timide aperture su singole personalità, pur con alcune eccezioni), è il confronto costante tra i piani della storiografia artistica, della critica militante, della memoria visiva e dunque delle ricerche degli artisti (non necessariamente in quest'ordine) a proporsi quale convincente viatico metodologico per esplorare, capitolo dopo capitolo, le differenti e talora persino divergenti opzioni di un Barocco in cerca di un'identità – stilistica, storica, politica – nell'Italia del primo Novecento. Se allora appare subito chiaro, negli esempi prodotti, che esso si configura come un repertorio cui era possibile attingere con estrema disinvoltura e in maniera divergente (*à chacun son Baroque!*), si conferma così anche il carattere mobile ed eterogeneo di una cultura nazionale tutt'altro che monolitica, reazionaria o passatista

e per altro in sintonia con analoghe forme di riappropriazione transnazionale della medesima memoria in contesti diversi e lontani (l'America latina, per esempio).

Ad aprire le danze è il grande affresco funereo e rutilante della Roma barocca che emerge dalle pagine de *Il Piacere* di Gabriele D'Annunzio: immagini sontuose e grondanti di nostalgia per la città dei papi, dei palazzi delle antiche famiglie patrizie, delle chiese e delle ville suburbane, in stridente contrasto con il volto 'moderno' della nuova capitale del Regno, volgare rappresentazione di un Paese in rapida trasformazione, inautentico e impoverito nella sua cultura e nella sua identità politica e morale. Se, in questo caso, il Barocco funzionava come una compensazione del senso di inadeguatezza di una più giovane generazione di intellettuali inurbati, come D'Annunzio, smaniosi di conquistare un credito e una posizione sociale nel cuore della città antica, le immagini del suo glorioso passato servivano anche la causa della denuncia, nemmeno troppo velata, degli scempi perpetrati dalle demolizioni inconsulte di ville e giardini per fare largo ai palazzi del nuovo Stato unitario, tra speculazioni edilizie e perdita di prestigio di un'intera classe dirigente. In questa contraddittoria disposizione intellettuale si riflettevano tanto le considerazioni della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (1901-1939), che si arrestava alle soglie del Barocco quale forma di tradimento della più alta e originale stagione della creatività italiana, quanto le aperture del dannunziano Enrico Nencioni – del 1894 è un suo intervento dall'eloquente titolo *Barocchismo* – in cui la cultura del XVII secolo sembrava potersi configurare come un preludio dell'epoca moderna, per quella consapevolezza della crisi e della 'perdita' che avevano caratterizzato, non solo l'arte, ma più in generale le idee e i comportamenti dell'Europa dell'Ancien Régime e che adesso si rinnovavano nel passaggio fra XIX e XX secolo. Allo stesso modo, le concomitanti celebrazioni del terzo centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini (1898) vedevano nell'artista un eroe dell'Italia postunitaria e un pioniere da emulare nella sua capacità di ridefinire il volto della città eterna; per cui, se da un lato Bernini veniva riconosciuto come lo scultore italiano di maggior talento (sempre dopo Michelangelo...), dall'altro veniva stigmatizzato per le sue spettacolari ma al fondo vacue

scenografie urbane, quintessenza di uno spirito asservito alle logiche del potere di turno: ora quello secolare della Chiesa di Roma (nel caso di Bernini), ora quello della neonata nazione (che ugualmente sgombrava, demoliva, ricostruiva e riconfigurava assetti urbanistici e architettonici a beneficio delle sue nuove liturgie d'apparato).

Il quadro si complica e si arricchisce andando avanti negli anni. Il primo cinquantenario dell'Unità d'Italia fotografava una situazione ancora fortemente divisa nelle sue culture regionali, anche artistiche: ne erano specchio fedele gli 'stili' adottati nella costruzione dei padiglioni regionali dell'Esposizione di Roma del 1911, in cui il barocco faceva spesso capolino, accanto ad altre opzioni, come elegante cifra celebrativa di un festante spirito nazionale, altre volte invece come residuo di una identità regionalista fieramente esibita e rivendicata: un fenomeno tanto più evidente nella collaterale manifestazione di Torino (che insieme a Firenze, prima capitale del Regno, ospitava le celebrazioni ufficiali) e nella complessa regia visiva dell'intera area espositiva, deliberatamente ispirata alla memoria visiva della città sabauda progettata da Filippo Juvarra. In questo caso le due istanze convivevano senza soluzione di continuità: il richiamo storico al nucleo originario di un'identità storica e culturale ben precisa e la sua proiezione sull'intero territorio nazionale. Con riferimento alle sede torinese, le considerazioni più interessanti s'intrecciano con i commenti della critica dell'epoca sul confronto con l'architettura liberty (tanto più con la memoria viva della I Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna del 1902): un binomio ormai consolidato nella storiografia sul tema, ma che ancora, alla lente di ingrandimento di una prospettiva orizzontale, offre ampi spunti di riflessione; non solo sulle tangenze o sulle derivazioni formali ma anche sul carattere ora rivoluzionario, sperimentale e libertario di entrambi i linguaggi, ora su quello più confessionale, clericale e ortodosso della propaganda religiosa in età moderna e adesso, invece, delle strategie di costruzione del consenso da parte della borghesia industriale italiana. La rassegna di voci chiamate in causa documenta testimonianze di singolare interesse, da Guido Gozzano a Giuseppe Prezzolini.

Sulla falsariga di questo dibattito architetti come Marcello Piacentini o Cesare Bazzani definirono 'neobaroc-

chi' i loro eclettici pastiches Beaux-Arts per l'esposizione di Roma. Lo stile, in voga nelle più ambiziose kermesse internazionali, tanto in Europa quanto negli Stati Uniti o in Sud America, veniva adesso strumentalmente manipolato in chiave politica, a beneficio di una riduzione unificante delle diverse realtà regionali che, nel Seicento romano, avevano trovato una precoce e convincente sintesi identitaria, nella convinzione dei due architetti. Non sorprende quindi che in questa occasione Ugo Ojetti suggerisse di adottare la tradizione barocca per lanciare, in architettura, un nuovo stile nazionale per il Paese.

Tra le pagine più dense e stimolanti del volume si segnala il capitolo dedicato alla lettura del futurismo in chiave barocca operata dal giovane Roberto Longhi nel 1913, in occasione della prima esposizione di pittura futurista a Roma, nel ridotto del Teatro Costanzi. L'affondo, già anticipato da Moure Cecchini in altre sedi ed esteso ai successivi interventi di Longhi sul futurismo, si sofferma sull'adozione delle categorie di Heinrich Wöfflin per spiegare l'innovazione formale del futurismo come erede del Barocco e come fonte di un'estetica specificamente italiana. Attraverso i tropi della 'latinità' e della 'germanità', Longhi introduce alcuni distinguo tutt'altro che oziosi tra futurismo e cubismo per sancire così il carattere propriamente italiano del contributo del futurismo alle avanguardie di inizio Novecento. In filigrana, nell'interpretazione dei testi di Longhi proposta da Moure Cecchini, è possibile leggere, di là da proclami sciovinistici o terminologie nazionaliste, le aspirazioni geopolitiche dell'Italia alla vigilia del primo conflitto mondiale. Sullo sfondo, il dibattito storiografico in corso sull'arte del Seicento ma anche le diffidenze degli storici dell'arte di professione nei confronti del movimento di Marinetti (su tutte, le riserve di Lionello Venturi rimangono le più note).

Per la data della denuncia della 'mania del Seicento' da parte di Giorgio De Chirico (1921), il Barocco era ormai diventato di moda, normalizzato quale forma *sui generis* di classicismo, in antitesi alle stravaganze delle avanguardie d'inizio secolo. L'anno dopo, la *Mostra della pittura italiana*

del Sei e Settecento a Palazzo Pitti e la contestuale *Fiorentina primaverile* stabilivano paralleli e corrispondenze tra antico e moderno nel segno di un primato della cultura italiana a livello internazionale che si allineava tempestivamente all'ideologia del nascente regime fascista. Sono aspetti, quest'ultimi, che poggiano su un'ampia bibliografia e nondimeno il loro opportuno richiamo, nell'economia generale del libro di Moure Cecchini, anticipa l'attenzione dedicata, nei successivi capitoli, rispettivamente al lavoro di tre diversi architetti attivi Roma tra le due guerre – Vincenzo Fasolo, Armando Brasini e Giuseppe Capponi – e ai casi insieme opposti e complementari della scultura di Adolfo Wildt e di Lucio Fontana fra disciplina formale e prime sperimentazioni 'informali' tra anni Trenta e Quaranta. 'In mezzo', per così dire, la lettura anticrociana del barocco di Eugeni d'Ors e la sua crescente fortuna in Italia.

La sequenza degli argomenti assicura una coerente linea di approfondimento che, nelle conclusioni, deve arrestarsi all'evidenza dell'assenza di ogni riferimento al barocco e alle sue riletture contemporanee nella cultura di massa del Ventennio (per l'intrinseca natura ambivalente delle stesse, evidentemente: poco efficace sul piano della propaganda), dalla stampa popolare al cinema. Anche i film su Salvator Rosa di Alessandro Blasetti (1941) o su Caravaggio 'pittore maledetto' di Goffredo Alessandrini (1941) poggiavano saldamente su quei luoghi comuni che il dibattito dell'epoca aveva messo profondamente in discussione. Rimasta appannaggio delle élites colte, la memoria dell'arte del Seicento si propone allora come una linea marginale ma non per questo meno vitale ai discorsi sulla modernità in Italia nella prima metà del Novecento. L'eredità di questo dibattito avrebbe acquistato infatti più forza e consistenza all'indomani della Liberazione, quando nel lavoro degli artisti, ma anche negli interessi storiografici di una più giovane generazione di storici dell'arte, essa si sarebbe qualificata, in maniera programmatica, in termini nettamente antifascisti.

DOI 10.48282/ladiana32

Lara-Vinca Masini. Scritti scelti 1961-2019. Arte, architettura, design, arti applicate, a cura di Alessandra Acocella e Angelika Stepken, Gli Ori, Pistoia, 2020, pp. 448

Giorgia Gastaldon

Nel 2020 è stata pubblicata – dalla casa editrice toscana Gli Ori, a cura di Alessandra Acocella e Angelika Stepken – la raccolta degli scritti di Lara-Vinca Masini, voce della critica d'arte tra le più indipendenti e innovative degli ultimi sessant'anni. Il volume rappresenta un tassello fondamentale di quell'opera di ricostruzione, avviata da qualche anno a questa parte, del patrimonio di scritti critici che hanno raccontato le avventure dell'arte del secolo scorso e assume un'importanza ancora maggiore in quanto dedicato al lavoro di una figura femminile, poiché è noto come l'operato delle donne sia sempre soggetto a una più facile dispersione e a un più rapido oblio.

Questa pubblicazione – un tomo voluminoso e riccamente illustrato – è organizzata in tre sezioni. In apertura si trova infatti un'ampia parte introduttiva, costituita dalla presentazione del volume firmata dalle due curatrici e da una bella intervista della stessa Masini, che si rende inevitabile chiave di lettura e interpretazione di tutte le pagine successive. Questo è certamente un aspetto che caratterizza, nel bene e nel male, l'intera operazione: siamo infatti in presenza di un volume alla cui redazione ha collaborato la stessa Masini e ciò rappresenta da un lato, certamente, una ricchezza – in particolar modo per la possibilità di un più preciso inquadramento delle vicende raccontate –, dall'altro, inevitabilmente, un limite cui prestare attenzione, poiché è sempre in agguato, in operazioni di questo tipo, la tentazione di una ricostruzione autobiografica ex post ed è con tale avvertenza che il lettore deve approcciarsi a questo importante volume.

La seconda sezione di questa pubblicazione è costituita dal ricchissimo corpus di scritti scelti, che coprono una finestra temporale di sessant'anni (1961-2019) e sono organizzati in ordine cronologico, per decennio di pubblicazione. I testi qui ristampati – articoli di giornale apparsi sulle pagine di quotidiani e riviste specializzate, saggi inclusi in volumi di varia natura, relazioni preparate per numerose conferenze, presentazioni stampate

in cataloghi di mostre, e così via – non rappresentano la totalità di quanto prodotto, nei sei decenni in questione, da Masini, poiché si è qui scelto di riproporre solo i contributi dedicati alla contemporaneità, tralasciando dunque le riflessioni riguardanti l'arte antica, l'Art Nouveau, le esperienze delle avanguardie storiche di inizio Novecento, e così via, ulteriori campi d'interesse della stessa Masini. Il volume è dunque basato su una precisa selezione testuale, dovuta certamente alla necessità di limitare il perimetro della pubblicazione ma anche, e forse soprattutto, dalla volontà di mettere in luce in particolar modo i contributi dati da Masini ai più importanti dibattiti artistici e culturali del Novecento, e oltre. Un'operazione così condotta mette dunque in rilievo la 'militanza' intellettuale dell'autrice, presentata più come un'intellettuale del suo tempo e meno come una storica e studiosa d'arte.

Alla base della raccolta di questo importante corpus di scritti vi è un notevole lavoro filologico, fondamento metodologico di tutta l'operazione. Dall'introduzione si viene infatti a sapere che Masini non ha mai raccolto sistematicamente i propri scritti, rendendo dunque necessario, ai fini di una ricostruzione della sua produzione bibliografica, incrociare i documenti e i volumi conservati nella sua biblioteca personale con quelli presenti in altri archivi e biblioteche. Ciò ha ovviamente significato, per le due curatrici del volume, un importante lavoro di collezione e ricostruzione di testi e vicende bibliografiche, che non hanno sempre portato a una soluzione certa e finale: scopriamo infatti come siano emersi, in questo processo, numerosi testi dattiloscritti non datati, esclusi da questo volume proprio per l'impossibilità di rintracciarne la sede di pubblicazione finale.

La terza e ultima sezione del libro include poi una serie di testimonianze di personaggi vicini all'autrice, quali gli architetti Gian Piero Frassinelli e Alessandro Poli, l'artista Renato Ranaldi, il collezionista Giuliano Gori: contributi

volti ad allargare la prospettiva del volume, gettando una luce inedita sulla personalità e le numerose attività di Lara-Vinca Masini.

Il tutto è poi accompagnato, come già accennato, da un ricco e interessante apparato illustrativo, costituito dalle riproduzioni delle copertine e di alcune pagine delle pubblicazioni della critica d'arte, nonché da un'importante documentazione fotografica delle principali attività espositive da lei curate. Questi materiali permettono così di approfondire il lavoro di Masini da ulteriori punti di vista, gettando ad esempio nuova luce sulla sua attenzione per i progetti grafici scelti – sempre molto raffinati e innovativi – e sulla cura riservata alle proposte allestitivo, concettualmente e visivamente tra le più aggiornate nell'Italia del tempo.

Sfogliando le pagine di questo volume emerge così il profilo di una mente portata alla contemporaneità, all'aggiornamento, alla militanza culturale, ma anche all'autonomia di pensiero. Di ciò è certamente testimonianza il precoce interesse di Masini per i processi di contaminazione tra arti visive, architettura, design, arti applicate: non a caso, parole-chiave per la ricerca dell'autrice, scelte come sottotitolo di questa stessa raccolta. Quest'interesse multidisciplinare era infatti maturato in Masini fin dai suoi esordi nel mondo dell'arte battezzati – nei temi e nella prassi – dalla famiglia Ragghianti che, sul finire degli anni Cinquanta, aveva coinvolto l'autrice in alcune attività editoriali includendola, ad esempio, tra i membri della segreteria di redazione della rivista – diretta da Carlo Ludovico Ragghianti ed edita da Adriano Olivetti – «seleArte», cui collaborò attivamente fino al 1964. È proprio a questa contaminazione disciplinare che è dedicato il testo che apre la sezione degli scritti scelti: intitolato *Nella tradizione contro la tradizione* (pp. 25-26), quest'articolo era apparso sulle pagine del «Giornale del mattino» di Firenze nel 1961 e commentava, positivamente, la presenza della galleria Quadrante nel capoluogo toscano; curiosamente, il vero tema – e interesse – dell'intervento di Masini non riguardava però una specifica mostra organizzata da questa realtà, ma piuttosto il progetto architettonico del giovane Vittorio Giorgini, capace di adattare brillantemente a spazio espositivo un edificio storico nato

per altri usi. Quest'interesse si sarebbe sviluppato, negli anni successivi, allargandosi da una semplice analisi del rapporto tra l'opera e lo spazio espositivo architettonico a quello delle arti plastiche nella realtà urbana, in contributi quali *Funzione attuale dell'opera plastica nel tessuto urbano* (1965, pp. 51-54) e *Lo spazio dell'immagine* (1967, pp. 63-65), dove si arrivò a concepire la città tutta come un'opera d'arte aperta.

Un altro tema cardine per le riflessioni di Masini fu poi quello degli strumenti e del linguaggio della critica d'arte contemporanea, interesse che collocava l'autrice nel cuore di uno dei più accesi dibattiti culturali degli anni Sessanta. Di ciò è certamente emblematico l'intervento proposto da Masini in occasione del Convegno di Verucchio del 1965 (*Proposta per un nuovo linguaggio critico*, pp. 47-50), dove l'autrice denunciava con forza la necessità di un rinnovamento completo della lingua, degli strumenti, del metodo della critica d'arte, alla luce delle novità capillari e rivoluzionarie messe in campo dalle più recenti sperimentazioni portate avanti dai diversi artisti visivi appartenenti alle nuove e incalzanti generazioni.

A questo proposito, poi, negli anni Settanta Masini si sarebbe occupata assiduamente anche del tema cocente della proposta di un nuovo concetto di museo, basato sulle rinnovate prassi artistiche e di ricerca adottate da numerose discipline accademiche, quali la sociologia e l'antropologia. In *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna* (1972, pp. 113-115) Masini denunciava ad esempio la necessità di superare la fissità espositiva e conservativa del museo tradizionale alla luce delle continue evoluzioni delle varie discipline coinvolte, proponendo la conclusione dell'esperienza del museo-monumento in favore di una visione del museo quale fatto di comunicazione, dedicato alla sperimentazione artistica da un lato, all'informazione multidisciplinare dall'altro. Da ciò sarebbe poi nata anche l'esperienza del Museo Progressivo di Livorno: una struttura pubblica, aperta e alternativa, votata alla diffusione dell'arte più contemporanea e d'avanguardia.

Il volume raccoglie poi una serie importante di testi dedicati a specifici fenomeni artistici – *Arte programmata* (1965, pp. 33-36), *Narrative Art. Tempo reale e tempo della memoria* (1974, pp. 131-132), *Postmodern Architecture* (1994, pp. 231-235) – e a singoli artisti – *Lucio Fontana*.

Lo spazio oltre (1970, pp. 99-100), *Piero Dorazio* (1977, pp. 161-163), *Fabio Mauri. Interno/Esterno* (1990, pp. 221-223): articoli apparsi in riviste di settore, recensioni e presentazioni di catalogo che dimostrano l'ampiezza degli interessi di Masini, nonché l'assiduità della sua attività critica e una capillare conoscenza del mondo dell'arte contemporanea.

Il volume si presenta dunque come un'importante occasione di approfondimento di una figura centrale e centrata nel proprio tempo, nonché uno strumento importante di conoscenza e approfondimento di molti dei più importanti dibattiti che hanno animato il Novecento, fornendo punti di vista meno battuti e per questo forse oggi più interessanti.

DOI 10.48282/ladiana33