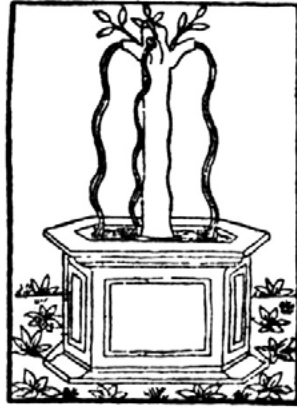


4 | 2022

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

ladiana@unisi.it



UNIVERSITÀ
DI SIENA
1240



DIPARTIMENTO DI SCIENZE
STORICHE E DEI BENI CULTURALI



SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONI
IN BENI STORICO ARTISTICI

Indice

Davide Lacagnina <i>Editoriale</i>	4
---------------------------------------	---

Studi

Rebecca Mencaroni <i>Sulla funzione del cosiddetto 'vestibolo' del Duomo di Siena e sul suo ciclo di dipinti murali: pattern narrativi e nuove identificazioni iconografiche</i>	9
Giorgio Motisi <i>«Questa modesta ma precisa testimonianza». Ritratto e identità nel gruppo di «Corrente»</i>	38
Irene Boyer <i>Dentro e fuori dall'opera. Nuove tracce di Emilio Prini con e nei videotape prodotti nel 1973 da Luciano Giaccari (Studio 970 2)</i>	67

Contributi

Matteo Mazzalupi <i>Un documento per il Sodoma ventenne a Roma</i>	94
Laura Castellano <i>Modelli sommersi nelle Petites filles Spartiates di Edgar Degas. Un guerriero e un enfant chantant</i>	104

Note

Roberto Bartalini <i>La Siena dei Nove, Ambrogio Lorenzetti e l'«Operazione Buon Governo»</i>	122
--	-----

Recensioni

Paola Dècina Lombardi, <i>Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione</i> (di Caterina Caputo)	133
Raffaele Bedarida, <i>Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera. "Like a Giant Screen"</i> (di Davide Lacagnina)	135

Editoriale

Davide Lacagnina

La discussione sul presente (e sul futuro, si spera) delle Scuole di specializzazione, di cui davo conto nell'ultimo editoriale, ha trovato un momento di ulteriore riflessione a margine dell'assemblea generale della Consulta universitaria nazionale per la Storia dell'arte dello scorso 1 ottobre a Roma. L'iniziativa di questo primo dibattito 'pubblico' – post-pandemia, per così dire – si deve a Sonia Chiodo, direttrice della Scuola di Firenze, e ha visto la partecipazione, in presenza e da remoto, di molti altri direttori di Scuole italiane, con l'esito felice di una ritrovata coesione, di analisi e di proposta, che speriamo trovi finalmente la giusta attenzione in sede politica e istituzionale. La vicenda s'inserisce in un momento particolarmente delicato per la comunità universitaria degli storici dell'arte, in cui l'apparente scomparsa dei settori scientifico-disciplinari a beneficio dei gruppi scientifico-disciplinari ha costretto a ripensare comportamenti e consuetudini proprie della disciplina, specialmente nelle sue articolazioni di politica universitaria (che vuole dire soprattutto concorsuale): dalla programmazione didattica dei corsi in cui si insegna Storia dell'arte alle nuove forme di abilitazione e reclutamento di docenti e ricercatori (le cui novità anticipate sono ancora tutte da verificare...), la rinuncia a steccati e rivendicazioni corporativistiche porterà – mi auguro – il vantaggio di un maggiore dialogo tra competenze e interessi di ricerca e anche, come naturale conseguenza di questo confronto, una più estesa democratizzazione dei processi decisionali e selettivi, bloccati dalla Riforma Gelmini del 2010 in un assetto verticistico rigido ed escludente. Accantonata la preoccupazione per l'impoverimento di pratiche e saperi specialistici (in realtà, com'era prevedibile, l'indicazione dei settori sopravvivrà opportunamente nella definizione dei contenuti didattici e dei profili curriculari dei nuovi docenti da assumere), l'auspicio è che si consolidi la prassi di una partecipazione sempre più allargata, che arricchisca l'offerta formativa dei nostri corsi con esperienze e punti di vista diversi, pur coltivati in una solida tradizione di studi e nel riconoscimento di un orizzonte condiviso di obiettivi da raggiungere. È quanto anche noi ci siamo proposti di fare con i cambiamenti introdotti nel piano di studi della nostra Scuola di specializzazione per il corrente anno accademico, in cui la contrazione di alcuni insegna-

menti (di carattere tecnico-scientifico), l'attivazione di nuovi (*Archivi fotografici e patrimonio culturale*) e la diversa articolazione di altri nell'arco del biennio (soprattutto nell'ambito della comunicazione e della gestione museale) consentiranno a nostro avviso una risposta più attenta e informata alle aspettative dei nostri specializzandi e insieme alla domanda di un mercato del lavoro in rapida mutazione. Chiaramente non si tratta di piegarsi alle logiche (per assecondarle) di un'industria culturale sempre più votata a forme di speculazione economica per la conquista del massimo profitto con il minimo investimento (logiche che negli ultimi decenni hanno marginalizzato e precarizzato la professione dello storico dell'arte). Al contrario, il progetto mira a rafforzare la consapevolezza della necessità di precise competenze e la responsabilità di una pratica professionale che non può e non deve essere subalterna a interferenze estranee alla sua missione – conoscere e tutelare il patrimonio storico-artistico – in un contesto sempre più complesso e stratificato in cui si sono moltiplicati gli operatori con cui occorre sapere discutere e interagire. Sono considerazioni che trovano continuità nell'importante riconoscimento ottenuto dal Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali dell'Università degli studi di Siena (presso cui la nostra Scuola di specializzazione è attiva), premiato quale 'dipartimento d'eccellenza' per il quinquennio 2023-2027 con lo stanziamento di fondi aggiuntivi da parte del Ministero dell'Università e della Ricerca, per la qualità della ricerca prodotta dai suoi docenti e l'interesse del suo progetto di sviluppo, centrato sulla sostenibilità del patrimonio culturale e delle sue professionalità. Il terzo livello formativo della Scuola di specializzazione costituisce l'ultimo anello di congiunzione fra studi universitari e mondo del lavoro e pertanto la centralità della sua funzione, in questo quadro, non potrà che assumere nuovo slancio e consolidarsi, grazie al potenziamento delle sue strutture e delle sue risorse, umane e materiali, a monte di una progettualità convincente e lungimirante, in cui convogliare la lunga e prestigiosa tradizione della Scuola senese e la sua capacità di ripensarsi attuale e 'contemporanea'.

È importante allora che anche «La Diana» continui a fare la propria parte in tal senso, non solo come rivista della Scuola di specializzazione, ma più in generale come spazio di ricerca e di dibattito, aperto al confronto con altre realtà formative e con la pratica quotidiana della disciplina, con una sensibilità rivolta soprattutto alle sollecitazioni di una più giovane generazione di studiosi, in molti casi ancora in formazione, cui anche le pagine che seguono tentano di dare una risposta compiuta, per naturale vocazione e storica missione della testata

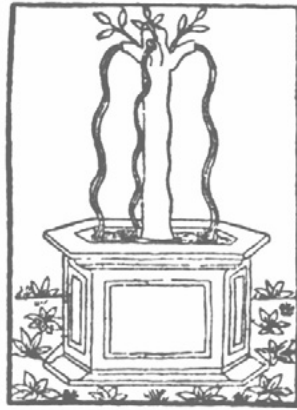
(almeno sin dalla sua prima ‘rinascita’ nel 1995 come annuario della Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell’arte). Anche in questo numero, che capovolge il consueto equilibrio fra ‘studi’ più corposi e più sintetici ‘contributi’ (tutto a vantaggio dei primi, adesso), la varietà dei temi trattati e l’ampio spettro cronologico dei suoi affondi danno voce a una curiosità intellettuale proteiforme, in cui è facile leggere l’entusiasmo e la passione per la ricerca del giovane studioso così come la caparbia nel mettere a frutto i primi risultati del suo lavoro. In questo senso, la rivista diventa anche uno straordinario strumento di promozione della Scuola e del lavoro che in essa viene portato avanti, con lo scopo di incoraggiare e aggregare nuove partecipazioni, non solo in termini di iscritti ma più in generale di interesse per la condivisione di un progetto che è insieme didattico e scientifico, e mira dunque a coniugare formazione e ricerca in sinergia con le molte e diverse istituzioni, pubbliche e private, e con i molti attori che, su diversa scala, operano nel settore della tutela, della gestione e della valorizzazione del patrimonio culturale.

In questo numero si procede allora dalla rilettura degli affreschi nella cosiddetta ‘cripta’ del Duomo di Siena, nel contributo di Roberta Mencaroni, attraverso una rinnovata analisi della sequenza degli episodi dell’Antico e del Nuovo Testamento, con ipotesi inedite sulla loro identificazione iconografica, e quindi sulla loro funzione, nel più ampio contesto di un ambiente riconsiderato anche alla luce della sua articolazione spaziale, alle riflessioni di Giorgio Motisi sulla pratica del genere pittorico del ritratto negli artisti di «Corrente», a beneficio di una rinnovata identità ‘militante’ – politica e intellettuale – di gruppo, e di respiro europeo, rivendicata ed esibita in chiave antifascista. Il saggio di Irene Boyer integra il catalogo di Emilio Prini con la presentazione di tre opere inedite, in cui l’artista figura sia come videoartista che come performer in lavori video realizzati da altri: la documentazione puntuale della varietà delle pratiche adottate e degli esiti raggiunti, davanti e dietro la telecamera, arricchisce la conoscenza delle ragioni poetiche della sua ricerca e rilancia la necessità di rivedere nel suo complesso l’attività dell’artista su basi filologicamente avvertite e informate, di là da approcci teorici impiegati *a fortiori* o letture meramente tecnologiste. I ‘contributi’ di Matteo Mazzalupi e Laura Castellano illuminano, da ultimo, due momenti-chiave dell’attività giovanile di due artisti di primo piano: nel primo caso, la precoce presenza, accertata adesso su basi documentali inedite, del Sodoma ventenne a Roma e la ricomposizione della sua prima rete intellettuale di contatti e frequentazione negli ambienti della curia; nel secondo, la

famelaica appropriazione e conseguente rielaborazione critica e poetica di fonti visive in quello che è forse il dipinto di storia più celebre di Edgar Degas di ritorno dalla sua lunga permanenza in Italia, le *Petites filles Spartiates provoquant des garçons* (1860). In entrambi gli approfondimenti si tratta di esperienze cruciali per la formazione dei due artisti ed è certamente significativo, per quanto non voluto o programmato a tavolino, che i due testi ripropongano, nel contesto di questa rivista, il tema degli incontri di gioventù, delle precoci inclinazioni e del riconoscimento del valore delle occasioni di confronto in anni fondamentali per l'asestamento di personalità, vocazioni professionali, identità intellettuali. Sembrano quasi chiudere un cerchio sulle riflessioni di cui sopra, sull'impegno formativo di una Scuola di specializzazione come la nostra, rispetto alle aspettative di chi sta immaginando, progettando e costruendo una carriera nel settore della Storia dell'arte.

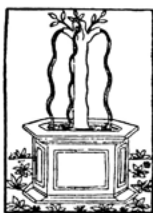
Precede il consueto spazio dedicato alle recensioni di libri una più corposa 'nota' di Roberto Bartalini sul recente volume di Gabriella Piccinni, su quello straordinario laboratorio di comunicazione politica nell'Italia del Trecento che sono stati gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo pubblico di Siena, quale occasione anche di un doveroso e sentito omaggio, da parte di tutti noi, alla studiosa, alla collega e all'amica, oggi docente emerita del nostro ateneo, prima direttrice del Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali e, per un breve intermezzo, anche della nostra Scuola di specializzazione.

In chiusura, i ringraziamenti d'obbligo – ma più che mai sentiti in tempi così pressanti per la docenza universitaria (e per le sue pervasive propaggini amministrative) – per i colleghi del comitato scientifico e di redazione e per i molti lettori anonimi coinvolti nella preparazione di questo numero, che non sarebbe stato possibile senza la loro generosa disponibilità.



LA DIANA

Studi



Sulla funzione del cosiddetto 'vestibolo' del Duomo di Siena e sul suo ciclo di dipinti murali: *pattern* narrativi e nuove identificazioni iconografiche

Rebecca Mencaroni

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

Il presente articolo intende approfondire la questione della funzione della cosiddetta 'cripta' del Duomo di Siena attraverso una rinnovata analisi della sequenza degli episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Tramite il confronto con altri cicli pittorici e con la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna vengono proposte nuove possibili identificazioni iconografiche sia di alcuni episodi superstiti, sia delle scene perdute. La ricostruzione dei potenziali schemi narrativi dei due cicli contribuisce ad approfondire la questione dell'originaria presenza dell'altare, nonché della generale organizzazione dello spazio, con un'attenzione costante ai dipinti e all'architettura dell'ambiente.

The article investigates the matter of the function of the so-called 'crypt' of the Duomo of Siena through a new analysis of the sequence of Old and New Testament episodes. New possible iconographic identifications are advanced for both some surviving episodes and lost scenes thanks to comparisons with other pictorial cycles and the *Maestà* by Duccio di Buoninsegna. The reconstruction of the potential narrative patterns of the two cycles helps to analyse in depth the matter of the original presence of an altar, as well as the general organisation of the space, with a constant attention to the paintings and the architectural structure.

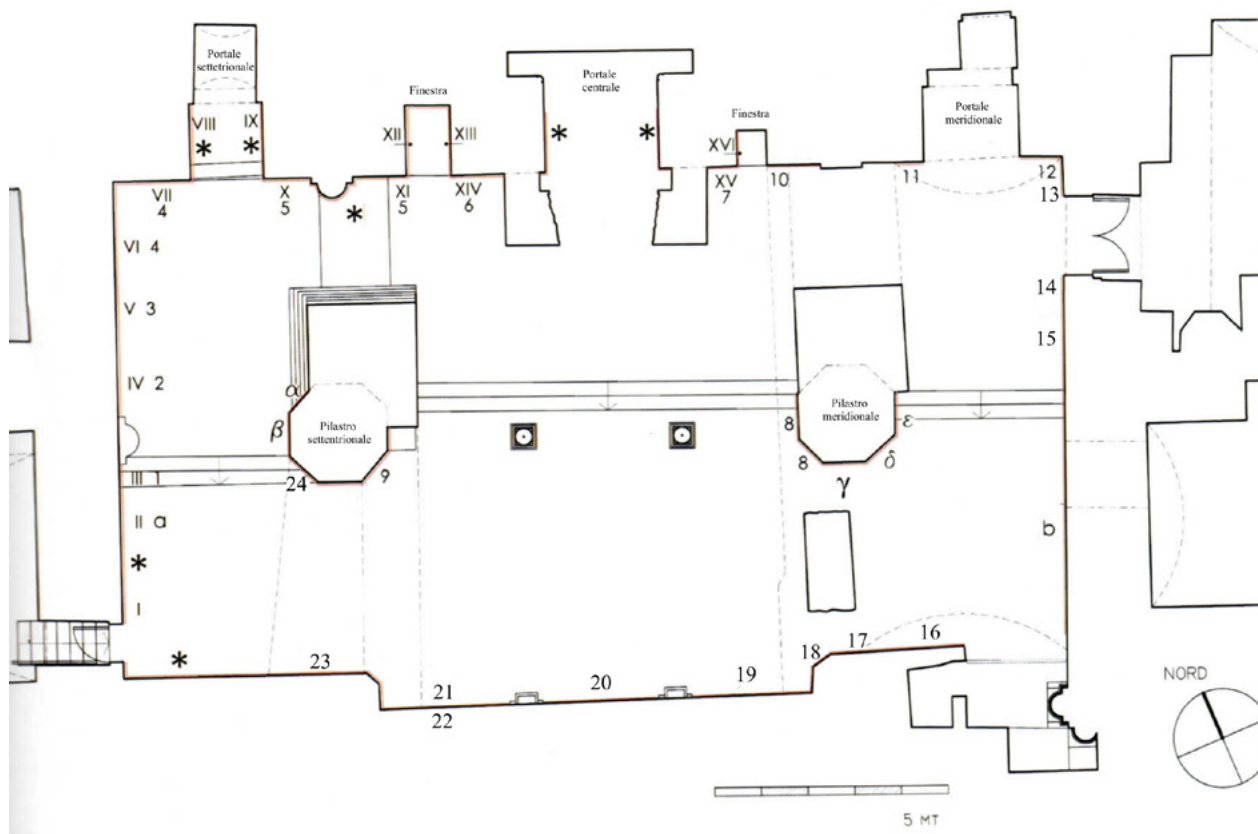
Keywords: Duomo of Siena, thirteenth-century frescoes, narrative schemes, iconographic identifications, altar

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana35
ISSN 2784-9597

Sulla funzione del cosiddetto ‘vestibolo’ del Duomo di Siena e sul suo ciclo di dipinti murali: *pattern* narrativi e nuove identificazioni iconografiche

Rebecca Mencaroni

Il ritrovamento della cosiddetta ‘cripta’ del Duomo di Siena, avvenuto al volgersi del secolo scorso, ha rappresentato una scoperta di rilevanza cruciale per la comprensione dell’evoluzione architettonica della cattedrale e della produzione artistica senese della seconda metà del Duecento.¹ La denominazione tuttora in uso di ‘cripta’ deriva da un’iniziale speranza di aver rinvenuto la *confessio* dell’antica cattedrale, più volte citata nell’*Ordo Officiorum ecclesiae Senensis* di Oderigo (1215).² Del resto, quando dell’intero sito si conosceva esclusivamente la navatella meridionale,³ allora denominata *Cripta delle Statue*, unica sezione rimasta sempre accessibile, studiosi quali Enzo Carli e Kees Van der Ploeg ipotizzavano che potesse originariamente essere parte di un sito più ampio che identificavano con la *confessio*;⁴ ma la scoperta dell’ambiente nella sua interezza pose ben presto dei dubbi su questa interpretazione. La sua comunicazione con l’esterno, garantita dai tre portali di accesso sulla parete orientale, obliterati dalla successiva costruzione del battistero, avrebbe costituito una caratteristica piuttosto inusuale per una cripta, ancorché non conforme alla descrizione fornita nell’*Ordo*.⁵ La conferma venne dal ritrovamento di un’abside retrostante la parete occidentale dell’ambiente, datata tra la fine del X e l’inizio dell’XI secolo, e parte, con ogni probabilità, della cattedrale ‘di Oderigo’.⁶ Come dimostrato dagli studi successivi, la cosiddetta ‘cripta’ fu costruita esternamente all’antico corpo di fabbrica con terminazione absidale, nell’ambito di un ampliamento che avrebbe portato ad un duomo provvisto di due facciate, rendendo dunque evidente come l’ambiente in questione e la cattedrale descritta nell’*Ordo*, ovvero la chiesa dotata della *confessio*, appartenessero a fasi diverse.⁷ La mancata identificazione con l’antica cripta ha reso la questione della funzione originaria del ‘nuovo’ ambiente un argomento piuttosto dibattuto. Tra le possibili destinazioni d’uso sono state avanzate quelle di atrio o vestibolo,⁸ chiesa inferiore,⁹ sede di una confraternita laicale,¹⁰ scuola¹¹ e, addirittura, prigione temporanea.¹² In questo contributo si è scelto di utilizzare il termine vestibolo poiché unica funzione corroborata da evidenze architettoniche e documentarie, preferendo, dunque, questa definizione a quella di atrio. Generalmente, infatti, per *atrium* si intende una corte antistante il corpo di fabbrica della chiesa,¹³ come doveva



Ciclo veterotestamentario (identificazioni di Alessandro Bagnoli e Irene Samassa): I *Creazione dell'universo*, II *Creazione di Adamo*, III *Creazione di Eva*, IV *Tentazione di Adamo ed Eva*, V *Dio Padre ammonisce i progenitori dopo il peccato originale*, VI *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre*, VII *Lavoro di Adamo*, VIII *Il sacrificio di Caino e Abele* (o del solo *Abele*), IX *Caino uccide Abele*, X *Dio Padre interroga Caino sulla sorte del fratello*, XI *Cessazione del diluvio*, XII *Sacrificio di Isacco*, XIII *Abramo sacrifica il montone al posto di Isacco*, XIV *Isacco invia Esaù alla caccia*, XV *Isacco benedice Giacobbe*, XVI *Esaù chiede la benedizione al padre*.
 Ciclo neotestamentario (identificazioni di Alessandro Bagnoli, Ono Michitaka e Irene Samassa): 1 *An-nunciazione*, 2 *Visitazione*, 3 *Natività di Gesù*, 4 *Adorazione dei Magi*, 5 *Presentazione al Tempio* (*San Giuseppe con*

le colombe e Gesù presentato al sacerdote Simeone alla presenza della profetessa Anna), 6 *Sogno di Giuseppe e Fuga in Egitto*, 7 *Strage degli Innocenti*, 8 *Riposo durante la fuga in Egitto*, 9 *Gesù fanciullo a scuola*, 10 *Battesimo di Gesù*, 11 *Tentazione nel deserto*, 12 *Tentazione sul tempio*, 13 *Tentazione sul monte*, 14 *Ultima Cena*, 15 *Lavanda dei piedi*, 16 *Cattura di Cristo nell'orto*, 17 *Flagellazione*, 18 *Gesù condotto al Calvario*, 19 *Crocifissione*, 20 *Deposizione dalla croce*, 21 *Deposizione nel sepolcro*, 22 *Pie donne al sepolcro*, 23 *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo*, 24 *Noli me tangere*.
 Figure devozionali (identificazioni di Alessandro Bagnoli): α *Angelo*, β *Madonna col Bambino*, γ *Santo vescovo*, δ *Angelo*, ϵ *Madonna col Bambino*, a *Santo vescovo*, b *Tre Santi*.
 * Parete decorata con motivi geometrici.

1. Pianta del 'vestibolo' e sequenza delle pitture murali superstiti. Crediti: pianta di base tratta da Alessandro Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di Roberto Guerrini e Max Seidel, Cinisello Balsamo (MI), 2003, p. 143; rielaborazione a cura dell'autrice.

avvenire nell'antica basilica di San Pietro,¹⁴ mentre il nostro spazio fu progettato come parte integrante della cattedrale duecentesca.

Gli importanti studi di Marie-Ange Causarano aiutano a definirne la struttura originaria, frutto di almeno due fasi costruttive.¹⁵ In questa sede ci concentreremo sul periodo compreso tra la metà del XIII e le prime due decadi del XIV secolo, quando il vestibolo comunicava con l'esterno tramite i tre portali che si aprivano su un sistema a gradoni che conduceva in Vallepiazza (fig. 1).¹⁶ I tre ingressi si alternavano a due strette finestre, unica fonte di luce naturale dell'intero ambiente che, al suo interno, si distribuiva su due livelli, oltre ad essere suddiviso in cinque navatelle – da due pilastri e due colonne – e coperto da un sistema a volte a crociera. Infine, nell'angolo nord-ovest e sud-ovest erano due scalinate che conducevano nella chiesa superiore.

Le motivazioni per l'esistenza di una facciata orientale sono state approfonditamente indagate da Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli.¹⁷ Tramite una revisione dei documenti dell'Opera della Metropolitana è stato riscontrato come quelli riconducibili al vestibolo facessero chiaro riferimento al voler garantire un facile accesso alla cattedrale tramite una facciata rivolta verso le aree della città più densamente popolate e in maggiore espansione, oltre che verso la Francigena e le chiese nelle quali si riuniva il governo cittadino.¹⁸ L'ambiente, dunque, forniva un collegamento particolarmente funzionale per via del suo orientamento, nonché in virtù dell'organizzazione della collina del Duomo, allora occupata da numerosi edifici.¹⁹ Il vestibolo fu inoltre oggetto di due campagne decorative: una prima nel corso degli anni Settanta del Duecento e una seconda al volgersi del secolo.²⁰ Per la loro esecuzione ci si affidò ad un'equipe di pittori di grande rilievo, per i quali sono stati avanzati i nomi di Guido da Siena, Guido di Graziano e Dietisalvi di Speme. La prima campagna vide il completamento dei cicli narrativi, delle figure devozionali sui pilastri e delle fasce geometriche. La seconda, portata avanti in concomitanza alla demolizione della scalinata nell'angolo nord-ovest, sostituita da una sottile parete addizionale tutt'oggi visibile, vide la ridipintura di gran parte delle fasce geometriche e l'aggiunta sulle pareti di ulteriori soggetti devozionali.

Viste le due campagne decorative, l'affidamento del lavoro ai più importanti artisti dell'epoca, nonché l'estensione del ciclo pittorico – comprendente, oltre alle suddette figure devozionali, episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento – la critica si è posta più volte la domanda se l'utilizzo di questo spazio potesse risolversi esclusivamente ad accesso alla cattedrale o se vi si potesse officiare grazie alla presenza di

un altare. In questo contributo si intende approfondire tale questione tramite una rinnovata analisi della sequenza degli episodi, sui quali si rilevano, oltretutto, alcune discordanze in materia di identificazione iconografica.²¹ Lo studio dello schema narrativo dei dipinti può infatti rivelarsi particolarmente illuminante in materia di organizzazione dello spazio,²² nonché nella definizione delle funzioni svolte da questo ambiente. L'articolo prende le mosse dalla ricerca di dottorato dell'autrice, in cui è stato approfonditamente affrontato anche il tema degli innumerevoli graffiti incisi sulle superfici parietali e sui pilastri,²³ anch'essi particolarmente rivelatori in materia di organizzazione interna e accessibilità delle superfici, e sui quali è prevista una prossima pubblicazione.

Il ciclo dell'Antico Testamento: sequenza e interpretazioni iconografiche alternative

Il registro superiore, dedicato all'illustrazione dell'Antico Testamento, si dispiega tra l'angolo nord-ovest e la parete orientale, per un totale di sedici episodi, spesso danneggiati dal successivo abbassamento della quota pavimentale della cattedrale (fig. 1). La prima scena, di cui si conserva esclusivamente la parte inferiore della figura assisa del Dio Padre, è stata identificata come la *Creazione dell'universo* (Bagnoli e Samassa) (fig. 2). Conseguentemente, l'episodio successivo, nel quale è ancora possibile scorgere parte di una seconda figura, è stato interpretato come la *Creazione di Adamo* (Bagnoli e Samassa) (fig. 3). Infine, viste le precedenti identificazioni, per la terza scena è stata proposta la *Creazione di Eva* (Samassa) (fig. 3).²⁴ Qui, si scorgono i piedi di tre figure verosimilmente stanti: sulla sinistra, il Dio Padre, riconoscibile grazie al dettaglio dei sandali, mentre al centro, due personaggi scalzi dei quali si conservano rispettivamente le dita di un piede e i due piedi della terza.²⁵



2. La prima scena veterotestamentaria. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.



La tradizione iconografica maggiormente consolidata di questo episodio vede la progenitrice estratta dal corpo di Adamo o nell'atto di essere plasmata dalla sua costola. Non mancano, comunque, delle eccezioni. Nella Basilica di San Marco a Venezia la storia è scandita in due momenti: il Dio Padre che preleva la costola e, di fianco, Eva già creata e stante. Nella chiesa di San Sisto a L'Aquila la progenitrice non emerge dal corpo di Adamo, ma è invece ritratta in posizione fetale. Nell'oratorio di San Thomas Becket nella Cattedrale di Anagni, i due progenitori sono entrambi distesi e disposti uno sopra l'altro. Continuando, anche nella produzione miniata si rintracciano delle eccezioni, come nella *Bibbia di San Paolo fuori le mura*, nella quale si ripete la sequenza marciata. Allo stato attuale, la condizione fortemente frammentaria della scena nel vestibolo non permette di negare *a priori* l'identificazione già proposta. Similmente, l'inclusione di episodi apocrifi estremamente rari all'interno del programma pittorico, quali le scene cristologiche del *Riposo durante la fuga in Egitto* e *Gesù fanciullo a scuola* (fig. 4),²⁶ lascia spazio a innumerevoli possibilità interpretative che potrebbero anche risolversi in *unicum* iconografico della *Creazione di Eva*. Ciò nonostante, non può escludersi risolutamente un'identificazione alternativa.

Ono Michitaka ha proposto di riconoscere nelle prime tre scene la *Creazione di Adamo*, la *Creazione di Eva* e *Dio presenta Eva ad Adamo*, supponendo che la *Creazione dell'universo* potesse trovarsi al di sopra della *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo*, ovvero sulla parete occidentale.²⁷ È però evidente come la parete di fondo sia stata interamente dedicata all'illustrazione della Passione, escludendo, per contro, la narrazione veterotestamentaria. Oltretutto, secondo questa

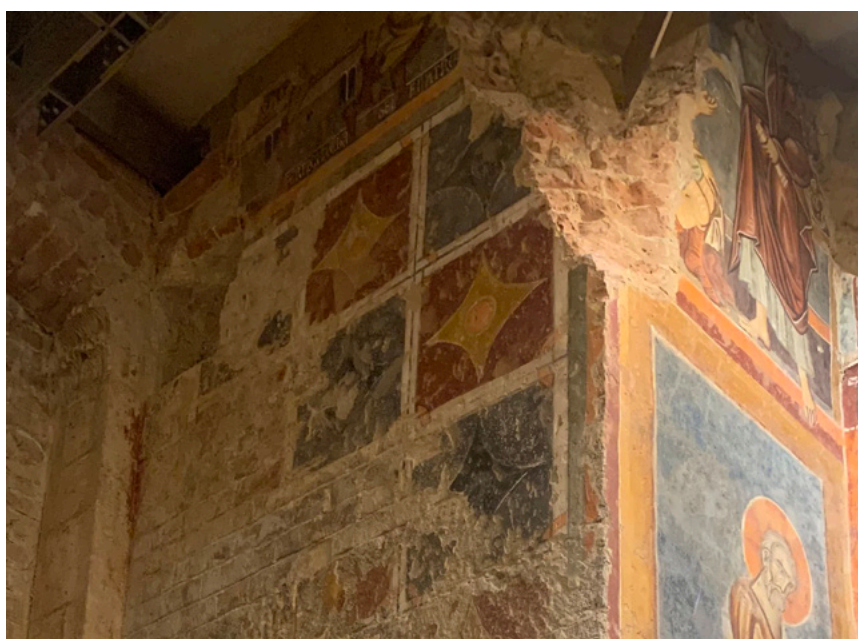
3. La seconda e terza scena veterotestamentaria. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.



4. Il *Riposo durante la fuga in Egitto*. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.

ricostruzione, il secondo episodio si sarebbe collocato in una posizione retrostante la scena di apertura del registro, nonché in un angolo probabilmente poco illuminato e nel quale la scalinata che conduceva in Duomo avrebbe reso oltremodo discontinua la sequenza e conseguente lettura degli episodi. Piuttosto, notando come le scene veterotestamentarie sui lati del portale settentrionale siano collocate ad una quota più alta rispetto agli episodi sulle pareti, è opportuno chiedersi se potesse esservi spazio sufficiente per l'aggiunta di una storia nelle perdute lunette (fig. 5). Come anticipato, il vestibolo era coperto da un sistema a volte a crociera, i cui archi perimetrali laterali avrebbero raggiunto un'altezza di 185 cm dal piano di imposta;²⁸ dato che i primi tre episodi della Genesi sarebbero stati contenuti all'interno di una singola volta, supporre che la *Creazione dell'universo* potesse trovarsi all'interno della lunetta permetterebbe di identificare i primi due epi-

sodi superstiti con la *Creazione di Adamo* e la *Creazione di Eva*. La raffigurazione tutt'oggi visibile non nega questa eventualità (fig. 2; fig. 3): in entrambe le scene il Dio Padre è ritratto sulla sinistra, secondo il tradizionale schema iconografico, mentre il corpo disteso nella seconda storia sarebbe comunque compatibile con il soggetto proposto, poiché la progenitrice estratta dal costato di Adamo si sarebbe collocata nella sezione oggi perduta. Per la *Creazione dell'universo*, invece, se posta nella lunetta, dovremmo aspettarci il Dio Padre al centro della scena e gli elementi posizionati di lato o al di sotto della sua figura, secondo una tradizione iconografica fortemente diffusa nel centro Italia e certamente compatibile con una collocazione all'interno di una lunetta,²⁹ come avvenuto, ad esempio, nel *sancta sanctorum* dell'antico palazzo lateranense.³⁰ Anche per il terzo episodio, l'identificazione proposta da Michitaka, *Dio presenta Eva ad Adamo*, sembra piuttosto improbabile, in quanto l'orientamento dei piedi dei tre personaggi non corrisponde alla tradizionale figurazione dell'avvenimento con i due progenitori rivolti uno verso l'altro. Nel vestibolo, la posa dei piedi indica, piuttosto, un dialogo tra il Dio Padre e le altre due figure, entrambe orientate verso di lui, composizione che si presterebbe maggiormente per un episodio quale il *Monito di Dio Padre*. Nonostante la fonte biblica (Genesi 2, 16-17) si riferisca esclusivamente ad Adamo, nelle rappresentazioni figurative venivano spesso inclusi entrambi i progenitori, come riscontrabile nella chiesa di Santa Maria ad Cryptas a Fossa o, ancora, nell'*Hortus deliciarum* (fig. 6). In questi esempi, le pose dei personaggi



5. La differente quota di posizionamento delle scene veterotestamentarie nel portale settentrionale e sulla parete di ingresso. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.



6. *Monito di Dio Padre*, seconda metà del XIII secolo. Fossa, chiesa di Santa Maria ad Cryptas. Crediti: © CC BY-SA 4.0.

sono compatibili con quelle nel vestibolo, nel quale l'area destra della scena, oggi afflitta da un'estesa lacuna, avrebbe potuto ospitare la raffigurazione dell'albero della conoscenza.

Se i primi episodi della Genesi fossero stati così organizzati, la strategia narrativa del registro superiore avrebbe seguito sia un andamento antiorario, sia discendente. Lo schema avrebbe poi potuto essere ripetuto per gli episodi contenuti nella volta successiva. Le scene della *Tentazione di Adamo ed Eva*, il *Dio Padre ammonisce i progenitori dopo il peccato originale* e *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre* potrebbero essere state introdotte nella lunetta dalla *Tentazione di Eva*, anch'essa talvolta inclusa nei cicli monumentali e nei manoscritti miniati.³¹ Si sarebbe così venuta a creare una corrispondenza tematica tra gli episodi contenuti nelle singole volte. La prima, dedicata al tema della creazione, la seconda, al tema del peccato, per poi continuare, sulla parete orientale, con le conseguenze di quest'ultimo tramite l'illustrazione del *Lavoro di Adamo* e gli episodi di Caino e Abele. Per la parete di ingresso appare invece più difficile ipotizzare la presenza di episodi aggiuntivi, trattandosi di una superficie profondamente diversa da quella precedente, giacché intervallata dai tre portali e le due finestre. È inoltre opportuno considerare che la soluzione proposta avrebbe potuto essere adottata esclusivamente per le pareti laterali, o anche per una singola volta, visto l'evidente ricorso a soluzioni organizzative eterogenee nella disposizione degli episodi all'interno del vestibolo. Nel registro inferiore, la scena delle *Pie donne al sepolcro* è l'unica storia neotestamentaria

ad essere collocata al di sopra dell'episodio precedente (la *Deposizione nel sepolcro*, fig. 7). La *Flagellazione* e *Gesù condotto al Calvario* sono considerabilmente più piccole rispetto alle altre scene cristologiche. Infine, l'*Adorazione dei Magi* è l'unica storia ad essere distribuita su due pareti (nord e est). Emerge dunque uno schema piuttosto variabile, per cui una soluzione adottata in un determinato punto del ciclo non veniva necessariamente ripetuta in altre occasioni, lasciando dunque aperta la possibilità che la decorazione delle lunette interessasse solo le pareti laterali o, in via eccezionale, solo la volta nell'angolo nord-ovest. Per gli episodi successivi, risultano verosimili le identificazioni iconografiche avanzate da Bagnoli e Samassa (fig. 1).³² Al contrario, le proposte



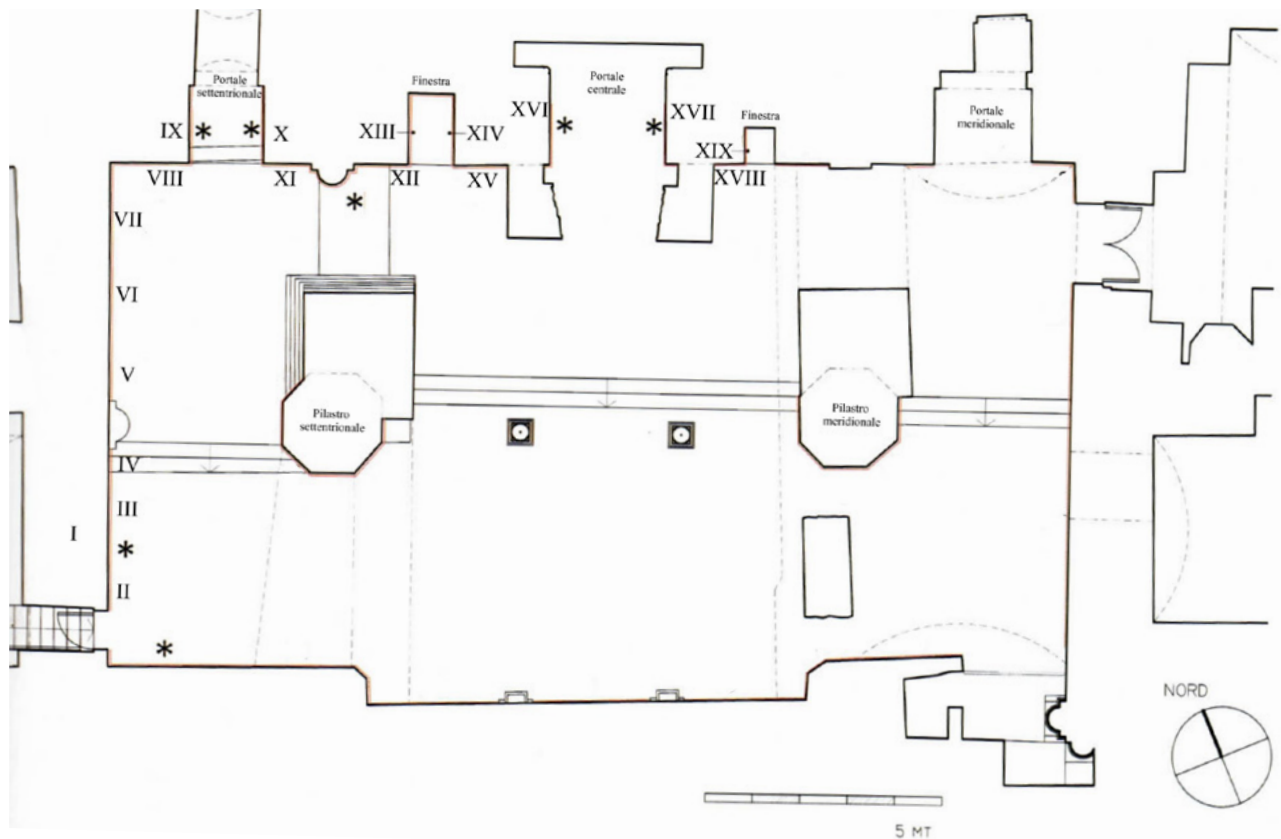
7. Le *Pie donne al sepolcro* e la *Deposizione nel sepolcro*. Siena, 'Cripta' del Duomo. Crediti: archivio dell'autrice.

multiple di Michitaka sono spesso illogiche, a volte perché confutate dai *tituli*, altre perché influenzate dall'errata interpretazione delle scene precedenti.³³ Diremo dunque che la narrazione prosegue con le seguenti storie. Sui lati del portale settentrionale sono *Il sacrificio di Caino e Abele* (o del solo *Abele*) e *Caino uccide Abele*, sulla parete orientale: *Dio Padre interroga Caino sulla sorte del fratello* e la *Cessazione del diluvio*, seguiti, negli sguanci della finestra posta tra l'accesso nord e quello centrale, dal *Sacrificio di Isacco* e *Abramo sacrifica il montone al posto di Isacco*. Tornando nuovamente sulla parete, troviamo *Isacco invia Esaù alla caccia* e *Isacco benedice Giacobbe*, infine, nello sguancio dell'altra finestra, un potenziale *Esaù chiede la benedizione al padre*. Riguardo questa parete le questioni da approfondire sono essenzialmente due. La prima di carattere narrativo, la seconda di tipo iconografico. Se i lati del portale settentrionale sono interessati da due episodi veterotestamentari è lecito chiedersi se lo stesso avvenisse negli altri accessi. Purtroppo la totale assenza del registro superiore nella navatella meridionale non permette di avanzare ipotesi sul portale che si apre su quest'area. Diversa è, invece, la situazione dell'accesso centrale. Oggi occupato dalla volta dell'abside del sottostante battistero e fortemente modificato da una struttura quattrocentesca funzionale alla

8. La scena veterotestamentaria nello sguancio della finestra posta tra il portale centrale e il portale meridionale. Siena, 'Cripta' del Duomo. © Andrea Sbardellati | Opera della Metropolitana di Siena Aut. 877/2022; modificata dall'autrice.

9. *Fuga di Giacobbe* (dettaglio), XIII secolo, Monreale, Duomo. Crediti: David Abulafia, *Il Duomo di Monreale: lo splendore dei mosaici*, Castel Bolognese (RA), Itaca, 2009, p. 118; modificata dall'autrice.





I *Creazione dell'universo* (?), II *Creazione di Adamo* (?), III *Creazione di Eva* (?), IV *Monito di Dio Padre* (?), V *Tentazione di Adamo ed Eva*, VI *Dio Padre ammonisce i progenitori dopo il peccato originale*, VII *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre*, VIII *Lavoro di Adamo*, IX *Il sacrificio di Caino e Abele* (o del solo *Abele*), X *Caino uccide Abele*, XI *Dio Padre interroga Caino*

sulla sorte del fratello, XII *Cessazione del diluvio*, XIII *Sacrificio di Isacco*, XIV *Abramo sacrifica il montone al posto di Isacco*, XV *Isacco invia Esaù alla caccia*, XVI *Esaù parte per la caccia* (?), XVII *Il ritorno di Esaù dalla caccia* (?), XVIII *Isacco benedice Giacobbe*, XIX *Fuga di Giacobbe* (?).

* Parete decorata con motivi geometrici.

10. Nuova ricostruzione ipotetica del ciclo dell'Antico Testamento comprendente i potenziali perduti episodi della *Creazione dell'universo*, *Esaù parte per la caccia* e *Il ritorno di Esaù dalla caccia*. Crediti: pianta di base tratta da Alessandro Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di Roberto Guerrini e Max Seidel, Milano, 2003, p. 143; rielaborazione a cura dell'autrice.

protezione di suddetta volta, se ne risparmia esclusivamente una sezione parziale nella quale sono ancora visibili i motivi geometrici che dovevano decorarne le superfici interne. Tuttavia, vista la sua collocazione tra le storie di Giacobbe e l'esempio del portale settentrionale non è assurdo credere che al suo interno potessero esservi due ulteriori scene del patriarca. La questione iconografica riguarda invece l'ultimo episodio. Bagnoli e Samassa lo hanno identificato come *Esaù chiede la benedizione al padre*,³⁴ mentre Michitaka come la *Fuga di Giacobbe* (Genesi 27, 42-43) o *Giacobbe lotta con l'angelo* (fig. 8).³⁵ La scena è purtroppo scarsamente

illuminata e in uno stato di conservazione non ottimale, ma vi si può ancora scorgere la parte inferiore del corpo di un personaggio vestito di una corta tunica e il piede scalzo di una seconda figura, probabilmente in una lunga veste. Grazie ad una fotografia più ravvicinata si è notato come la gamma cromatica della tunica del personaggio di sinistra sia in realtà più scura di quella indossata da Esaù nelle precedenti scene e perciò maggiormente compatibile con quella del fratello. Dunque, la proposta di Michitaka di un episodio che vede protagonista questo patriarca assume certamente valore e, in particolare, l'episodio della *Fuga* (fig. 8; fig. 9). Il personaggio sulla sinistra è difatti ritratto in una posa che suggerisce una figura in movimento e non in lotta con l'altro personaggio, il quale avrebbe potuto invece essere ritratto assiso, come vorrebbe la raffigurazione dell'anziano e malato Isacco. Un valido metro di confronto è dato dal ciclo di Giacobbe nel Duomo di Monreale, il quale include: *Isacco invia Esaù alla caccia*, *Esaù parte per la caccia*, *Il ritorno di Esaù dalla caccia*, *Isacco benedice Giacobbe*, *la Fuga di Giacobbe*, *Il Sogno di Giacobbe* e *Giacobbe lotta con l'angelo*. Sulla base degli episodi superstiti, questa sequenza avrebbe potuto, dunque, essere replicata nel vestibolo se sul portale centrale fossero stati i due episodi venatori, sullo sgancio destro della finestra meridionale l'episodio del sogno e infine, sulla parete, l'episodio conclusivo.³⁶

Sfortunatamente, nessuna scena successiva alla potenziale *Fuga di Giacobbe* è sopravvissuta, ma è verosimile che la narrazione continuasse sulla parete orientale e, probabilmente, nel portale e sulla parete meridionale. La cornice superiore della *Tentazione nel deserto* e della *Tentazione sul tempio*, scene poste alla stessa quota dei precedenti episodi neotestamentari, fa credere che il registro superiore proseguisse al di sopra di esse. Per la parete meridionale non possiamo contare su evidenze materiali, tuttavia il fatto che il muro opposto ospiti entrambi i cicli propende per una prosecuzione della narrazione anche su questa superficie, forse con gli episodi di Giuseppe, i quali avrebbero trovato una corrispondenza tematica con l'aprirsi del racconto della Passione nel registro sottostante.

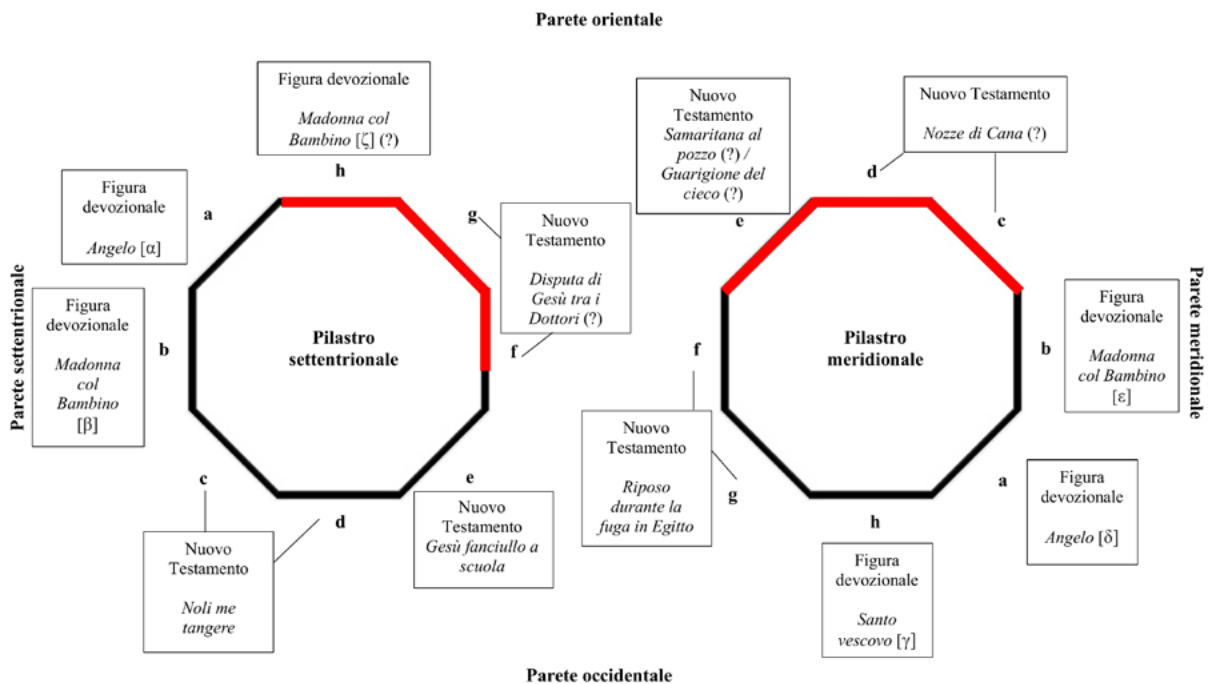
Sulla base di questa ricostruzione, il ciclo veterotestamentario si sarebbe dispiegato in senso antiorario su tre delle quattro pareti, iniziando e terminando in corrispondenza delle due scalinate interne, similmente a quella che Marilyn Aronberg Lavin definisce «wrap-around», ovvero una strategia narrativa secondo la quale la storia inizia «sulla parete destra all'estremità dell'abside della navata [...], si muove da sinistra a destra attraverso la parete [...], passa alla parete di ingresso, e si muove da sinistra a destra fino all'estremità dell'abside».³⁷ Sebbene il vesti-

bolo non avesse una terminazione absidale, questa descrizione pare comunque pertinente, data l'esclusione del ciclo veterotestamentario dalla parete di fondo, la quale, in un'altra sede, avrebbe corrisposto al luogo dell'abside. Inoltre, se la *Creazione dell'universo* si fosse collocata al di sopra dei primi due episodi superstiti dell'Antico Testamento, la sequenza della parete nord avrebbe seguito in questo, e forse anche in altri casi, un aggiuntivo ordine verticale discendente (fig. 10).

Il ciclo del Nuovo Testamento: le superfici perdute e una ‘nuova’ scena

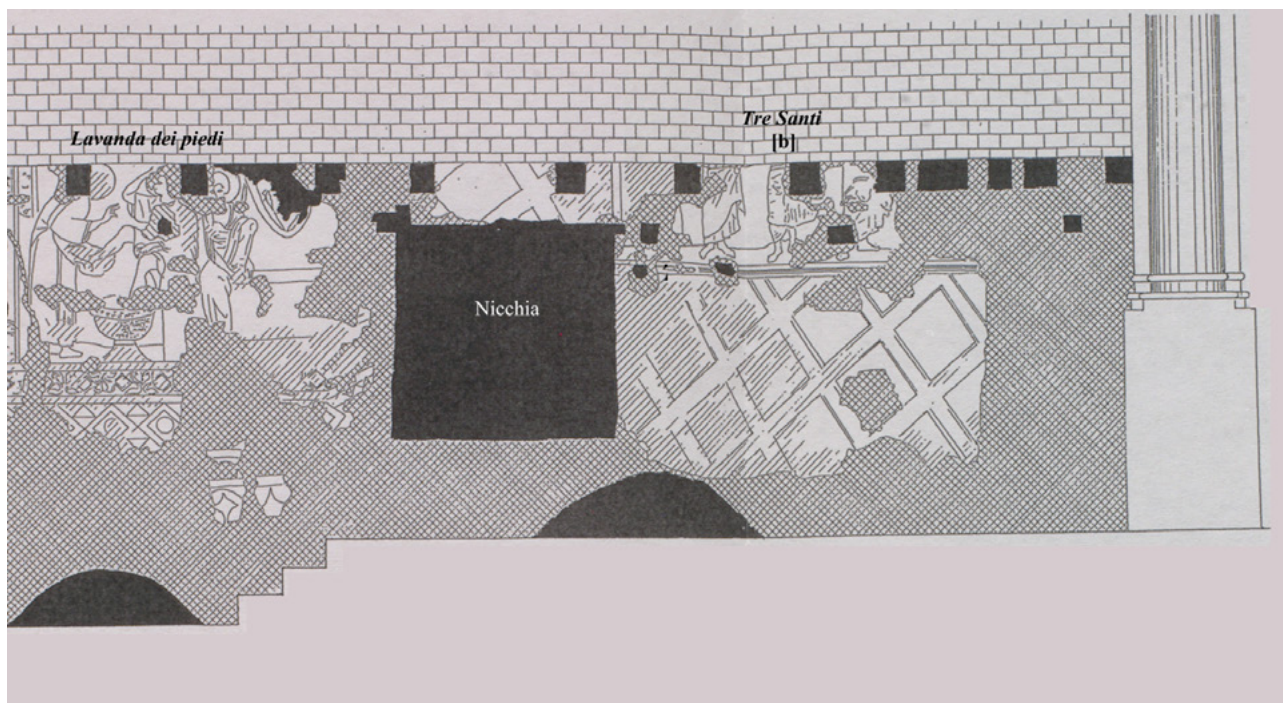
Il registro inferiore comprende ventiquattro episodi cristologici, il cui eccezionale stato di conservazione ha fatto sì che non emergessero difformità tra le interpretazioni iconografiche sinora proposte (fig. 1). Rimane invece aperta la questione della loro sequenza, vista la presenza di superfici che, oggi perdute o nascoste da strutture successive, avrebbero potuto ospitare episodi aggiuntivi. Queste includono le facce obliterate dei pilastri, l'area della parete meridionale coperta dalla ridipintura raffigurante i *Tre Santi* [b] e un motivo geometrico, e la porzione della parete di fondo nell'area compresa tra la *Deposizione nel sepolcro* e la *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo*, in quanto sul lato opposto la stessa superficie ospita *Gesù condotto al Calvario*. Il ciclo superstito si concentra sull'infanzia, il ministero e la passione di Cristo e si dispiega sulle quattro pareti e i due pilastri. Anche in questo caso la narrazione inizia nell'angolo nord-ovest, ma in una posizione più avanzata rispetto

11. Ricostruzione ipotetica dei soggetti sui due pilastri. In rosso le superfici obliterate. Crediti: a cura dell'autrice.



al primo episodio del registro superiore, a causa dell'originaria presenza della scala che conduceva in Duomo. La sequenza si apre sulla parete settentrionale con le tre scene dell'*Annunciazione*, *Visitazione* e *Natività di Gesù*, prosegue sul muro orientale con l'*Adorazione dei Magi*, la *Presentazione al Tempio* (scandita in *San Giuseppe con le colombe* e *Gesù presentato al sacerdote Simeone alla presenza della profetessa Anna*), il *Sogno di Giuseppe* e *Fuga in Egitto* e la *Strage degli Innocenti*, e si conclude sui due pilastri con gli apocrifi *Riposo durante la fuga in Egitto* e *Gesù fanciullo a scuola*, entrambi affrescati sulle facce rivolte verso l'area centrale. Qui il racconto si sposta nuovamente sulla parete est con la sezione dedicata al ministero e composta dal *Battesimo di Gesù*, la *Tentazione nel deserto*, la *Tentazione sul tempio* e la *Tentazione sul monte*, quest'ultima sulla parete meridionale. Il ciclo termina infine con undici episodi della Passione e storie *post portem*: l'*Ultima Cena* e la *Lavanda dei piedi* sulla parete sud, la *Cattura di Cristo nell'orto*, la *Flagellazione*, *Gesù condotto al Calvario*, la *Crocifissione*, la *Deposizione dalla croce*, la *Deposizione nel sepolcro*, le *Pie donne al sepolcro* e la *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo* sulla parete occidentale, nonché il *Noli me tangere* sul pilastro settentrionale.

Proprio tale pilastro presenta attualmente tre facce coperte da una struttura posticcia. Di queste, una è rivolta verso la parete di accesso, mentre le altre verso l'area centrale (fig. 11). Per la prima è stata ipotizzata la presenza originaria di una *Madonna col Bambino* [ζ], nonostante tale soggetto sia già ritratto su una delle facce rivolte verso la navatella laterale (*Madonna col Bambino* [β]), cui si affianca nella superficie adiacente un *Angelo* [α] fortemente frammentario.³⁸ Come correttamente notato da Andrea De Marchi, la figura angelica non si rivolge verso la ancora visibile *Madonna col Bambino* [β], ma verso l'area oblitterata. Nonostante l'evidente tema cristologico del registro inferiore, numerosi elementi, quali i segni delle candele e la distribuzione dei graffiti (fig. 4),³⁹ indicano quanto il vestibolo fosse permeato dalla devozione mariana che si andava fortemente sviluppando nella Siena di quegli anni, motivo per il quale la reiterazione di un soggetto che vede protagonista la Vergine sembra certamente possibile. Per le altre due superfici è stata invece proposta la presenza originaria dell'episodio della *Disputa di Gesù tra i Dottori*, vista la corrispondenza tematica e cronologica con la scena precedente del *Gesù fanciullo a scuola*, nonché la conservazione di un piccolo brano di figurazione nel quale è stata riconosciuta la veste di Maria che si sarebbe così tradizionalmente posizionata sul lato della scena.⁴⁰ Dunque, secondo questa ricostruzione, il pilastro settentrionale avrebbe mostrato tre figure devozionali ritratte ciascuna su una singola faccia e tre episodi cristologici, di cui due distribuiti su più di una superficie – il *Noli me tan-*

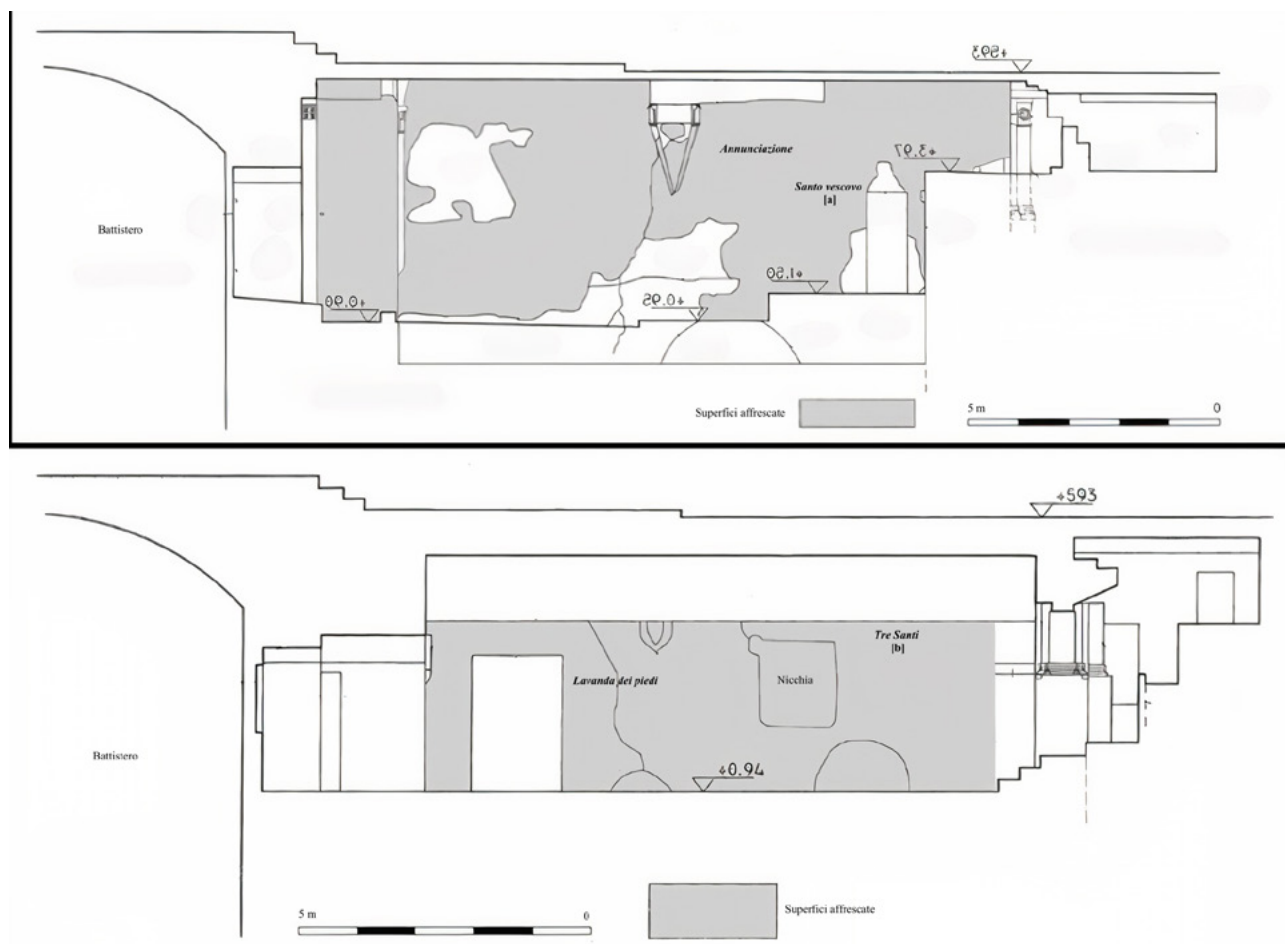


gere e la *Disputa di Gesù tra i Dottori* – e uno su di una singola faccia – *Gesù fanciullo a scuola* (fig. 11). Sembra dunque emergere come, su entrambi i pilastri, le superfici rivolte verso le navatelle laterali presentassero soggetti devozionali, mentre quelle rivolte verso l'area centrale, degli episodi cristologici. Ciò in cui invece avrebbero differito sono le facce rivolte verso la parete di fondo, in quanto sul pilastro settentrionale troviamo il Gesù del *Noli me tangere* e su quello meridionale un *Santo vescovo* [γ]. Tali consonanze e incongruenze spingono a chiedersi se questi due elementi architettonici potessero avere una simile organizzazione e distribuzione dei soggetti, seppur non identica. Il pilastro meridionale ospita già tre figure devozionali su una faccia ciascuna – *Madonna col Bambino* [ε], *Angelo* [δ] e *Santo vescovo* [γ] – per cui, nell'ambito dell'ipotesi appena descritta, le tre superfici obliterate avrebbero dovuto illustrare degli episodi evangelici, di cui uno affrescato su una singola faccia e l'altro distribuito su due superfici. In questo modo, su entrambi i pilastri sarebbero stati: due episodi narrativi orientati verso l'area centrale (uno su una faccia e l'altro su due), un'ulteriore scena sulle due facce rivolte verso le pareti di fondo o di ingresso (la parete ovest per quello nord e la parete est per quello sud), due figure devozionali orientate verso le navatelle laterali (quella nord per il pilastro settentrionale e quella sud per il pilastro meridionale) e una figura devozionale rivolta verso le pareti di fondo o di ingresso (la parete est per quello nord e la parete ovest quello sud).

12. Prospetto degli affreschi sulla parete meridionale (dettaglio). Crediti: prospetto di base tratto da Ono Michitaka, *Description of Murals and Research on the Old Testament Cycle of the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLII, 2011, [trad. ing.], plate 3; modificato dall'autrice.

Viste le evidenti affinità compositive e iconografiche, al fine di ipotizzare quali episodi fossero figurati sulle superfici del pilastro meridionale, è utile un confronto con la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna (1308-1311). È infatti in riferimento alla pala duccesca che De Marchi ha proposto che le due facce adiacenti il *Riposo durante la fuga in Egitto*, oggi celate dal grande arco di scarico trecentesco, ospitassero le *Nozze di Cana*.⁴¹ La scelta di un episodio della vita pubblica appare ragionevole, in quanto la fase successiva del racconto, la Passione, si apre sulla parete meridionale con l'*Ultima cena* e la *Lavanda dei piedi*, per cui non si vede quale episodio avrebbe potuto intercalarsi sul pilastro a queste due scene. Sono altresì improbabili storie tratte dall'infanzia, poiché la sequenza narrativa tra la parete di ingresso e il pilastro non lascia spazio per l'aggiunta di un ulteriore episodio.⁴² Tuttavia, per le *Nozze di Cana*, troviamo sia opportuno valutarne una collocazione alternativa rispetto a quella proposta. È infatti ragionevole che questo possibile soggetto dovesse collocarsi di fronte all'evento di chiusura

13. Ricostruzione parziale della distribuzione dei soggetti sulla parete settentrionale e meridionale. Crediti: immagini di base tratte da Marie-Ange Causarano, *La cattedrale e la città: il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, Sesto Fiorentino (FI), All'insegna del Giglio, 2017, fig. 44 e fig. 55; entrambe modificate dall'autrice.





14. Fotografia a luce radente della porzione sinistra dei *Tre Santi* [b] e parte della decorazione posta al di sopra della nicchia. Siena, 'Cripta' del Duomo. © Andrea Sbardellati | Opera della Metropolitana di Siena Aut. 877/2022.

del capitolo del ministero, ovvero sulle due facce adiacenti la *Madonna col Bambino* [ε], permettendo alla scena di dialogare con l'episodio precedente e, al contempo, raffrontarsi simbolicamente con l'*Ultima cena*. Per la superficie rimanente, invece, volendo ipotizzare una corrispondenza con la pala duccesca, le scene più plausibili sembrano quelle della *Samaritana al pozzo*⁴³ e la *Guarigione del cieco*, in quanto la loro raffigurazione poteva certamente essere contenuta su una singola faccia.

Continuando, in corrispondenza dei *Tre Santi* [b], De Marchi ha ipotizzato l'originaria esistenza di un'estesa *Orazione nell'orto* che avrebbe occupato metà parete meridionale, sviluppandosi in direzione dell'angolo sud-ovest a partire dal peduccio dipinto (fig. 12).⁴⁴ A nostro avviso, però, quest'area non dovette essere mai inclusa nella narrazione neotestamentaria. Prendiamo come riferimento la scena adiacente, la *Lavanda dei piedi*. Conservatasi solo parzialmente, è oggi interrotta da un'estesa lacuna affiancata da una nicchia probabilmente aperta in epoca quattrocentesca. Nell'affresco superstite si intravedono Cristo con altre due figure, per cui, per poter includere la raffigurazione di tutti i dodici apostoli, la scena avrebbe dovuto proseguire sia verso l'alto, sia verso la nicchia. Non a caso, sotto il peduccio non si rilevano tracce di cornici che avrebbero dovuto separare i due episodi, come avviene invece per tutte le altre scene del ciclo. Non dobbiamo oltretutto dimenticare la presenza della scalinata. Durante il recupero dell'ambiente, sono state rinvenute esclusivamente le ammorsature di alcuni

gradini della scala nell'angolo opposto.⁴⁵ Non è invece stato possibile fare lo stesso per l'altra, in quanto la navatella meridionale, rimanendo sempre accessibile, è stata soggetta nel corso del tempo a molteplici modifiche.⁴⁶ Un confronto tra le pareti nord e sud, però, potrebbe essere d'aiuto. Come ricostruito nella figura 13, i *Tre Santi* [b] e il sottostante motivo geometrico sono posizionati in un'area equivalente della parete opposta decorata con il medesimo pattern e un *Santo vescovo* [a]. È stato chiarito come questa figura devozionale sia stata raffigurata sul preesistente motivo a losanghe in seguito alla demolizione della scala,⁴⁷ dettaglio che, vista anche la posizione più avanzata del primo episodio cristologico, lascia pensare che quest'area non fosse mai stata



15. *Apparizione di Gesù sulla via di Emmaus* (?). Siena, 'Cripta' del Duomo. © Andrea Sbardellati | Opera della Metropolitana di Siena Aut. 877/2022.



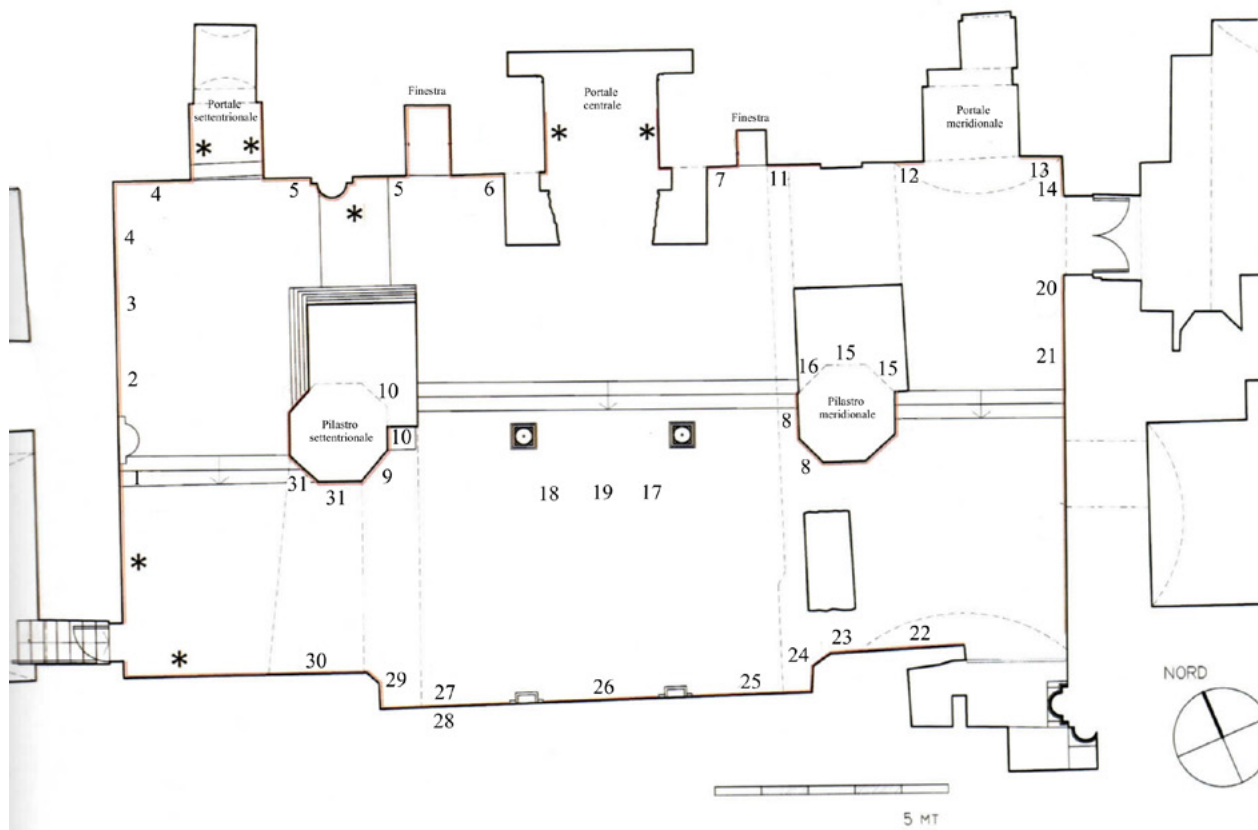
inclusa nel racconto neotestamentario, proprio per la presenza del collegamento con la chiesa superiore. Supponendo un analogo ingombro delle due scalinate, è quindi possibile che la stessa soluzione fosse stata adottata anche nella navatella meridionale. Qui, le figure dei *Tre Santi* [b] sono estremamente compromesse, sia dallo stato di conservazione dell'intonaco, sia perché gravemente mutilate a causa della costruzione di una volta a botte posta a un livello più basso rispetto a quello delle perdute volte duecentesche (fig. 12). È tuttavia ancora possibile riconoscere san Giovanni Battista, mentre per gli altri personaggi, vista la mancanza di attributi, fatta eccezione per le lunghe vesti, Alessandro Bagnoli ha ragionevolmente supposto che ritraessero degli apostoli,⁴⁸ i quali, oltretutto, avrebbero potuto originariamente essere in numero maggiore. A luce radente è stato possibile rilevare una piccola porzione di un quarto personaggio, mentre il proseguimento del motivo geometrico in direzione della perduta scalinata lascerebbe spazio per l'esistenza di una quinta figura. Come anticipato, quest'area fu probabilmente ridipinta tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento. Purtroppo, è difficile stabilire quanti strati si siano sovrapposti; tuttavia, se visionata a luce radente, emergono alcune caratteristiche (fig. 14). I *Tre Santi* [b] e il sottostante motivo a losanghe si sovrappongono a un precedente strato che sembra presentare il medesimo *pattern* geometrico, il quale si ripete nuovamente al di sopra della nicchia, dove risulta percorso da una serie di graffiature probabilmente eseguite per favorire

16. Guido da Siena, *Trasfigurazione, Entrata a Gerusalemme, Resurrezione di Lazzaro*, anni Settanta del Duecento, tempera su tela. Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: riproduzione fotografica tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

l'adesione del nuovo strato, similmente a quanto avvenuto nella parete settentrionale al momento dell'aggiunta del *Santo vescovo* [a]. È quindi possibile ipotizzare, in via provvisoria, l'esistenza di un primo strato decorativo a losanghe al quale dovette sovrapporsi la figurazione oggi visibile. Tali elementi, uniti all'organizzazione dell'angolo nord-ovest e alla figurazione mancante della *Lavanda dei piedi*, fanno propendere, dunque, per l'assenza di un ulteriore episodio cristologico su questa superficie.

Rimane, infine, l'area compresa tra la *Deposizione nel sepolcro* e la *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo* sulla parete occidentale (fig. 15). L'affresco mostra la parte inferiore di una figura scalza che doveva indossare una corta veste o un manto vermiglio. Si tratta probabilmente di una scena aggiuntiva, essendo divisa dall'adiacente *Anastasis* da due fasce verticali utilizzate a mo' di cornice anche per le altre storie. Il dettaglio delle gambe lasciate visibili ha spinto Michitaka a credere che potesse raffigurare *Giuda impiccato*.⁴⁹ Questa identificazione è, però, inverosimile, in quanto la tonalità del tessuto che si riesce ancora a intravedere richiama, piuttosto, la veste di Cristo. Preme poi far notare come il suicidio di Giuda, narrato in Matteo 27, 3-10, avvenga subito dopo il suo tradimento, per cui non si vedrebbe il motivo per una sua raffigurazione successivamente alla scena delle *Pie donne al sepolcro*.⁵⁰ Considerando la *Maestà* ducessa, l'unica storia *post mortem* mancante è l'*Apparizione di Gesù sulla via di Emmaus*, soggetto che potrebbe spiegare i dettagli ancora visibili di questa figura. Sebbene la lunghezza e la tipologia di tessuto possano variare tra le varie raffigurazioni conosciute, una costante iconografica di questo episodio è il ritratto di Cristo in vesti simili a quelle del pellegrino medievale, pertanto, scalzo e con le gambe parzialmente scoperte.⁵¹ Inoltre, questo avvenimento avrebbe richiesto la raffigurazione di poche figure che potevano essere facilmente inserite in una porzione di parete così piccola, come già avvenuto per la scena di *Gesù condotto al Calvario*.

Alla luce di questa ricostruzione, il *pattern* narrativo dell'intero registro risulta certamente molto complesso, anche se non scevro da alcune caratteristiche ricorrenti. I singoli capitoli del ciclo (infanzia, ministero e passione) avrebbero tutti seguito un ordine antiorario, proprio come il registro superiore, e avrebbero trovato la loro conclusione nell'area centrale del vestibolo. Questo dettaglio, unito al fatto che il racconto veterotestamentario trovasse il suo principio e la sua conclusione in corrispondenza della parete di fondo, sembra suggerire un ruolo di primaria importanza per l'area occidentale e centrale, spiegabile, forse, con la presenza di un altare.



1 *Annunciazione*, 2 *Visitazione*, 3 *Natività di Gesù*, 4 *Adorazione dei Magi*, 5 *Presentazione al Tempio (San Giuseppe con le colombe e Gesù presentato al sacerdote Simone alla presenza della profetessa Anna)*, 6 *Sogno di Giuseppe e Fuga in Egitto*, 7 *Strage degli Innocenti*, 8 *Riposo durante la fuga in Egitto*, 9 *Gesù fanciullo a scuola*, 10 *Disputa di Gesù tra i Dottori (?)*, 11 *Battesimo di Gesù*, 12 *Tentazione nel deserto*, 13 *Tentazione sul tempio*, 14 *Tentazione sul monte*, 15 *Nozze di Cana (?)*, 16 *Samaritana al Pozzo o Guarigione del cieco*

(?), 17 *Trasfigurazione (?)*, 18 *Resurrezione di Lazzaro (?)*, 19 *Entrata a Gerusalemme (?)*, 20 *Ultima Cena*, 21 *Lavanda dei piedi*, 22 *Cattura di Cristo nell'orto*, 23 *Flagellazione*, 24 *Gesù condotto al Calvario*, 25 *Crocifissione*, 26 *Deposizione dalla croce*, 27 *Deposizione nel sepolcro*, 28 *Pie donne al sepolcro*, 29 *Apparizione di Gesù sulla via di Emmaus (?)*, 30 *Discesa agli inferi e liberazione dei progenitori dal Limbo*, 31 *Noli me tangere*.

* Parete decorata con motivi geometrici.

17. Nuova ricostruzione ipotetica della sequenza del ciclo del Nuovo Testamento comprendente i potenziali perduti episodi della *Disputa di Gesù tra i Dottori*, le *Nozze di Cana*, la *Samaritana al pozzo* o la *Guarigione del cieco*, l'*Apparizione di Gesù sulla via di Emmaus* e le scene del paliotto di Guido da Siena. Crediti: pianta di base tratta da Alessandro Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, a cura di Roberto Guerrini e Max Seidel, Cinisello Balsamo (MI), 2003, p. 143; rielaborazione a cura dell'autrice.

Sulla questione dell'altare

Malgrado la mancanza di evidenze materiali,⁵² la questione della presenza della mensa consacrata si è posta sin dal momento della scoperta del sito nella sua totalità. Già nel 2006, Walter Haas e Dethard von Winterfeld⁵³ proposero che un altare potesse essere collocato su di un piedistallo che avrebbe dovuto estendersi tra le due colonne, basando-

si sulla presenza di un frammento di pavimentazione rialzata attorno alla base meridionale. Durante le ricerche per la tesi di dottorato è stata riscontrata una corrispondenza tra l'altezza di tale frammento e le tracce di malta visibili sull'altra base, rendendo quindi verosimile che potesse originariamente esistere un elemento analogo attorno ad essa.⁵⁴ Al centro del vestibolo, dunque, potrebbe esservi stata una piattaforma rialzata che avrebbe potuto ulteriormente estendersi verso la parete di fondo, senza tuttavia raggiungerla, visto lo svilupparsi a partire dalla quota pavimentale della fascia geometrica sottostante le scene della Passione. Questo motivo decorativo, inoltre, è l'unico interamente risparmiato dai graffiti, caratteristica compatibile con la presenza di un ostacolo, quale, appunto, un piedistallo preposto a delimitare una zona connotata da una minore accessibilità. L'assenza di graffiti potrebbe inoltre suggerire l'originaria esistenza di un elemento di arredo ecclesiastico che avrebbe trovato sede tra il piedistallo e la parete andando conseguentemente a coprire il motivo geometrico. Questi elementi, uniti alla sequenza narrativa del ciclo pittorico, spingono a credere che il vestibolo fosse un'area deputata anche alla celebrazione liturgica; e proprio la disposizione degli episodi neotestamentari supporta l'ipotesi di De Marchi di un'originaria collocazione, sul potenziale altare, del paliotto n. 8 della Pinacoteca Nazionale di Siena (fig. 16).⁵⁵ Coevo alla prima campagna decorativa, opera di uno degli artisti coinvolti nella decorazione del vestibolo, con il cui ciclo condivide sostanziali somiglianze compositive e decorative, anziché essere tradizionalmente organizzato attorno a una figura centrale, esso mostra la *Trasfigurazione*, l'*Entrata a Gerusalemme* e la *Resurrezione di Lazzaro*, costituendo un'opera a carattere narrativo decisamente più comune, quale arredo dell'altare, in altre aree geografiche.⁵⁶ Non mancano, comunque, esempi prodotti in Italia centrale-settentrionale, come il paliotto dello Pseudo-Jacopino della Pinacoteca Nazionale di Bologna o,⁵⁷ ancora, testimonianze di manufatti oggi purtroppo perduti, quali il paliotto che doveva originariamente decorare l'altare maggiore della basilica superiore di San Francesco ad Assisi.⁵⁸ Al contrario, non si segnalano casi di integrazione narrativa tra episodi illustrati sulla mensa e quelli sulle pareti, anche se occorre sempre ricordare quanti innumerevoli contesti medievali siano sopravvissuti solo parzialmente o siano stati oggetto di continue modificazioni. In queste pagine, del resto, l'unicità del vestibolo dovrebbe già risultare evidente: lo è nella sua struttura architettonica e nel suo posizionamento nella cattedrale,⁵⁹ nelle sue molteplici potenziali funzioni, nella scelta di soggetti iconografici rarissimi e nella strategia narrativa dei

cicli pittorici, per cui non possiamo certamente escludere *a priori* che potesse esistere uno straordinario dialogo tra le sue pitture murali e il paliotto di Guido da Siena. Il mancato rispetto della cronologia degli eventi illustrati sulla tela può inoltre trovare giustificazione nell'evidente rilevanza data all'episodio dell'*Entrata a Gerusalemme*, il quale non gode esclusivamente della posizione centrale, ma anche di dimensioni sensibilmente maggiori rispetto alle altre due scene, caratteristica che può certamente trovare spiegazione nel contesto per il quale quest'opera sarebbe stata prodotta (fig. 17).⁶⁰

Secondo la ricostruzione qui proposta, le scene laterali della *Trasfigurazione* e della *Resurrezione di Lazzaro* avrebbero dialogato narrativamente con l'ultimo episodio della vita pubblica di Cristo sul pilastro meridionale, nonché, simbolicamente, con gli altri eventi miracolosi tratti dall'infanzia e distribuiti sulle altre facce dei due pilastri rivolte verso l'area dell'altare. Dall'altro lato, la centralità dell'*Entrata*, scena di apertura del capitolo della Passione, che sarebbe difficile credere assente in un ciclo cristologico così ampio,⁶¹ ne avrebbe certamente sottolineato l'importanza sul piano narrativo tramite un posizionamento non solo al centro della tela, ma anche al centro dell'intero spazio del vestibolo. Qui, tramite il suo dialogo visivo con le scene figurate sulla parete retrostante se ne sarebbe rafforzata la valenza simbolica in qualità di evento di apertura dell'ultima fase della vita di Cristo, per cui la zona centrale del vestibolo, in prossimità dell'altare, avrebbe incarnato il *focus* della decorazione affrescata. Sebbene Suger ritenesse che solo i chierici fossero in grado di decifrare appieno il senso profondo delle opere destinate all'ornamento della chiesa,⁶² il fedele medievale deve essere inteso come uno spettatore attivo e in grado di interpretarne in una certa misura il significato.⁶³ Alcune conoscenze basilari erano infatti fondamentali per poter interagire con i dipinti, così come per partecipare e comprendere la liturgia. Nel vestibolo, questo aspetto potrebbe aver influenzato la decisione di collocare le figure devozionali sulle facce dei pilastri orientate verso le navatelle laterali. Queste, essendo sede delle due scalinate che conducevano in Duomo, dovevano essere luogo di forte passaggio e, proprio per questo, è possibile che si optasse per soggetti volti a incoraggiare la devozione privata. Ma la dinamicità dell'interazione tra gli affreschi e il pubblico al quale si rivolgevano potrebbe aver contribuito anche alla bizzarra sequenza del ciclo neotestamentario. Come anticipato, il *pattern* narrativo qui ricostruito avrebbe enfatizzato il tema della salvezza derivante dall'atto sacrificale di Cristo, il cui mistero, oltretutto, si sarebbe ripetuto in occasione delle celebrazioni liturgiche e, in particolare, al momento

dell'elevazione dell'Eucarestia.⁶⁴ La scelta di collocare l'inizio e il termine dei due cicli pittorici nell'area occidentale del vestibolo trova, dunque, la sua spiegazione più naturale nella presenza di un altare, seguendo l'esempio di contesti decisamente più ampi, dove la figurazione principia e termina in corrispondenza dell'area presbiteriale o absidale, quali la basilica assisiata o la Collegiata di San Gimignano. Nel vestibolo, inoltre, la mensa non doveva essere particolarmente schermata rispetto alla congregazione dei fedeli, come del resto doveva avvenire nella cattedrale soprastante al tempo della *Maestà*. Se è dunque plausibile immaginare che il piedistallo del vestibolo fosse principalmente accessibile al clero, dobbiamo comunque credere ad una certa libertà di movimento dei fedeli, poiché solo attraverso una visione globale degli affreschi poteva emergere adeguatamente il messaggio del ciclo pittorico.⁶⁵

Dobbiamo del resto immaginarne anche funzione 'didattica', vista l'assenza di cicli cristologici nella chiesa superiore sino alla pala ducessa, senza tuttavia credere che la *Maestà* dell'altar maggiore della cattedrale fosse destinata a essere l'erede degli affreschi del vestibolo, occultati al momento della costruzione del battistero. Secondo Machtelt Israëls, seguita da De Marchi, la decisione di costruire il nuovo battistero sarebbe stata presa già nel 1308, ovvero in concomitanza alla commissione della pala.⁶⁶ Tuttavia, come osservato da Roberto Bartalini,⁶⁷ tale documento menziona solo genericamente la necessità di un nuovo battistero a seguito della demolizione dell'antica pieve avvenuta pochi anni prima, mentre non risultano riferimenti ad alcuna decisione sino alla disposizione del 1315.⁶⁸ Inoltre, se da un lato sappiamo che la scalinata nell'angolo nord-ovest venne demolita al chiudersi del Duecento e che il vestibolo perse la sua accessibilità esterna con l'avviarsi del cantiere del nuovo battistero, non è invece nota la data, tantomeno un'indicazione temporale più vaga, in cui si decise di rinunciare anche al collegamento interno posto nell'angolo sud-ovest. Pertanto, dobbiamo tenere conto della possibilità che la *Maestà* e il ciclo affrescato abbiano convissuto per alcuni anni, senza necessariamente escludersi uno con l'altro o che la commissione della pala fosse una diretta conseguenza della decisione di abbandonare il vestibolo. È invece più probabile che gli affreschi e la *Maestà* condividessero un progetto comune: entrambi furono concepiti in rapporto agli altari e disposti di conseguenza, permettendo la visione completa delle narrazioni sacre attraverso scene e sequenze narrative dal sorprendente virtuosismo.

¹ Sulla genesi della scoperta si veda: Tarcisio Bratto, *Il cantiere sotto il duomo*, in *Sotto il duomo di Siena: scoperte archeologiche, architettoniche, figurative*, a cura di Roberto Guerrini e Max Seidel, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2003, pp. 169-177.

² Giovanni Crisostomo Trombelli, *Ordo officiorum ecclesiae Senensis ab Oderico ejusdem ecclesiae canonico anno MCCXIII*, ex typographia Longhi, Bologna, 1766, *passim*.

³ Nonostante il Duomo non sia perfettamente orientato, in questo contributo si è scelto, per praticità, di riferirsi alle pareti, pilastri e colonne dell'ambiente come se lo fosse.

⁴ Enzo Carli, *Affreschi senesi del Duecento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, 2 voll., vol. I, Electa, Milano, 1977, pp. 82-93; Kees Van Der Ploeg, *Art Architecture and Liturgy: Siena Cathedral in the Middle Ages*, Forsten, Groningen, 1993.

⁵ Si veda in proposito: Raffaele Argenziano, *Agli inizi dell'iconografia sacra a Siena: culti, riti e iconografia a Siena nel XII secolo*, SISMELE Ed. del Galluzzo, Tavarnuzze (FI), 2000, p. 71.

⁶ Marie-Ange Causarano, Riccardo Francovich, Marco Valentini, *L'intervento archeologico sotto il Duomo di Siena: dati e ipotesi preliminari*, in *Sotto il duomo di Siena*, cit., pp. 153-168; Marie-Ange Causarano, *La cattedrale e la città: il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino (FI), 2017, pp. 40-42.

⁷ Sulla cattedrale 'di Oderigo' e l'organizzazione della collina del Duomo tra la fine del X e la prima metà del XII secolo, si veda: Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., pp. 40-43.

⁸ *Sotto il duomo di Siena*, cit., *passim*.

⁹ Il termine 'chiesa inferiore' è stato utilizzato da: Walter Haas e Dethard von Winterfeld, *Baubeschreibung*, in *Die Kirchen von Siena*, a cura di Peter Anselm Ri-

edl e Max Seidel, 11 voll., vol. 3. 1. 1. 1.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 1*, Bruckmann, München, 2006, pp. 308-392; Id., *Baugeschichte*, in *Die Kirchen von Siena*, cit., vol. 3. 1. 1. 1.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 1*, pp. 393-480; Dethard von Winterfeld, *Bauzier*, in *Die Kirchen von Siena*, cit., vol. 3. 1. 1. 1.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 1*, pp. 493-506; Id., *Die Kunstgeschichtliche Stellung*, in *Die Kirchen von Siena*, cit., vol. 3. 1. 1. 1.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 1*, pp. 519-545; Ono Michitaka, *Description of Murals and Research on the Old Testament Cycle of the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLII, 2011 [trad. ing.], pp. 1-40; Id., *Iconography of Christ's Life Before His Passion of the Mural Cycle in the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLIII, 2012 [trad. ing.], pp. 1-44; Id., *Iconography of Christ's Passion and Resurrection on the Mural Cycles in the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLIV, 2013 [trad. ing.], pp. 1-51; Id., *The Date of the Mural Cycles in the Lower Church of Siena Cathedral*, «Journal of the School of Humanities and Culture», Tokai University, XLV, 2014 [trad. ing.], pp. 1-31; Fulvio Cervini, *Perché Siena non è Chartres: ruoli e forme dell'architettura dipinta nella chiesa inferiore*, «Ricerche di storia dell'arte», CXX, 2017, pp. 5-18; Andrea De Marchi, *Una rilettura del ciclo duecentesco nella chiesa inferiore del Duomo di Siena nella prospettiva della Maestà di Duccio*, «Ricerche di storia dell'arte», CXX, 2017, pp. 33-46; Irene Samassa, *Per una rilettura del ciclo iconografico sotto il Duomo di Siena, con alcune integrazioni*, «Ricerche di storia dell'arte», CXX, 2017, pp. 19-32.

¹⁰ Corrado Bologna, *Compassio Virginis*, «La parola del testo», X, 2006, pp. 219-289.

¹¹ Cecilia Panti, *L'architettura sonora nel Duomo di Siena: luoghi, funzioni e rappresentazioni della musica fino alla fondazione della cappella musicale*, in *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento*, atti del Convegno internazionale (Camaione, 21-23 ottobre 2005), a cura di Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni e Andrea Chegai, Olschki, Firenze, 2002, p. 58; Raffaele Argenziano, *L'incarnazione, l'infanzia e la vita pubblica di Cristo*, in *Iconografia evangelica a Siena: dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di Michele Bacci, Banca Monte dei Paschi di Siena, Siena, 2009, p. 90.

¹² Luca Giorgi, Pietro Matracchi e Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, *Architettura e pittura nella cripta ionica del Duomo di Siena*, «Commentari d'arte», XLI, p. 25. Oltre alla prigione temporanea, i tre autori hanno proposto altre destinazioni d'uso, tra cui chiesa iemale, cappella palatina e battistero *ad interim* (*ibidem*).

¹³ Si veda in proposito: Elizabeth C. Parker, *Architecture as Liturgical Setting*, in *The Liturgy of the Medieval Church*, a cura di Thomas J. Heffernan e E. Ann Matter, Medieval Institute Publications, Kalamazoo-Michigan, 2001, pp. 273-326; André Philippe, *Sur une acception particulière du mot «atrium» au Moyen-Age*, «Bulletin Monumental de la Société Française d'Archéologie», XC, 1931, pp. 283-287; Nancy Spatz, *Church Porches and the Liturgy in Twelfth-Century Rome*, in *The Liturgy of the Medieval Church*, cit., pp. 327-367.

¹⁴ Sible de Blaauw, *The Church Atrium as a Ritual Space: the Cathedral of Tyre and St. Peter's in Rome*, in *Ritual and Space in the Middle Ages. Proceedings of the 2009 Harlaxton Symposium*, a cura di Frances Andrews, Shaun Tyas, Donington, 2011, pp. 34-35.

¹⁵ Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., pp. 64-71, 105, 128-133.

¹⁶ Andrea Giorgi e Stefano Moscardelli, *Costruire una cattedrale: l'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV se-*

colo, Deutscher Kunstverlag, München, 2005, pp. 57-59.

¹⁷ Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli, *L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIII secolo*, in *Chiesa e vita religiosa a Siena: dalle origini al Grande Giubileo*, atti del convegno di studi (Siena, 25-27 ottobre 2000), a cura Achille Mirizio and Paolo Nardi, Cantagalli, Siena, 2002, pp. 77-100; Id., *Ut homines et persone possint comode ingredi. Direttrici viarie e accessi orientali del Duomo di Siena nella documentazione dei secoli XII e XIII*, in *Sotto il duomo di Siena*, cit., 85-105. Id., *Costruire una cattedrale*, cit.

¹⁸ Un documento, datato 28 novembre 1259 recita: «quod homines et gentes possint ire et intrare episcopatum predictum». Pubblicato in: *Documenti per la storia dell'arte senese*, a cura di Gaetano Milanese, 3 voll., vol. I: *Secoli XIII e XIV*, Onorato Porri, Siena, 1854, n. 3; Giorgi e Moscadelli, *Ut homines et persone*, cit., n. 6; Id., *Costruire una cattedrale*, cit., n. 6; Monica Butzek, *Dokumente*, in *Die Kirchen von Siena*, cit., vol. 3. 1. 1. 2.: *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur. Textband 2*, 2006, n. 17.

¹⁹ Si veda in proposito: Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., pp. 107-126.

²⁰ Si veda in proposito: Alessandro Bagnoli, *Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali*, in *Sotto il duomo di Siena*, cit., pp. 107-144.

²¹ Se tra le identificazioni proposte da Bagnoli e Samassa non si rilevano difformità, lo stesso non può dirsi per Michitaka. Inoltre, nonostante quest'ultimo abbia pubblicato il suo contributo antecedentemente a Samassa, egli non viene menzionato dalla studiosa.

²² Si veda in proposito: Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990; Herbert L. Kessler, *Storie sacre e spazi consacrati: la pittura narrative nelle chiese medievali fra IV e XII secolo*, in *L'arte medievale nel contesto 300-1300. Fun-*

zioni, iconografia, tecniche, a cura di Paolo Piva, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 435-462.

²³ I graffiti sono stati fotografati a luce radente grazie alla collaborazione di Andrea Sbardellati e al permesso dell'Opera della Metropolitana, ai quali va il mio più sentito ringraziamento. Sono stati misurati, classificati, catalogati e analizzati dal punto di vista tipologico e semantico (Rebecca Mencaroni, *Art, Architecture, and devotional practices: the vestibule beneath the Duomo of Siena*, PhD thesis, University of York, Department of History of Art, May 2022).

²⁴ Bagnoli, *Alle origini della pittura senese*, cit., p. 143; Samassa, *Per una rilettura del ciclo*, cit., p. 19.

²⁵ Il merito di aver notato la possibile raffigurazione di tre figure stanti spetta a Michitaka: Michitaka, *Description of Murals*, cit., pp. 17-20.

²⁶ Mentre per il Gesù fanciullo a scuola non si riscontrano paralleli, l'episodio del Riposo e, in particolare, del miracolo della palma di dattero è invece rintracciabile in altri contesti quali la chiesa di San Martin a Zillis in Svizzera (XII secolo). Si veda in proposito: L. Ashton Townsley, *Zur Ikonographie des Leben-Jesu-Zyklus in der St.-Martins-Kirche von Zillis*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», XXX, 1973, pp. 40-53.

²⁷ Michitaka, *Description of Murals*, cit., pp. 17-20, 32.

²⁸ *Appendice I. Studio per la ricostruzione virtuale delle volte a crociera. Ipotesi basata sull'analisi del rilievo architettonico*, a cura di Simona Santacaterina per Studio di Architettura T. Bratto, in *Sotto il duomo di Siena*, cit., p. 192.

²⁹ Alcuni contesti nei quali si rintraccia o rintracciava questa iconografia includono: l'antica basilica di San Pietro (IV secolo, perduto), San Paolo fuori le Mura (IV secolo, perduto), Santa Maria Immacolata a Ceri (XII secolo), l'abbazia di San Pietro in Valle a Feren-

tillo (XII secolo), San Paolo inter vineas a Spoleto (XII-XIII secolo), l'oratorio di San Thomas Becket nella cattedrale di Anagni (XII secolo), il battistero di Firenze (1220-1330), San Giovanni a Porta Latina (XIII secolo), Santa Maria di Ronzano (XIII secolo) e la basilica superiore di San Francesco ad Assisi (XIII secolo).

³⁰ Chiara Paniccia, *I cantieri della Bibbia: pittura e miniatura. Il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII*, Campisano Editore, Roma, 2019, pp. 48-50.

³¹ Si veda, ad esempio, la Basilica marciiana o la *Bibbia di Montier-Grandval*.

³² Bagnoli, *Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 143-144; Samassa, *Per una rilettura del ciclo*, cit., p. 20.

³³ Mi riferisco, in particolare, alla scena XII, per la quale Michitaka ha proposto ben tre soluzioni – il *Sacrificio di Isacco*, il *Sacrificio di Noè*, *L'apparizione di Dio a Babele* – e l'episodio successivo, per i quali ha invece avanzato due alternative – *Abramo sacrifica il montone al posto di Isacco* e *L'apparizione di Dio ad Abramo a Sichem* (Michitaka, *Description of Murals*, cit., pp. 27-30).

³⁴ Bagnoli, *Alle origini della pittura senese*, cit., p. 144; Samassa, *Per una rilettura del ciclo*, cit., p. 20.

³⁵ Michitaka, *Description of Murals*, cit., pp. 31-32.

³⁶ Questo confermerebbe ulteriormente la vicinanza iconografica del ciclo senese ad esempi di derivazione bizantina, aspetto che meriterebbe certamente un futuro approfondimento.

³⁷ «On the right wall at the apse end of the nave [...] moves left to right across the wall [...] passes to the wall at the entrance end, and moves left to the right to the apse end» (Lavin, *The Place of Narrative*, cit., p. 9).

³⁸ De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., p. 38.

³⁹ Ad esempio, sotto il *Riposo durante la fuga in Egitto*, le due *Madonne col Bambino* dei due pilastri (β e ε) o sotto la figura

della Vergine nella scena della *Crocifissione*.

⁴⁰ Michitaka, *Iconography of Christ's Life*, cit., p. 25; De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., pp. 38-39.

⁴¹ De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., p. 41.

⁴² Lo Pseudo-Matteo non solo riporta l'episodio del riposo durante la fuga, ma si riferisce anche agli eventi precedenti descritti nei vangeli canonici: l'avviso a san Giuseppe dell'imminente massacro, la fuga e la strage degli innocenti, tutti già rappresentati sulla parete orientale.

⁴³ L'episodio della *Samaritana al pozzo* avrebbe inoltre potuto simbolicamente dialogare con le scene di Giacobbe ritratte sulla parete di ingresso, poiché come riportato in Giovanni 4, 5-42 l'incontro tra la donna e Gesù avvenne sul terreno che il patriarca donò al figlio Giuseppe.

⁴⁴ De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., p. 37.

⁴⁵ Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., p. 84.

⁴⁶ Questo dettaglio mi è stato riferito oralmente dalla dottoressa Marie-Ange Causarano nel corso dei nostri incontri.

⁴⁷ Bagnoli, *Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 126, 146 nota 28.

⁴⁸ Ivi, pp. 136-139.

⁴⁹ Michitaka, *Iconography of Christ's Life*, cit., p. 25.

⁵⁰ Rare occorrenze di *Giuda impiccato* si hanno negli affreschi di Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro nella basilica inferiore di San Francesco ad Assisi e nelle *Storie di Cristo* attribuite a Nardo di Cione nella Badia Fiorentina.

⁵¹ Sull'iconografia di questo episodio: Mario D'Onofrio, *L'iconografia di Cristo ad Emmaus e l'abbigliamento del pellegrino medievale*, in *Santiago, Roma, Jerusalén. Actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, a cura di Paolo Caucci von Saucken, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 63-79; Marina Gargiulo, *L'iconografia del pel-*

legrino, in *Fra Roma e Gerusalemme nel Medioevo. Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, a cura di Massimo Oldoni, 3 voll., vol. II, Laveglia Editore, Battipaglia (SA), 2005, pp. 435-487.

⁵² Causarano, *La cattedrale e la città*, cit., p. 86.

⁵³ Haas e von Winterfeld, *Baugeschichte*, cit., p. 407.

⁵⁴ Sia il frammento sia le tracce di malta sono posizionati a circa 16 cm dalla quota pavimentale.

⁵⁵ De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., pp. 40 sgg.

⁵⁶ Quali, ad esempio, la penisola iberica o l'Europa settentrionale. Si veda: Denis Valenti, *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici. Tipologie composite dall'Alto Medioevo all'età gotica*, Il Poligrafo, Padova, 2021, pp. 77-127, 386-399.

⁵⁷ L'opera era parte di un arredo comprendente il paliotto e una pala d'altare (Victor M. Schmidt, *Ensembles of Painted Altarpieces and Frontals*, in *The Altar and its Environment 1150-1400*, a cura di Justin E. A. Kroesen e Victor M. Schmidt, Brepols, Turnhout, 2009, p. 207).

⁵⁸ Donal Cooper e Janet Robson, *The Making of Assisi. The Pope, the Franciscans, and the Painting of the Basilica*, Yale University Press, New Haven, 2013, pp. 36-37; Chiara Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Einaudi, Torino, 2015, pp. 163-166.

⁵⁹ Un altro caso di collegamento tra interno e esterno della chiesa tramite l'area presbiteriale si ha a San Domenico Maggiore a Napoli (segnalatommi dal professor Roberto Bartalini). Tuttavia, mentre il vestibolo venne progettato come parte integrante del Duomo duecentesco, nel caso di Napoli si tratta di un intervento posteriore eseguito in seguito alla demolizione degli edifici antistanti l'abside della basilica e la conseguente creazione della piazza, per cui

si decise di trasformare l'antica cripta in un vestibolo. I due casi condividono comunque l'intento di garantire un facile accesso alla chiesa in funzione dello sviluppo urbanistico della città. Si veda: Claudio Grimellini, *Il complesso conventuale di San Domenico Maggiore: le vicende costruttive tra VIII e XVI secolo*, in *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli: storia e restauro*, a cura di Orsola Foglia e Ida Maietta, arte'm, Napoli, 2016, pp. 163-181; Id., *Il complesso conventuale di San Domenico Maggiore ed il sistema urbano*, in *La fabbrica di San Domenico*, cit., pp. 26-58.

⁶⁰ L'evento di apertura della Passione misura 66 cm, a fronte dei 54,8 cm della *Trasfigurazione* e della *Resurrezione di Lazzaro*. Si veda: Marco Ciatti, *Il paliotto di Guido da Siena della Pinacoteca Nazionale di Siena: studi e restauri*, «OPD Restauro», XXX, 2018, p. 22.

⁶¹ Uno dei rari casi, tuttavia, si ha nel ciclo cristologico della parete sinistra della basilica superiore di San Francesco ad Assisi.

⁶² Kessler, *Storie sacre e spazi consacrati*, cit., p. 449; Lavin, *The Place of Narrative*, cit., p. 6.

⁶³ Si veda in proposito: Lawrence G. Duggan, *Was Art Really the 'Book of the Illiterate'?*, in *Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication. Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7-9 December 2000*, a cura di Mariëlle Hageman e Marco Mostert, Brepols, Turnhout, 2005, pp. 63-108.

⁶⁴ Il tema della salvezza e della sua reiterazione sulla mensa al momento delle celebrazioni liturgiche sono stati evidenziati anche da Samassa (Samassa, *Per una rilettura del ciclo*, cit., p. 39).

⁶⁵ I graffiti, del resto, confermano questo ampio movimento all'interno dello spazio.

⁶⁶ Machtelt Israëls, *An Angel at Huis Bergh. Clues to the Structure and Function of Duccio's Maestà*, in *Voyages of Discovery in the Collections of Huis Bergh*, a cura

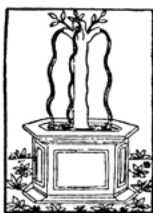
di Anneke de Vries, Stichting Huis Bergh, 's-Heerenberg, 2008, pp. 122-133; De Marchi, *Una rilettura del ciclo*, cit., p. 42.

⁶⁷ Roberto Bartalini, *Il Duomo Nuovo di Siena: la fabbrica, le sculture, i maestri, le di-*

namiche di cantiere, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2019, p. 171 nota 6. Il documento fa riferimento solo alla necessità di raccogliere fondi per la costruzione della «utilis et necessaria ecclesia Sancti Iohannis Batiste» (Giorgi

e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., p. 91 nota 185).

⁶⁸ In un documento del 15 luglio 1315 il Consiglio Generale chiedeva «ai Nove e agli Ordini della città di provvedere *pro ecclesia Sancti Iohannis reponenda*» (ivi, p. 92).



«Questa modesta ma precisa testimonianza». Ritratto e identità nel gruppo di «Corrente»

Giorgio Motisi

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

Attraverso lo studio incrociato di opere e materiali d'archivio inediti, l'articolo propone una riflessione sul significato, le declinazioni e le funzioni assunte dalla pratica ritrattistica nel lavoro degli artisti gravitanti intorno a «Corrente», il periodico fondato nel gennaio del 1938 a Milano da Ernesto Treccani. Prendendo le distanze dall'uso per lo più ufficiale e celebrativo del tempo, i pittori del gruppo (Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso e molti altri) rilanciarono il genere come uno strumento privilegiato di indagine psicologica e di libertà stilistica ed espressiva, capace di dialogare proficuamente con i modelli della recente ritrattistica internazionale. A questo si aggiungeva la possibilità di proporre, attraverso le opere, un'immagine nuova di artista e di uomo, in grado di incarnare un orizzonte condiviso di valori culturali, esistenziali e persino di dissidenza politica rispetto alle posizioni del regime fascista. Nei giri di «Corrente», infine, il ritratto si rivelò anche e soprattutto uno strumento ideale ad assolvere a una funzione di esplicito carattere identitario, un mezzo per documentare l'esistenza di una precisa rete di amicizie e affermare così una coesa identità collettiva.

The article proposes a reflection on portraits made by the artists who gravitated around "Corrente", the periodical founded in January 1938 in Milan by Ernesto Treccani. In contrast to the official and celebratory practice prevalent by that time, the painters of the group (Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso and many others) used the portrait as a privileged field of psychological and expressive research, looking for an open dialogue with the models of international contemporary art. Moreover, portraiture also provided them with the opportunity to create a new iconography of artist and man, which could embody a shared horizon of cultural, existential, and even political values. Finally, portraiture assumed for the artists of «Corrente» a crucial identity function: it was a tool to emphasize the existence of a network of friends and thus affirm a cohesive collective identity.

Keywords: Corrente, Portraiture, Expressionism, Anti-fascism

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana36
ISSN 2784-9597

«Questa modesta ma precisa testimonianza». Ritratto e identità nel gruppo di «Corrente»

Giorgio Motisi

1. Nel luglio del 1941 veniva pubblicato *Occhio quadrato*: il primo volume di fotografie del futuro regista Alberto Lattuada. Attraverso gli scatti della sua Rolleiflex 6x6, il giovane fotografo portava a spasso i propri lettori per le vie di una Milano che, a quelle date, doveva apparire piuttosto inaspettata. Prendendo infatti le distanze dall'immagine della metropoli moderna e monumentale promossa allora dal regime fascista, Lattuada aveva fermato sulla sua pellicola alcuni frammenti di una città vecchia e non ancora trasformata dai recenti interventi urbanistici, fatta di oggetti in vendita nei mercati rionali, volti di passanti induriti dagli anni, umili periferie presentate come spazi di vita quotidiana e collettiva.¹

Sfogliando le pagine conclusive, ci si imbatteva nell'unica fotografia d'interno di tutto il volume: lo scatto, intitolato *Lo studio*, era un ritratto dello scultore Giacomo Manzù nel suo atelier al numero 12 di via Ranzoni (fig. 1).² Le immagini di atelier, si sa, di rado forniscono una testimonianza davvero oggettiva del luogo che immortalano. Esse hanno però spesso una funzione ancor più preziosa: quella di rivelare il modo in cui l'artista, o il fotografo, desidera che l'ambiente stesso appaia. La foto, in questo caso, si poneva in totale continuità con quelle scattate all'esterno. La cassa malridotta in primo piano richiamava le merci in vendita agli angoli delle strade. Il punto di vista ribassato poneva l'osservatore in dialogo diretto con Manzù. Quest'ultimo, apparentemente più interessato al sigaro appena acceso che al fotografo, si mostrava distratto o quasi renitente all'idea di farsi ritrarre. Il cencio sul trespolo, il fiasco di vino, i giornali stropicciati e gli scaffali, senza traccia di libri ma solo con qualche padellino, davano poi un'immagine chiara dello studio d'artista come luogo di vita ardentemente vissuta più che di nobile e isolata ricerca estetica.

A uno sguardo inusuale sullo spazio urbano si associava quindi una strategia di rappresentazione dell'individuo tutt'altro che scontata. La fotografia si poneva in effetti agli antipodi rispetto agli eleganti canoni del ritratto fotografico allora in voga in Italia, coincidenti per lo più con immagini leggermente sovraesposte, ottenute attraverso lampade puntate sui volti, un abbondante effetto flou e persino una leggera sabbatura delle lastre, volta a suggerire una maggior morbidezza vi-



1. Alberto Lattuada, *Lo studio* (Ritratto di Giacomo Manzù), 1941. Da: Alberto Lattuada, *Occhio quadrato*, Edizioni di Corrente, Milano, 1941, tav. XXIV. Crediti: i diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti.

siva.³ I risultati, nella maggior parte dei casi, si traducevano in visi ripuliti da rughe e imperfezioni, appiattiti e privi di approfondimento psicologico: lo notava con ironia Achille Del Bello nel suo popolarissimo 'breviario di fisiognomica' *Uomo io ti conosco* (1940), in cui lamentava l'impossibilità di studiare i volti dei contemporanei dalle fotografie, ridotte a «una ricca gamma di *demi-vierges*, veri sottoprodotti di Marlène Dietrich o Greta Garbo, di gagà brutte copie di Robert Taylor e Clark Gable».⁴

Rispetto a immagini del genere, il ritratto di Manzù si distingueva per lo schietto realismo di ambientazione, l'assoluta informalità della posa, così come per gli effetti crudamente contrastati di luci e ombre. Inserita poi all'interno del volume di Lattuada, questa immagine, all'apparenza intima e confidenziale, assumeva anche una destinazione deliberatamente pubblica: una scelta che appare ancor più significativa quando, a uno sguardo più attento, ci si accorge di come la foto ospitasse non solamente uno, ma ben tre ritratti. Alle spalle di Manzù, infatti, si

può individuare facilmente il suo *Busto di Salvatore Quasimodo*, realizzato dallo scultore solo pochi mesi prima. Tra gli scaffali della libreria è visibile invece un piccolo ritratto fotografico in cui, attraverso una sorta di *mise en abyme*, sembrerebbe riconoscibile lo stesso Lattuada, che allo stesso tempo si trovava dall'altra parte dell'obiettivo.

Che cosa accomunava, però, i protagonisti di questo inconsueto ritratto di gruppo? Tutti e tre, ormai da qualche anno, gravitavano all'interno di quel polifonico «spazio di avvenimenti» che era stato – e continuava a essere – il movimento di Corrente. A partire dal gennaio del 1938, le più vive tra le giovani energie intellettuali del capoluogo lombardo e non solo si erano raccolte intorno alla rivista «Vita Giovanile», fondata da Ernesto Treccani. Il periodico, presto rinominato «Corrente di Vita Giovanile», si era affermato nel giro di poco tempo come un'importante palestra di apertura verso un orizzonte europeo di riferimenti artistici e letterari. L'ambizione condivisa, anche sulla scorta delle tensioni neoromantiche che allora permeavano in profondità l'ambiente giovanile italiano, era soprattutto quella di allacciare un nuovo legame tra arte, vita e impegno politico. «Corrente», del resto, avrebbe presto visto incrinarsi anche la propria ortodossia di facciata, diventando un vivace polo di riflessione intorno a posizioni apertamente antagoniste a quelle del regime: una partita certo non semplice alla vigilia del secondo conflitto mondiale, ma portata avanti attraverso un'instancabile attività espositiva ed editoriale.⁶

È proprio per le Edizioni di Corrente che Lattuada pubblicava il suo *Occhio quadrato*. Inserito all'interno di questo contesto, il ritratto fotografico si caricava quindi inevitabilmente di alcuni valori ulteriori. Lo scatto, in primo luogo, sembrava proporre un'immagine nuova e per nulla scontata di artista e di uomo, capace di incarnare un orizzonte condiviso di valori culturali, esistenziali e persino politici. La figura di Manzù si poneva infatti in netta contrapposizione rispetto agli «spiriti eletti» che Lattuada citava nel saggio introduttivo del volume, «chiusi in casa a coltivare fiori di serra, fiori rarissimi e senza profumo». L'artista, all'opposto, sembrava incarnare quella che veniva definita come una «tesa volontà di vivere», una condivisa necessità di «tornare a esporsi in posizioni indifese», di fronte agli uomini e alla realtà.⁷ Il triplo ritratto, poi, assolveva anche a una funzione di esplicito carattere identitario: documentava infatti l'esistenza di una precisa rete di amicizie, che proprio nello studio di Manzù trovava uno dei suoi principali punti di raccordo. «È in quel pianterreno che incontro i miei amici antifascisti», avrebbe ricordato lo scultore, «è lì che ho fatto i ritratti di Montale e di Quasimodo».⁸

Possibilità quindi di lanciare un ponte nuovo tra arte e vita, di instaurare un dialogo intimo ed emotivamente coinvolto con i propri soggetti, di riconoscersi a vicenda come parte di un gruppo: come nel caso di Lattuada, furono queste alcune delle ragioni alla base del particolare interesse per il genere ritrattistico da parte degli artisti di Corrente. Prendendo le mosse da questi presupposti, il presente intervento propone quindi una riflessione intorno al significato, le declinazioni e le funzioni assunte dalla pratica del ritratto nel lavoro di giovani pittori come Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso e molti altri: alcune tra le figure più interessanti e complesse da inquadrare all'interno dello sfaccettato panorama artistico italiano tra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo.

2. Per cominciare questa indagine è opportuno partire da una constatazione preliminare: intorno al 1940, in Italia, la pratica del ritratto era tanto diffusa quanto invece, dal punto di vista qualitativo, profondamente in crisi. Da un lato, infatti, sfogliando i cataloghi di quegli anni, ci si accorge di come l'uso di farsi ritrarre fosse ancora ampiamente in voga tra l'aristocrazia e l'alta borghesia.⁹ Dall'altro, però, trattandosi di un genere legato soprattutto a un rapporto di committenza diretta, la sua principale attrattiva, per molti pittori, sembrava consistere sostanzialmente nella sicurezza del pagamento, con una naturale tendenza ad assecondare in tutto le richieste – per lo più conservatrici e celebrative – degli acquirenti.¹⁰ Appartamenti e mostre sindacali risultavano così affollati da volti immobili e inespressivi: lunghe sequenze di notai, imprenditori e gerarchi, in mezzo ai quali non mancava mai qualche immagine della «solita grande signora impellicciata e imbrillantinata».¹¹ Si trattava, nella maggior parte dei casi, di stanchi epigoni della tradizione del ritratto di grande formato ottocentesco, spesso a metà strada tra un pacato naturalismo *fin de siècle* e le solide volumetrie novecentiste degli anni Venti.¹² «I ritratti non si chiedono più ai pittori», scriveva nel 1940 con tagliente sarcasmo Alberto Savinio, «ma ad alcuni specialisti dell'eufemismo».¹³ A questi fattori si aggiungeva poi la diffusa tendenza a leggere la pratica ritrattistica alla luce di una supposta continuità ideale con la tradizione del passato: un fattore che non solo assicurava al genere il pieno favore della critica più conservatrice,¹⁴ ma che lo rendeva anche uno strumento perfetto per assolvere a precise funzioni di carattere propagandistico particolarmente care al regime.¹⁵ Si rivela paradigmatico, da questo punto di vista, l'episodio della *Mostra del ritratto italiano nei secoli*, dall'antica Roma a Mussolini, organizzata nella primavera del 1938 nella Belgrado dell'alleato Milan Stojadinović.¹⁶

All'interno di un contesto del genere, Corrente si poneva come una voce nettamente fuori dal coro. Prendendo infatti le distanze dal sistema ufficiale e celebrativo del tempo, e sulla scorta delle recenti riflessioni teoriche di intellettuali di riferimento come Lionello Venturi e Antonio Banfi,¹⁷ il ritratto venne rilanciato all'interno del gruppo come uno strumento privilegiato d'indagine psicologica e di libertà stilistica ed espressiva. «La giovanissima arte che avrà vita e rimarrà», scriveva Alberto Lattuada nella primavera del 1938 sulla rivista, «sarà quella che ci potrà rivelare, studiandoli ardentemente, più intimi visi».¹⁸ Così, sembravano avere un valore quasi programmatico le considerazioni del giovanissimo Remo Cantoni (all'epoca allievo di Antonio Banfi a Milano) che, intervenendo su «Corrente» nel settembre del 1939, rifletteva su come il soggetto di un ritratto non andasse più concepito come mera immagine da replicare sulla tela, ma come un'«occasione» capace di instillare nell'animo dell'artista «un'eccitazione di vita». L'intera operazione pittorica, insomma, non poteva più essere intesa nei termini di una semplice traduzione naturalistica, in quanto «ogni opera d'arte, persino il ritratto, è deformazione, è trasfigurazione, è interpretazione».¹⁹

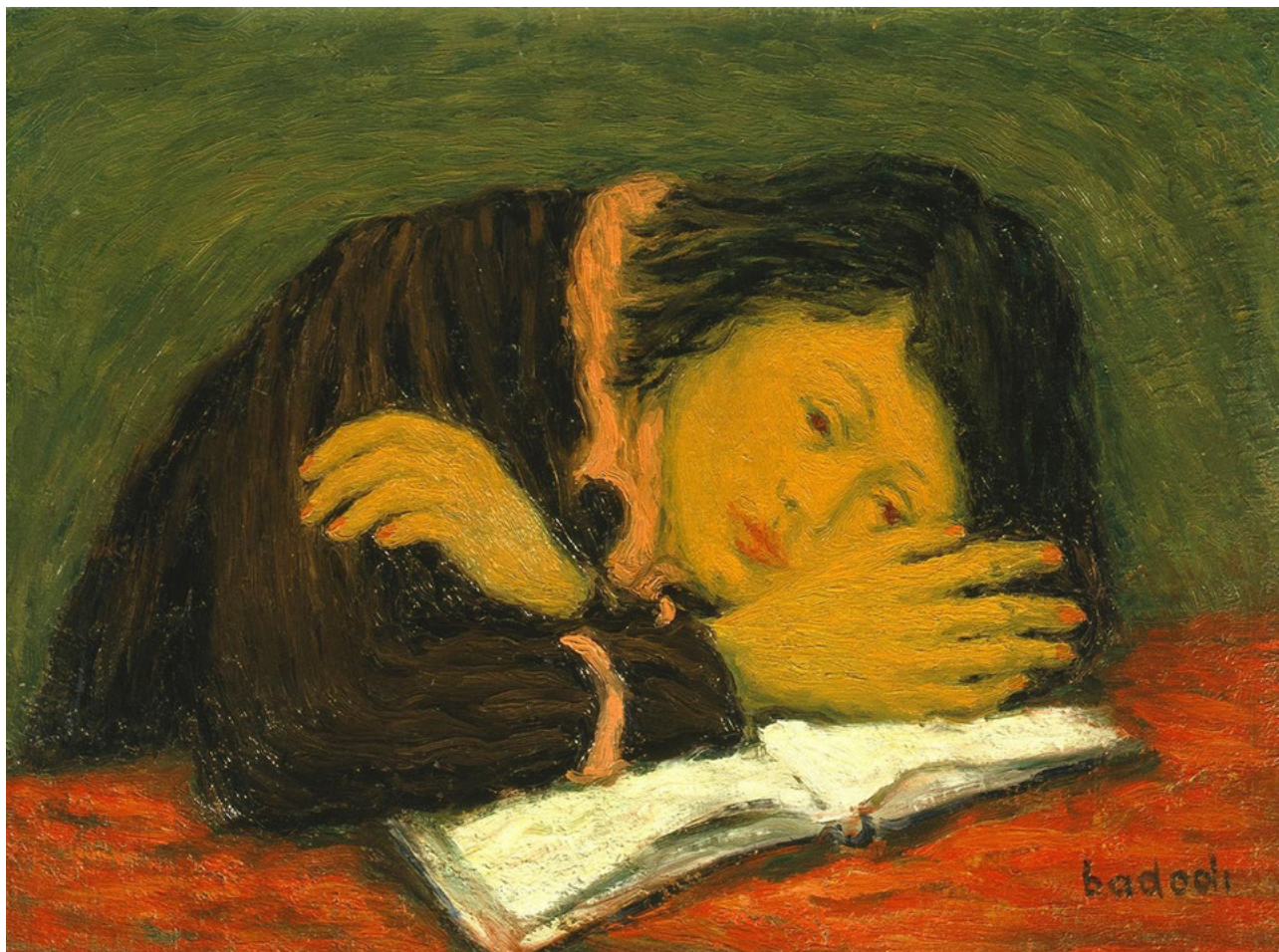
Osservazioni di questo tipo sembrano trovare una corrispondenza diretta nella produzione degli artisti gravitanti intorno al periodico. Seppure attraverso soluzioni stilistiche assai eterogenee, infatti, i lavori di questi pittori appaiono accomunati dall'esplicita volontà di stabilire un dialogo nuovo e più intimamente coinvolto con i propri modelli, smarcandosi recisamente dai canoni invalsi nella ritrattistica italiana degli anni precedenti. Vale quindi la pena di provare innanzitutto a mettere a fuoco alcuni degli aspetti che ricorrono con maggior frequenza all'interno di queste opere, ma soprattutto le soluzioni che, in maniera più determinante, segnarono allora un netto cambio di paradigma nelle modalità di rappresentazione dei propri soggetti.

Il primo dato che emerge da una verifica ad ampio raggio sui ritratti di Corrente è il diffuso senso di caricata accentuazione espressiva nella resa delle figure, tale da arrivare spesso a esiti di esplicita distorsione delle fisionomie. Del resto, è proprio nel concetto di «deformazione» che il pittore Arnaldo Badodi, intervenendo sul primo numero di «Vita Giovanile», riconosceva il «principio fondamentale dell'arte» contemporanea, oltre che l'unico mezzo atto a tradurre efficacemente «l'emozione che il singolo artista ha nei riguardi della realtà».²⁰ Alla luce di queste considerazioni, non sorprende rintracciare nelle opere del gruppo anche una crescente attenzione per effetti di intensa e violenta accensione cromatica, concepita in primo luogo come strumen-

to per misurarsi con una sfida di intimo scavo esistenziale ed emotivo del proprio soggetto (fig. 2). «Se dovessi morire», scriveva Beniamino Joppolo, uno dei letterati del gruppo, a Birolli, «ricordami e dipingimi rosso, verde e giallo come la bile, la disperazione, il fiele, il nichilismo, la fame [...] e tutte le cose grandi e belle e brutte e basse della terra che inombano, avviliscono e fanno diventare come i cenci lavati e battuti». ²¹ Sarebbe difficile, oggi, descrivere in maniera più efficace il peculiare valore espressivo riconosciuto all'elemento cromatico e alle possibilità di deformazione del soggetto.

L'idea del ritratto come pratica volta a instaurare un intimo dialogo tra artista e modello, del resto, sembra riflettersi in numerose altre soluzioni visive riscontrabili nelle opere del gruppo. Una di queste, ad esempio, è la totale rinuncia ai vari sistemi di scritte, mensole e doppie cornici di vaga ascendenza quattrocentista, particolarmente in voga nella ritrattistica anni Venti, ma ancora rintracciabili, intorno al 1940, nei lavori di numerosi artisti italiani. Si trattava, del resto, di dispositi-

2. Arnaldo Badodi, *Ragazza* (*Ritratto di Anita*), 1941, olio su tela. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandasch Fotografia.





3. Ernesto Treccani, *Ritratto di Joppolo*, 1941, olio su tela. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandasch Fotografia.

vi volti implicitamente a stabilire una distanza, visiva ma soprattutto concettuale, tra la sfera dell'osservatore e quella del modello raffigurato, attestando in maniera quasi auratica la presenza di quest'ultimo in una dimensione-altra, ben distinta dal trascorrere della vita quotidiana. I ritratti di Corrente, all'opposto, proponevano un confronto diretto ed estremamente informale con i propri soggetti, presentati di solito da un punto di vista frontale e spesso anche inaspettatamente ravvicinato, tale da far saltare qualsiasi complesso impianto compositivo interno all'opera.

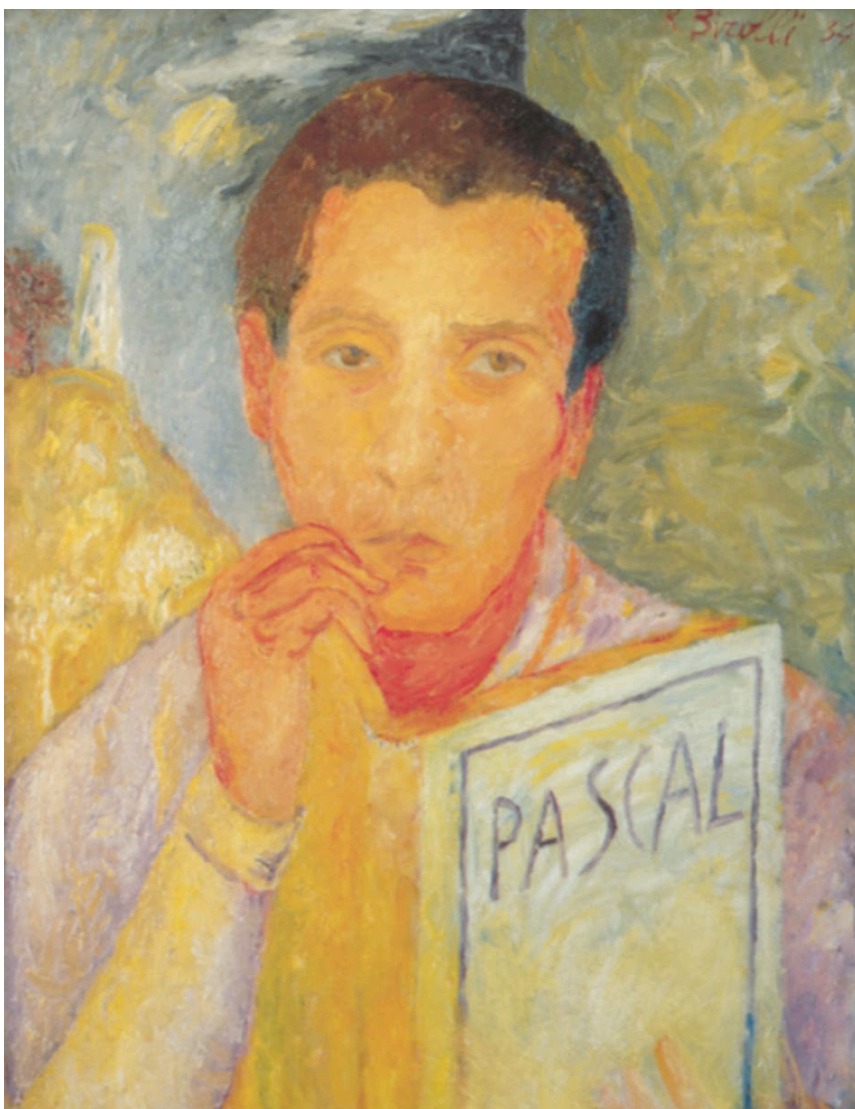
Si rivela esemplare, in tal senso, un ritratto come quello di *Beniamino Joppolo*, realizzato nel 1941 da Treccani (fig. 3). La scelta di un'inquadratura così stretta intorno alla figura e il formato piuttosto contenuto

della tela, in effetti, contribuiscono in modo determinante a stabilire un contatto intimo e confidenziale con il modello, dando al contempo al dipinto una struttura estremamente elementare, al limite del *naïf*. È vero che nel caso di Treccani, pittore autodidatta e allora alle prime armi, la scelta di limitarsi allo studio del viso dell'amico doveva rispondere anche a ragioni di maggior semplicità esecutiva. Il fatto però che soluzioni analoghe ritornino in maniera costante nei ritratti di diversi artisti del gruppo, come Fiorenzo Tomea o Gabriele Mucchi, sembra suggerire che alle ragioni tecniche si affiancasse anche e soprattutto una precisa volontà espressiva. Lo stesso Mucchi, non a caso, avrebbe ricordato come quel singolare modo di inquadrare le figure fosse presto diventata una vera e propria scelta programmatica, ideale nell'ottica di un ritratto «realista» e «psicologico», libero dalle interferenze di elementi estranei al soggetto.²²

A questo tipo di messa a fuoco sul modello, in effetti, si associavano anche altre soluzioni tutt'altro che scontate: da un lato, ad esempio, lo scarso rilievo riservato al vestiario, all'epoca spesso veicolo fondamentale per testimoniare il prestigio sociale della persona ritratta; dall'altro, la scomparsa di tutto l'armamentario di strumenti (squadre, compassi ecc.) che, da vent'anni a quella parte, avevano accompagnato i ritratti di architetti, ingegneri e professionisti di ogni tipo. Erano ormai distanti gli anni di imperante novecentismo in cui gli stessi artisti di Corrente avevano mosso i loro primi passi, quando Guttuso, ad esempio, aveva ritratto il padre *Gioacchino Guttuso* (1931) munito di metro da agrimensore e accompagnato da una lunga dedica in latino, in un'opera ancora fortemente debitrice nei confronti dei modelli di Achille Funi. Nei ritratti di dieci anni più tardi, al contrario, si registra un totale disinteresse per questo tipo di informazioni visive: i soggetti vengono presentati semplicemente nella loro condizione individuale, spogliati di qualsiasi ingombrante bagaglio professionale o troppo socialmente connotato. «Nella faccia dell'uomo non ci sono solo i segni del suo mestiere», avrebbe scritto pochi anni più tardi Joppolo a Giuseppe Migneco. Ripensando poi ai lavori dell'amico pittore verso il 1940, avrebbe significativamente fatto riferimento alla «costante preoccupazione» di «arrivare al fulcro dell'anima umana, oltre le limitazioni classicistiche [...] in quel punto in cui ognuno si sente solamente creatura umana di fronte alla vita».²³

Persino la pratica dell'autoritratto, in quest'ottica, si poneva in primo luogo come un'occasione privilegiata di intima riflessione, da parte dell'artista, intorno al proprio ruolo e alla propria identità individuale. Appare sintomatica, in tal senso, la quasi completa rinuncia dei pittori

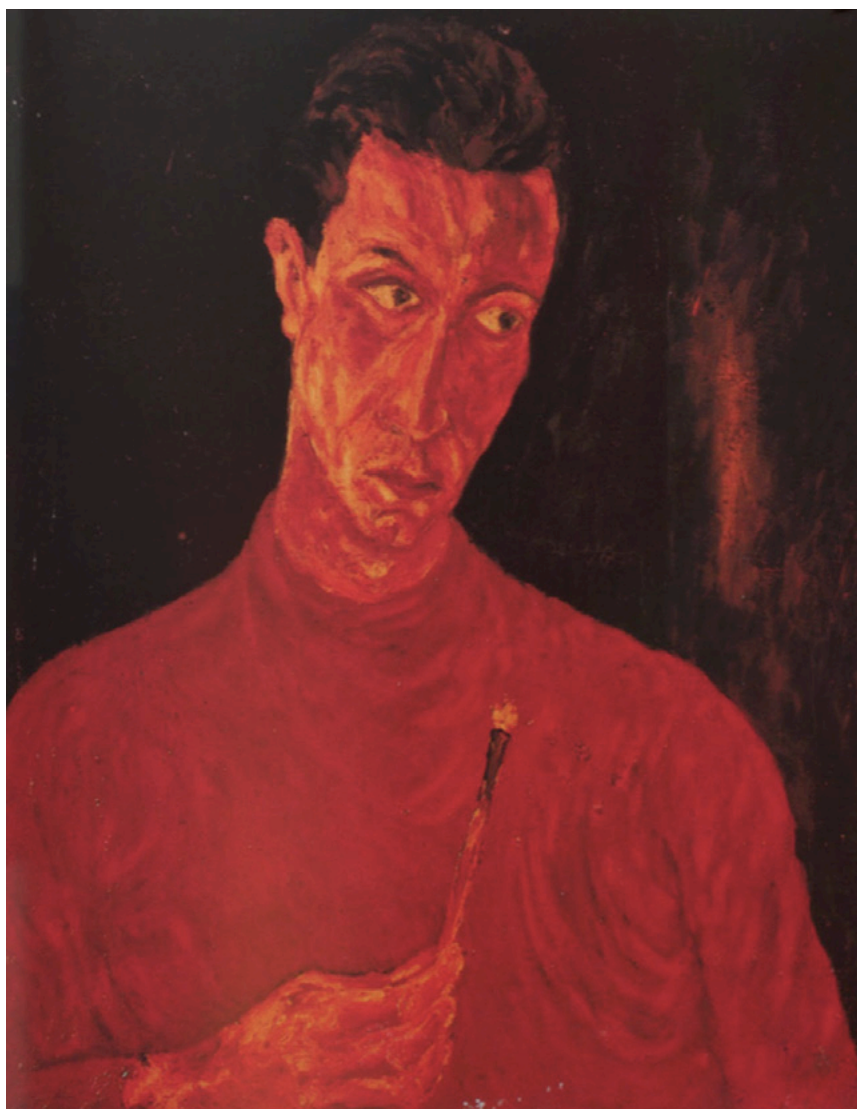
di Corrente a raffigurarsi con in mano gli attributi tipici del proprio mestiere: una scelta in netta controtendenza rispetto alla prassi del tempo. L'*Autoritratto* (1934) in cui Renato Birolli si raffigurò con in mano una copia delle *Pensées* di Pascal, ad esempio, sembra assumere il valore di una vera e propria dichiarazione d'intenti (fig. 4). Non è un caso, in effetti, che poco tempo più tardi Joppolo riportasse su «Corrente» proprio un passo del filosofo francese in cui si faceva riferimento alla «delusione» provata quando, «leggendo un libro, credevamo di trovare un uomo e invece abbiamo trovato semplicemente uno scrittore». «Trasformando “scrittore” in “pittore”», commentava puntualmente Joppolo, l'obiettivo di ogni artista sarebbe far sì che «dinanzi alle sue opere non troviamo semplicemente un pittore [...] ma



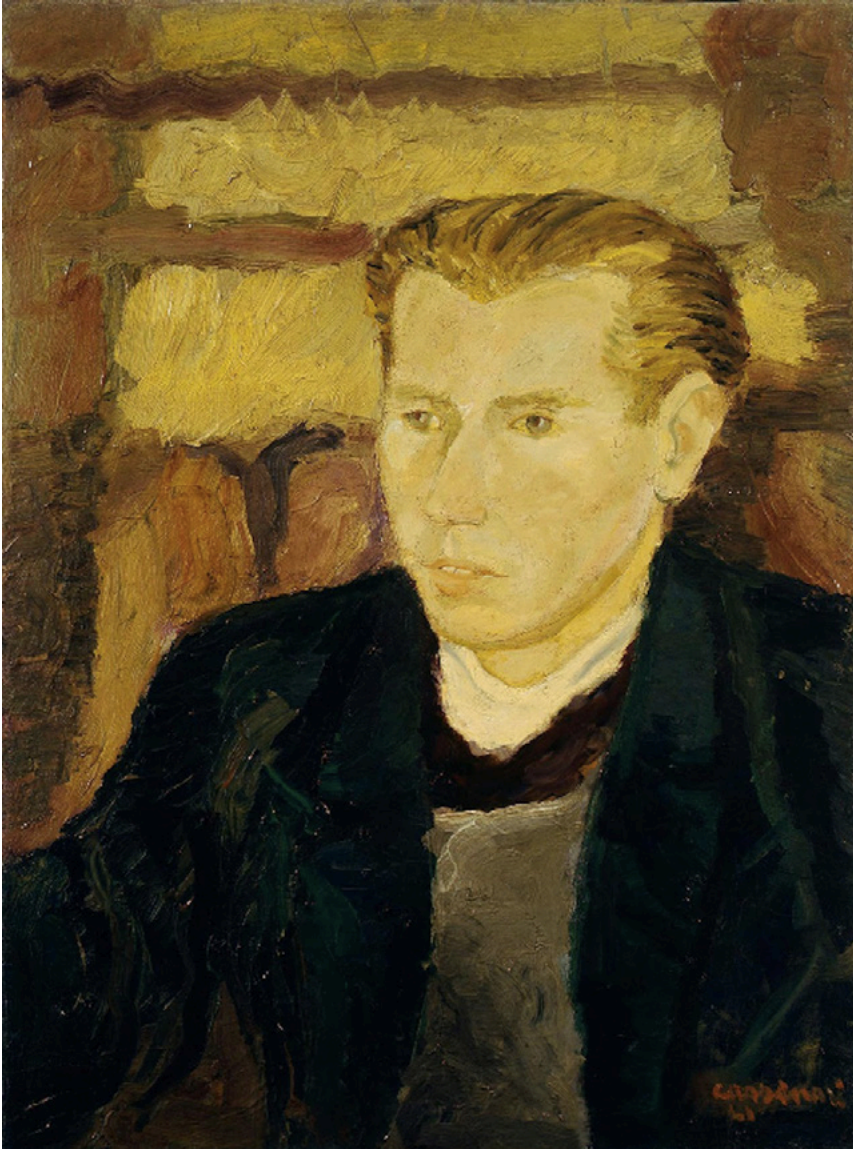
4. Renato Birolli, *Autoritratto*, 1934, olio su tela. Milano, collezione privata. Crediti: archivio dell'autore.

anche e soprattutto un uomo-pittore [...] un artista che crea e non un esteta». ²⁴ È facile immaginare che anche Birolli, per il suo autoritratto, avesse preso le mosse da un ragionamento analogo: ritraendosi con in mano le *Pensées* al posto di una più convenzionale tavolozza, l'artista sembrava in primo luogo affermare la volontà di presentarsi come un individuo e un intellettuale a tuttotondo, attivamente partecipe del proprio tempo e non isolato in una pura ricerca estetica.

D'altra parte, anche nei rari casi in cui i membri di Corrente si ritrasero in esplicita veste di pittori, gli strumenti di lavoro sembravano rispondere soprattutto alla necessità di rivendicare una dimensione profondamente umana, distante da qualsiasi empireo estetico o torre d'avorio. Nulla a che vedere, insomma, con il senso di aulica ufficialità



5. Piero Gaudi, *Autoritratto*, 1941-42, olio su tela. Milano, collezione privata. Crediti: archivio dell'autore.



6. Bruno Cassinari, *Ritratto di Ernesto Treccani*, 1941, olio su tavola. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandasch Fotografia.

che aveva caratterizzato buona parte degli autoritratti degli anni Venti e Trenta in Italia. Si rivela esemplare, in tal senso, l'*Autoritratto* in rosso di Piero Gauli, realizzato durante la breve licenza trascorsa a Milano nel periodo natalizio tra 1941 e 1942, appena prima di partire per il fronte russo (fig. 5). L'artista, in questo caso, si era ritratto tenendo in primo piano il proprio pennello. Davanti a lui, però, non c'era traccia della tela, che finiva così per coincidere implicitamente con il rettangolo stesso del dipinto. Lo sguardo del pittore, poi, appariva distolto lateralmente, come richiamato da un fascio di luce visibile in lontananza, a illuminare uno sfondo altrimenti completamente immerso nell'oscurità. L'intero ritratto era intimamente percorso da quello che Gauli,

ripensando a quelle giornate milanesi, avrebbe descritto come un profondo stato di tensione, angoscia e «preoccupazione per quello che sarebbe stato».²⁵ Davanti al dramma della guerra, insomma, la scelta di sottolineare il proprio mestiere di pittore equivaleva in primo luogo a rivendicare un'intima e sofferta posizione di uomo. «Quando la vita rompe gli argini», scriveva Treccani in un appunto privato dell'anno successivo, «un rosso copre paziente il profilo [...] e ci troviamo nudi con tutta la nostra miseria a stringere il pennello fra le mani».²⁶

Un'ultima riflessione meritano infine i fondali di questi lavori. Assai frequenti sono infatti i casi di ritratti come quello di *Ernesto Treccani* (1941), di Bruno Cassinari, dove dietro le figure si articolano zone cromatiche indefinite, dai colori accesi e spesso del tutto antinaturalistici (fig. 6). A differenza di numerosi ritratti dell'epoca, però, queste ultime non costituiscono mai degli sfondi inerti, calati come sipari da palcoscenico alle spalle del modello: al contrario, sembrano porsi come vere e proprie casse di risonanza per le vibrazioni cromatiche e psicologiche dei soggetti, che appaiono rapidamente fermati sulla tela, quasi sul punto di dissolversi nelle tonalità eccitate del dipinto.

Nei casi in cui l'ambientazione risulta riconoscibile, invece, questa finisce quasi sempre per coincidere implicitamente con lo studio dell'artista, presentato come luogo destinato al lavoro e alla vita quotidiana, ma soprattutto come contenitore ideale di elementi dal preciso valore simbolico. Lo si nota ad esempio nel secondo *Ritratto di Salvatore Quasimodo* (1942) di Birolli, in cui il poeta è raffigurato insieme a una spiga e a uno dei girasoli che in quegli anni, in omaggio alla pittura di Van Gogh, affollavano le opere del pittore veronese.²⁷ Altrettanto eloquente è però il caso di un'opera come il *Ritratto di Alberto Moravia* (1940-41), di Renato Guttuso (fig. 7), in cui alle spalle del modello spiccava l'immagine di un grande pastello picassiano, le *Deux baigneuses*, che Guttuso doveva aver visto all'interno della rivista francese «Minotaure», in un servizio dedicato all'atelier parigino del pittore spagnolo.²⁸ Il tentativo di suggerire una corrispondenza ideale tra il proprio studio e quello picassiano, insomma, non avrebbe potuto essere più evidente.

3. Le opere di Corrente sembravano dunque smarcarsi dalle secche in cui pareva incastrata la ritrattistica italiana del tempo. Ma quali erano i principali punti di riferimento con cui questi lavori facevano i conti? Anche in campo ritrattistico, le attenzioni del gruppo si rivolsero in primo luogo verso la lunga tradizione romantico-impressionista francese e, senza apparente soluzione di continuità, in direzione delle più avanzate ricerche internazionali di inizio Novecento.²⁹ Del resto, come

affermato da Edoardo Persico in occasione della celebre conferenza milanese su *L'ottocento della pittura europea* (1934), «il problema della pittura romantica», intesa in primo luogo dal critico come ricerca di una profonda relazione umana attraverso la pratica artistica, non si era affatto chiuso con la fine dell'Ottocento, ma risultava attivamente «proiettato fino a oggi», attraverso le esperienze internazionali dei primi decenni del secolo.³⁰ Gli interessi del gruppo di Corrente, in effetti, sembrarono rivolgersi proprio in direzione di quello che, già nel 1936, Birolli definiva nei termini di un «Romanticismo senza prefisso», privo quindi di rigidi confini cronologici e legato a un'idea più generale di libertà formale ed espressiva.³¹

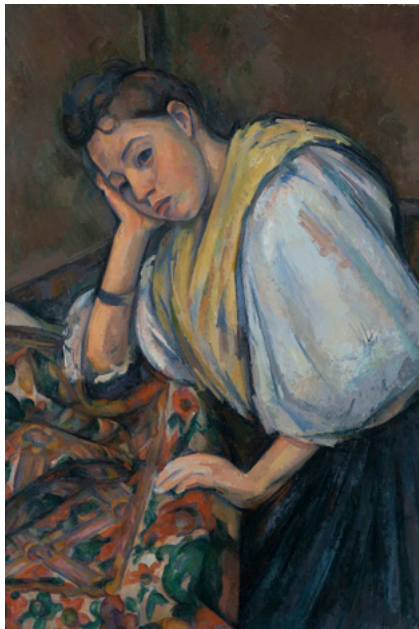


7. Renato Guttuso, *Ritratto di Alberto Moravia*, 1940-41, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera. Crediti: Pinacoteca di Brera.

Attraverso quali vettori poteva però avvenire il dialogo con questi modelli internazionali? La prima opportunità determinante per mettere a fuoco una vera e propria linea del ritratto moderno era stata offerta, in Italia, dalla grande *Mostra del ritratto dell'Ottocento*, alla Biennale di Venezia del 1934.³² La maggioranza dei recensori, in quella occasione, si era limitata a leggere le opere del diciannovesimo secolo come una sorta di monito a evitare «artifici intellettualistici», rimanendo nel campo di una pacata osservazione naturalistica della figura umana.³³ Ai visitatori più avvertiti, però, non doveva essere sfuggita la possibilità di trarre dalla mostra veneziana suggestioni di carattere molto diverso.

Lamberto Vitali, ad esempio, nella sua recensione per «Domus», non si era fatto scrupoli a tralasciare del tutto i «disgraziatissimi maestri» dell'Ottocento italiano, concentrandosi invece sulla «riva amica della Francia [...] per ripercorrere la storia vera dell'arte moderna».³⁴ Tra le quasi cinquecento opere presenti in mostra il critico isolava quindi una sequenza molto ristretta che, se considerata con occhio retrospettivo, aiuta a capire in quale direzione potesse orientarsi anche lo sguardo della fetta più vivace dei giovani pittori che allora si affacciavano sulla scena artistica italiana. Si andava dall'*Autoritratto* di Delacroix al *Ritratto di Zola* di Manet, da quello della *Duchessa di Montejasi con le figlie* di Degas alla *Madame Charpentier* di Renoir, e ancora da un *Autoritratto* di Cézanne alla *Sorella di Émile Bernard* di Gauguin. La serie si chiudeva infine con gli unici due dipinti non francesi: il *Ritratto della madre* di Ensor e un *Autoritratto* di Van Gogh. In questi lavori Vitali rintracciava un'inaspettata libertà da qualsiasi rigida impostazione normativa, una condivisa attenzione per le possibilità espressive del mezzo cromatico, ma soprattutto l'esempio più vivo per un profondo rinnovamento della ritrattistica contemporanea. «Da questa lezione», affermava con decisione, «bisogna trarre le logiche conseguenze fino in fondo, senza paure e senza falsi pudori».³⁵

Più in generale, nel corso degli anni Trenta, non erano mancate ai giovani di Corrente le occasioni per confrontarsi con i capolavori della tradizione moderna d'oltralpe. Tra il 1934 e il 1938, la Biennale aveva ospitato importanti retrospettive di Manet, Degas e Renoir.³⁶ Quasi tutti i pittori del gruppo milanese, poi, si erano recati almeno una volta in viaggio di studio a Parigi, talvolta persino accolti da Lionello Venturi, sulla cui scrivania andava intanto prendendo forma lo storico catalogo cézanniano.³⁷ «C'era da studiare la pittura francese», avrebbe ricordato Mucchi, «nella grande città di Baudelaire e Delacroix».³⁸ Altri canali determinanti per la conoscenza della pittura internazionale, infine, erano stati assicurati dalla possibilità di sfogliare riviste come



«Minotaure», «Formes» o «Verve»,³⁹ oltre che dalla vasta circolazione delle prime cartoline a colori e dalle fondamentali pubblicazioni sui maestri europei edite in quegli anni da Scheiwiller.⁴⁰

Testimonianze di questo profondo interesse nei confronti della tradizione del ritratto moderno, del resto, si rintracciano puntualmente in molti lavori dei pittori del gruppo. Non sono infatti rari gli episodi di riprese dirette (e talvolta persino un po' ingenuie) da modelli internazionali che, a quelle date, dovevano apparire come punti di riferimento insostituibili per una ricerca che andasse in direzione di un'inedita intensità espressiva, formale e cromatica. Si prendano ad esempio i ritratti femminili di Badodi, in cui spesso le figure sembrano quasi dissolversi ed evaporare all'interno di un unico rigoglioso impianto decorativo. Buona parte di questi lavori sarebbero sostanzialmente inspiegabili senza il cruciale precedente dei ritratti renoiriani. Si può solo immaginare, del resto, l'impatto che poterono avere sul giovane artista milanese le accese tonalità e il peculiare tessuto pittorico di un ritratto come quello di *Jeanne Samary*, tra le opere più sorprendenti della personale dedicata al pittore francese alla Biennale del 1938. «Renoir è calore, pienezza, maturità», commentava in quell'occasione Giuseppe Marchiori, «il coraggio di osare gli veniva davanti al modello, era una presenza necessaria alla sua fantasia».⁴¹

Altrettanto determinante, per quanto in direzione di un più pausato equilibrio compositivo, si rivela l'esempio offerto dai ritratti cézanniani. Non è un caso, ad esempio, che a distanza di anni Tomea ricordasse

8. Renato Birolli, *Rosa che dorme tra i girasoli*, 1942, olio su tela. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

9. Paul Cézanne, *Giovane italiana appoggiata al tavolo*, 1895-1900 ca., olio su tela. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Crediti: The J. Paul Getty Museum.

10. Vincent Van Gogh, *Ritratto del dottor Paul Gachet*, 1890, olio su tela. Collezione privata. Crediti: Creative Commons – CC0.

ancora come una vera e propria epifania l'incontro con i lavori del maestro di Aix durante il suo soggiorno parigino del 1934-35.⁴² L'aria di severa e attonita immobilità dei ritratti di *Madame Cézanne*, del resto, sembra ritornare puntualmente in numerosi volti dipinti dal pittore cadorino nei secondi anni Trenta.⁴³ Così, è facile immaginare che anche un'opera come la cosiddetta *Jeune Italienne accoudée*, vista dal vero alla grande retrospettiva cézanniana all'Orangerie del 1936, fosse rimasta bene impressa nella mente di un pittore attento come Birolli:⁴⁴ tanto la posa malinconica della donna, quanto la partitura decorativa della tovaglia e il dettaglio dello schienale della sedia, sarebbero stati ripresi pedissequamente (per quanto filtrati attraverso l'evidente modello del *Dottor Gachet* vangoghiano) in uno dei ritratti di sua moglie *Rosa* nel 1942 (figg. 8-9-10).

Colpisce poi, sempre nel caso di Birolli, la puntuale attenzione riservata a certe eleganze disegnative e cromatiche tipiche dei ritratti di Amedeo Modigliani. Nel corso degli anni Trenta le origini ebraiche dell'artista avevano gravato pesantemente sulla fortuna italiana dei suoi lavori, additati dalla critica più conservatrice come tipico esempio di arte giudaico-massonica.⁴⁵ Specie all'indomani della promulgazione delle leggi razziali, quindi, rifarsi ai lavori del pittore livornese doveva suonare come un'aperta dichiarazione d'indipendenza, stilistica almeno quanto ideologica. Ciononostante, nel caso di un ritratto come quello della pianista *Enrica Cavallo* (1941) (fig. 11), Birolli non sembrava farsi scrupoli a guardare esplicitamente – seppure attraverso spessori materici molto diversi – a due dipinti modiglianeschi che nel corso degli anni precedenti avevano goduto di una certa visibilità: la cosiddetta *Italiana* (fig. 12), apparsa in riproduzione su «Formes»,⁴⁶ e l'*Almaisa*, vista persino dal vivo dal pittore alla Biennale del 1930.⁴⁷ La posa della figura, i dettagli bianchi vivacemente impostati sull'abito nero, ma soprattutto la fascia verticale sulla parte destra dello sfondo, sapientemente impiegata per suggerire un'elegante definizione spaziale dell'ambiente, appaiono infatti come indizi stringenti di questa parentela.

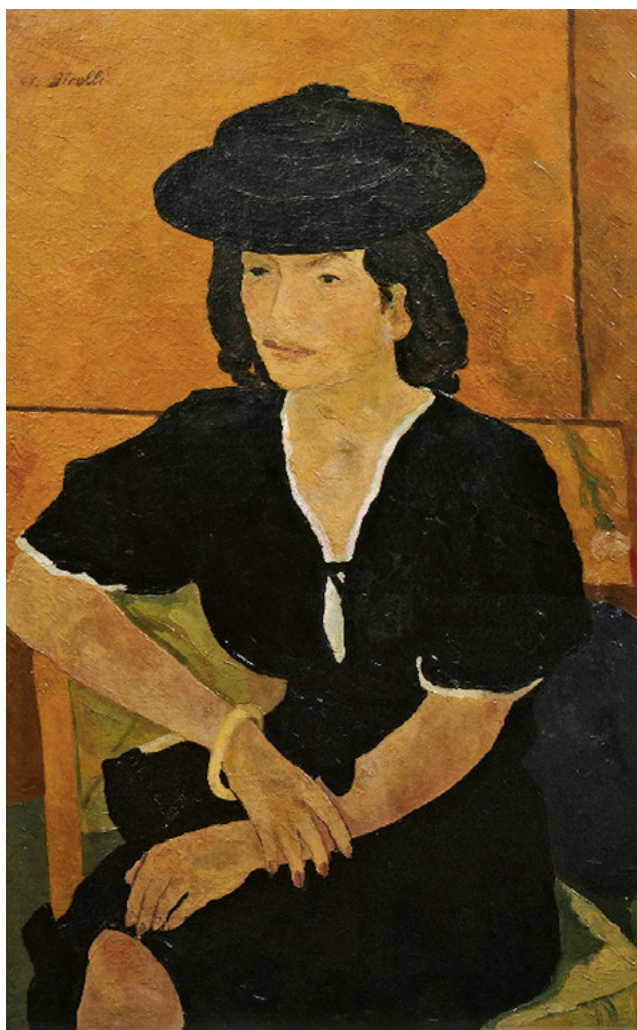
Potrebbe sorprendere, a questo punto, ritrovare tra le passioni visive dei giovani di Corrente anche un artista come Oskar Kokoschka, apparentemente del tutto estraneo rispetto al panorama visivo e culturale dell'Italia del tempo. In realtà, però, risale al 1942 la prima monografia italiana dedicata da Michelangelo Masciotta al pittore austriaco,⁴⁸ il cui nome, d'altra parte, era già stato speso nel gennaio del 1940 da Alberto Moravia nel testo introduttivo al catalogo di una personale di Guttuso alla Galleria Genova.⁴⁹ Lo stesso artista siciliano, peraltro, aveva chiamato in causa a più riprese la pittura di Kokoschka in alcuni appassio-

nati articoli pubblicati negli stessi mesi. In particolare, attraverso una lettura piuttosto azzardata ma certo assai evocativa, egli ne leggeva le opere sulla scia di quella stessa tradizione romantica così centrale negli interessi di Corrente,⁵⁰ ritrovandovi il senso di un «sentimento viscerale della forma», espressione di una profonda e drammatica urgenza di contatto umano con il prossimo.⁵¹

Non sembra quindi casuale la stretta affinità tra le pose e le pennellate deformanti di certi lavori di Gauli e quelle degli autoritratti del Kokoschka anni Dieci. Così, è probabile che anche un ritratto come quello di *Antonino Santangelo* (1942) (fig. 13), esposto da Guttuso alla Quadriennale romana del 1943,⁵² facesse direttamente i conti con la posa del celebre *Ritratto di Carl Moll*, che un certo scandalo aveva suscitato alla Biennale del 1932,⁵³ o con quella di *Franz Hauer* (fig. 14), da cui sembrava riprendere puntualmente la soluzione del libro, della

11. Renato Birolli, *Ritratto di Enrica Cavallo (Signora col cappello)*, 1941, olio su tela. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandasch Fotografia.

12. Amedeo Modigliani, *L'italiana*, 1918-19 ca., olio su tela. New York City, Metropolitan Museum of Art. Crediti: Metropolitan Museum of Art.



vetrata dietro il modello e persino del colletto sinistro della camicia che scappava fuori dalla giacca. Guttuso, come è noto, stava allora facendo i conti soprattutto con le possibilità offerte dalla grammatica post-cubista, e la costruzione tesa e stereometrica della figura di Santangelo lo dimostra in maniera evidente.⁵⁴ Ciononostante, non va escluso che anche fonti apparentemente così distanti potessero convivere e combinarsi proficuamente nella ricerca del pittore bagherese, orientata in quegli anni anche in direzione di un'inedita intensità espressionista.

Il modello a cui i giovani di Corrente guardarono con maggior attenzione in campo ritrattistico, ad ogni modo, fu senza dubbio Vincent Van Gogh. D'altra parte, dopo la prima monografia curata da Mario Tinti nel 1933, l'interesse per il pittore olandese era andato progressivamente rafforzandosi anche in Italia.⁵⁵ Nel 1936 Lamberto Vitali aveva significativamente parlato dell'artista come un ideale «continuatore della corrente romantica».⁵⁶ Quello stesso anno, poi, Guido Ludovico Luzzatto aveva pubblicato il suo *Vincent Van Gogh*: una sorta di grande biografia critica condotta attraverso quella che fu, di fatto, la prima traduzione italiana dell'epistolario dell'artista, in cui tra i temi più ricorrenti spiccava proprio l'assoluta centralità della pratica ritrattistica.⁵⁷

13. Renato Guttuso, *Ritratto di Antonino Santangelo*, 1942, olio su tela. Milano, Collezione Giuseppe Iannaccone. Courtesy: Collezione Giuseppe Iannaccone. Crediti: Studio Vandrash Fotografia.

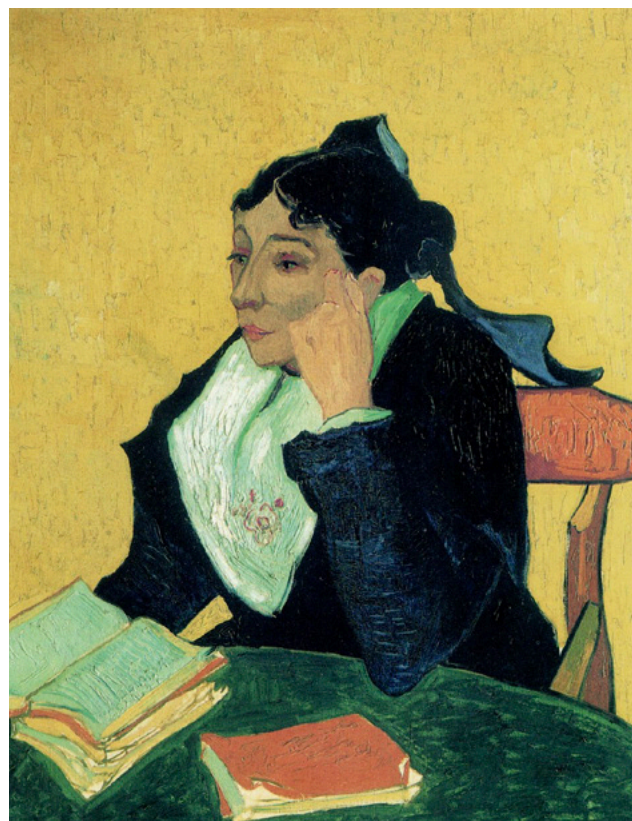
14. Oskar Kokoschka, *Ritratto di Franz Hauer*, 1913-14, olio su tela. Providence, Rhode Island School of Design Museum. Crediti: RISD Museum.



Non sorprende quindi che negli scritti degli artisti del gruppo ricorrono spesso riferimenti alle lettere di Van Gogh,⁵⁸ né che alcune fotografie dell'epoca documentino la presenza di riproduzioni di ritratti del pittore olandese all'interno dei loro atelier.⁵⁹ Tracce evidenti di questa attenzione, peraltro, si riscontrano anche nei loro lavori. Per un suo *Autoritratto* del 1937, ad esempio, Italo Valenti si rifece in maniera diretta allo sfondo, alla posa e all'impaginazione dei più iconici autoritratti vangoghiani della fine degli anni Ottanta, arrivando persino ad accentuare il colore rosso dei propri capelli, come per suggerire un'ulteriore somiglianza. Così, anche la *Sedia del pittore* (1939-40) di Cassinari non è che un omaggio ai due omonimi lavori realizzati da Van Gogh nel 1888.⁶⁰ Persino Treccani, a proposito del suo primo *Autoritratto* (1940-41), avrebbe ricordato come la scelta di firmarsi semplicemente «Ernesto» fosse soprattutto un «vezzo infantile per amore di Vincent», in omaggio all'abitudine dell'artista olandese di firmare le opere solamente per nome.⁶¹

L'insegnamento più profondo della pittura vangoghiana va però rintracciato nelle possibilità espressive offerte dalla generale semplificazione delle forme e dall'intensità timbrica e cromatica dei suoi lavori. È esemplare, in tal senso, il caso del *Ritratto della madre* (1939-40) di Birolli (nella cui biblioteca si conserva ancora una copia del volume di Luzzatto del 1936) (fig. 15).⁶² Al di là della soluzione iconografica del libro davanti alla figura, infatti, il rapporto cromatico tra l'abito scuro della donna, il fondale giallo cadmio e il tavolo verde bottiglia si rifaceva in maniera pedissequa alla più nota versione della cosiddetta *Arlésienne* (al netto di piccole differenze tonali, inevitabilmente legate a una conoscenza dell'opera attraverso tricromie) (fig. 16). La tavolozza di Van Gogh, del resto, era già da tempo al centro delle riflessioni dell'artista veronese, affascinato in particolare proprio dai quei «gialli» che, in una lettera dell'estate del 1938, l'amico critico Sandro Bini gli descriveva come «pieni [...] radianti di allucinata chiarezza», capaci di proiettare l'opera ben «al di là del senso umano, oltre la nostra definizione plastica».⁶³ Il cuore del problema ritrattistico, insomma, non stava più semplicemente nell'intercettare un'impressione visiva da riprodurre fedelmente all'interno dell'opera. La pratica del ritratto si poneva piuttosto come un momento d'incontro intimo con il modello: fonte per una serie di suggestioni emotive da tradurre nel dipinto attraverso una libera ricerca formale e cromatica.

4. «Si capisce proprio che un certo clima esiste», scriveva nella primavera del 1938 Mucchi a Marchiori, «e credo che una volta scoperta una



tale assonanza di idee, la si debba tenere gelosamente custodita».⁶⁴ Nel giro di Corrente, in effetti, anche la pratica ritrattistica assunse presto un preciso valore identitario, atto a documentare una rete ben definita di contatti e amicizie. Il genere, del resto, si prestava perfettamente a serrare le file di una ristretta comunità artistica, tracciandone i confini ma anche rafforzandone i legami interni. Gli esiti di un approccio di questo tipo possono essere messi a fuoco sostanzialmente in una duplice direzione: da una parte, quella delle modalità esecutive dei ritratti; dall'altra, quella delle loro destinazioni.

Un primo aspetto degno di nota, ad esempio, è l'impressionante diffusione, all'interno del gruppo, di ritratti disegnati di amici e colleghi. Molto spesso, anche alla luce di una maggior semplicità di traduzione a stampa rispetto alle opere dipinte, questi disegni erano destinati a comparire all'interno della rivista o dei volumi editi da «Corrente», come illustrazioni o persino in quarta di copertina.⁶⁵ Non di rado, però, si trattava anche di lavori destinati a rimanere nel giro di una circolazione esclusivamente privata. È esemplare, in tal senso, il *Ritratto di Birolli fatto da Modigliani* (questa, almeno, è la scritta che accompagna il disegno) realizzato a matita da Aligi Sassu sulla sovra-

15. Renato Birolli, *Ritratto della madre*, 1939-40, olio su tela. Firenze, Museo Novecento. Crediti: su concessione dei Musei Civici Fiorentini.

16. Vincent Van Gogh, *L'arlesiana*, 1888, olio su tela. New York City, Metropolitan Museum of Art. Crediti: Metropolitan Museum of Art.

coperta di una copia, ancora conservata nella biblioteca di Birolli, del volumetto Hoepli di Lamberto Vitali sui *Disegni di Modigliani*.⁶⁶ Al di là del riferimento a un comune modello ideale e stilistico, infatti, lo schizzo, con la sua adesione caricaturale ai più riconoscibili valori grafici modiglianeschi, assumeva soprattutto la dimensione di una dedica scherzosa tra amici. Quello del disegno rapido e informale, del resto, doveva essere percepito sostanzialmente come un esercizio quotidiano, legato alla possibilità di fissare alcuni momenti della vita del gruppo, tracciare i margini di un vero e proprio *hortus conclusus* e dare testimonianza di un rapporto di confidenza tra artista e modello (fig. 17). In una lettera inviata a Marchiori nel marzo del 1942, Mucchi raccontava con totale naturalezza del suo ultimo incontro con l'amico Umberto Saba: «Fu anche qui tempo fa e gli feci dei ritratti disegnati per una certa pubblicazione, ma il migliore è rimasto a me perché a lui non piaceva».⁶⁷

Se dinamiche di questo tipo sono in fondo facilmente comprensibili per un *medium* rapido, informale e dalla vocazione eminentemente privata come quello grafico, può sorprendere invece ritrovarne di analoghe nel caso dei ritratti dipinti. Colpisce, ad esempio, il sistematico rifiuto da parte degli artisti di Corrente di realizzare ritratti su commissione, rinunciando così ai vantaggi economici del rapporto di committenza su cui, di fatto, si basava buona parte della fortuna del genere intorno a quelle date. «Mi offrono di fare ritratti a 15.000 lire ai benefattori degli ospedali», scriveva nel maggio del 1941 Birolli a Bini, «li rifiuto tutti».⁶⁸ Così, un chiaro segnale d'insofferenza per le pretese degli acquirenti emerge anche dalla doppia rinuncia di Mucchi e Guttuso a ritrarre la moglie di Antonio Morassi, allora direttore di Brera: «non era mai contenta, non la facevo mai bella abbastanza», avrebbe ricordato Mucchi, «ma io sono un pittore, non un *Institut de Beautés*».⁶⁹

Guardando i ritratti di Corrente, in effetti, si rintracciano quasi esclusivamente volti di familiari, amici e colleghi legati in maniera più o meno diretta all'ambiente gravitante intorno alla rivista: soggetti che non solo davano l'opportunità di documentare un preciso giro di conoscenze, ma che soprattutto offrivano la possibilità di capovolgere le classiche dinamiche del rapporto modello-pittore, smarcandosi da qualsiasi obbligo celebrativo tipico dell'operazione ritrattistica. Di fatto, non era più l'artista a porsi al servizio della persona ritratta, ma quest'ultima a mettersi a sua disposizione, fornendo il proprio intimo contenuto umano come materiale per l'opera d'arte. Parlando del proprio ritratto realizzato da Birolli, ad esempio, Enrica Cavallo avrebbe

scritto all'amico pittore: «Non è l'arte che deve servire a me, ma io a lei, e posando per te ero felice di esserti utile».⁷⁰

A un rapporto così stretto tra pittori e modelli non poteva che associarsi una sostanziale informalità dei momenti di posa. Più che in sedute specifiche e pianificate, infatti, l'impressione è che i ritratti venissero realizzati durante gli incontri quotidiani negli atelier e nelle case degli artisti: veri punti nevralgici per la vita del gruppo.⁷¹ Mario De Micheli, ad esempio, avrebbe ricordato che Treccani dipinse il *Ritratto di Beniamino Joppolo*, una delle sue primissime opere, sotto lo sguardo di molti amici, durante una riunione nello studio di Cassinari.⁷² Così, in alcuni appunti e lettere dell'epoca, era lo stesso Birolli a descrivere le visite di Quasimodo per l'esecuzione del suo ritratto come momenti estremamente conviviali, condotti tra conversazioni appassionate sui classici della letteratura e il fumo di molte sigarette.⁷³ Un'atmosfera non diversa doveva respirarsi anche a Roma, nello studio di Guttuso in via Pompeo Magno: «quando venivo per le pose non eravamo mai soli», avrebbe ricordato Alberto Moravia, «c'erano sempre tanti amici che gironzolavano. Ascoltavamo Radio Londra, si mangiava qualche cosa tutti insieme, si discuteva».⁷⁴

Si trattava insomma di situazioni a tutti gli effetti comunitarie. I ritratti, in questo modo, assumevano anche una vera e propria funzione testimoniale dell'ambiente in cui prendevano forma, spesso ospitando una fitta trama di rimandi codificati a posizioni condivise. È il caso dei drappi rossi – decisamente più simili a bandiere che a panni domestici – rintracciabili in quasi tutti i ritratti guttusiani dell'epoca, dedicati non a caso a molti dei protagonisti della vita politica clandestina della capitale. Lo stesso vale però anche per un'opera come *Fucilazione* (1943) di Treccani: da una nota privata dell'artista si apprende infatti che la figura maschile del dipinto era in realtà un ritratto dell'amico critico Raffaele De Grada jr., da poco rilasciato dopo una breve detenzione per contatti sospetti con il Partito Comunista clandestino.⁷⁵ «Si trattava di un emblema che ispirava tutti», avrebbe ricordato il pittore, «ci sentivamo possibili fucilati».⁷⁶

Tenendo conto di questi presupposti, vale la pena infine di riflettere anche sulle destinazioni dei ritratti di Corrente. Per molti di questi lavori sembra infatti saltare del tutto la tradizionale coincidenza tra soggetto e acquirente dell'opera. Realizzati di solito su iniziativa dell'artista, capitava piuttosto che venissero acquistati da terzi, spesso collezionisti di fiducia come Alberto della Ragione o Emilio Jesi.⁷⁷ Nei casi in cui i ritratti entravano in possesso del modello o di qualcuno a lui vicino, invece, si trattava quasi sempre di un dono da parte del



pittore. È ancora ben visibile, sul *Ritratto di Mario Alicata* (1940 ca.) di Guttuso, la dedica «a Mario», apposta in prossimità della firma in basso a destra. Così, ancora grazie ai taccuini di Treccani, è possibile ricostruire che il suo primo *Autoritratto* fu presto donato a Lidia De Grada: futura moglie dell'artista ma anche sorella del già citato Raffaele.⁷⁸ Si intuisce bene, anche in questo caso, l'esistenza di una vera e propria rete ristretta di conoscenze, entro cui questi lavori erano destinati a circolare.

Non era raro, d'altra parte, che i ritratti rimanessero a lungo negli atelier degli artisti, dove però continuavano ovviamente a essere visibili per la propria cerchia di amici e colleghi. Nel 1940, ad esempio, Giovanni Scheiwiller descriveva lo studio di Domenico Cantatore in via Rugabella come una piccola e umile stanza, la cui freddezza era

17. Renato Guttuso, *Ritratto di Renato Birolli, Salvatore Quasimodo, Giuseppe Migneco, Franco Rognoni e Lucio Fontana*, 1935, matita su carta. Roma, Collezione Archivi Guttuso. Crediti: © Renato Guttuso.

però attutita da «alcuni ritratti di bimbi e di amici» appoggiati alle pareti.⁷⁹ Così, nei suoi *Taccuini*, Birolli raccontava di quando Quasimodo aveva portato Montale nel suo studio appositamente per mostrargli il proprio ritratto.⁸⁰ Peraltro, quando nell'estate del 1942 l'opera fu venduta, non tardarono ad arrivare al pittore veronese le lettere di Sandro Bini e del regista Paolo Grassi, pronti a congratularsi con l'amico, ma anche a lamentarsi scherzosamente dell'impossibilità di rivedere il dipinto.⁸¹ Tra i principali obiettivi di questi lavori, del resto, c'era proprio quello di dare forma visibile a un sistema ristretto di relazioni e affinità intellettuali: un'operazione che, secondo un vero e proprio ideale di minoranza, non poteva che trarre forza da una condizione di visibilità semi-privata. «Tra i tanti morti», scriveva eloquentemente Marchiori a Birolli già nel 1936, «dimostriamo, almeno noi, di essere vivi».⁸²

Questa concezione intima, testimoniale e identitaria del ritratto sembra trovare un riflesso diretto persino nelle occasioni espositive. Sfogliando i cataloghi del tempo, ad esempio, ci si accorge di come quasi mai questi lavori venissero presentati in contesti affollati e potenzialmente dispersivi come le mostre sindacali o i grandi concorsi statali. Anche nei rari casi in cui si verificarono situazioni di questo tipo, comunque, ci si trova di fronte a episodi particolarmente eloquenti, come quello del Premio Bergamo del 1941, dove ciascun artista di Corrente presentò il ritratto della compagna di un amico legato alla rivista: Birolli quello di *Enrica Cavallo*, fidanzata di Paolo Grassi, Cassinari quello di *Rosetta*, identificabile con Rosa Rossi, da poco più di un anno moglie di Birolli, Treccani quello della ballerina *Pucci Cumani*, compagna di Quasimodo, Mucchi quello di sua moglie *Genni*.⁸³ Difficile che una sequenza simile di opere potesse essere casuale: l'obiettivo era ancora una volta quello di serrare le file, fare rete, affermando così una coesa identità comune.

Molto più spesso, però, i ritratti trovarono posto all'interno di collettive del gruppo o di mostre personali, ospitate di solito in precise gallerie di riferimento: tra le altre, la Galleria Genova, gestita nel capoluogo ligure da Stefano Cairola, e poi soprattutto la Bottega di Corrente, inaugurata nel dicembre del 1940 al numero 9 di via della Spiga a Milano. Gli artisti, in queste occasioni, dovevano essere ben consapevoli di rivolgersi a un pubblico decisamente più raccolto e selezionato. La scelta di presentare attraverso le proprie opere i volti di familiari, amici e colleghi sembrava quindi assolvere soprattutto allo scopo di rivendicare un proprio intimo spazio di azione, tracciando i confini di un ambiente fondato su affetti privati, rapporti di amicizia e di reciproca

stima. Non sembra un caso, ad esempio, che nel dicembre del 1941 Guttuso decidesse di esporre a Milano un proprio *Autoritratto* insieme quello – strettamente imparentato anche dal punto di vista stilistico – di *Alberto Moravia*. L'obiettivo era evidentemente quello di affermare un'identità comune, sottolineando, agli occhi del pubblico, il proprio intimo legame con lo scrittore romano.⁸⁴

In un breve appunto dei secondi anni Trenta, Birolli scriveva: «Il tempo saprà che vivemmo in pochi a testimoniarsi reciprocamente la validità della nostra vita, e che l'opera non campò pretese superiori a questa modesta ma precisa testimonianza».⁸⁵ Le parole del pittore sembrano riassumere in maniera esemplare il significato assunto dalla pratica ritrattistica all'interno di Corrente: conservare la memoria di un preciso momento storico, stabilire un senso di appartenenza comune, rivendicare, attraverso il proprio lavoro di artisti, un'irriducibile posizione di uomini.

¹ Antonello Frongia, *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, Scalpendi, Milano, 2018.

² Alberto Lattuada, *Occhio quadrato*, Edizioni di Corrente, Milano, 1941, tav. XXIV.

³ Si veda: Italo Zannier, *L'io e il suo doppio. Piccola storia del ritratto fotografico in Italia*, in *Un secolo di ritratto fotografico in Italia. 1895-1995*, a cura di Italo Zannier, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 11 giugno-15 ottobre 1995), Alinari, Firenze, 1995, pp. 11-23.

⁴ Achille Del Bello, *Uomo io ti conosco*, Garzanti, Milano, 1940, p. 104.

⁵ Emilio Vedova in *Corrente. Litografie. Badodi, Birolli, Cassinari, Cherchi, Fontana, Guttuso, Migneco, Morlotti, Sassu, Treccani, Valenti, Vedova*, Teodorani, Milano, 1967.

⁶ Per una panoramica sul movimento di Corrente: *Corrente. Il movimento di arte e cultura di opposizione 1930-1945*, a cura di Mario De Micheli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 gennaio-28 aprile 1985), Vangelista, Milano, 1985; *Artisti di Corrente 1930-1990*, a cura di Elena Pontiggia, catalogo della mostra (Busto Arsizio, Palazzo Bandiera, 16 novembre 1991-12 gennaio 1992; Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 19 gennaio-1 marzo 1992), Vangelista, Milano, 1991; *Ernesto Treccani e il movimento di Corrente*, a cura di Marina Pizziolo, catalogo della mostra (Busto Arsizio, Fondazione Bandiera e Palazzo Cicogna, 25 ottobre 2003-29 febbraio 2004), Skira, Milano, 2003; *Corrente: le parole della vita*, a cura di Marina Pizziolo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno-7 settembre 2008), Skira, Milano, 2008; *Il movimento di Corrente*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano, 2012; Mattia Patti, *La pittura di Corrente, tra colore e realtà*, in *Collezione Giuseppe Iannaccone. Italia 1920-1945. Una nuova figurazione e il racconto del sé*, a cura di Alberto Salvadori e Rischa Paterlini, Skira, Milano, 2016, pp. 97-103.

⁷ Lattuada, *Occhio quadrato*, cit., pp. 13-14.

⁸ Giacomo Manzù in Costanzo Costantini, *Ritratto di Renato Guttuso*, Caminia, Brescia, 1985, p. 57.

⁹ Alla fine degli anni Trenta si assiste a un proliferare di concorsi dedicati al ritratto. Si veda, ad esempio: *XXI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Milano, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1938, pp. 16-17; *Premio San Remo 1939. Pittura, ritratto*, catalogo della mostra (San Remo, Villa Comunale, dal 23 luglio 1939), Gandolfi, San Remo, 1939; *XXII Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1940, pp. 195-220.

¹⁰ In quegli anni vengono pubblicati numerosi racconti incentrati sulla pratica del ritratto, che aprono un'utile finestra sulle modalità esecutive del tempo. Tra i temi più ricorrenti: la fatica delle sedute di posa, l'uso ricorrente di fotografie, la vanità degli acquirenti e la posizione del tutto subordinata degli artisti, interessati al genere soprattutto per la sicurezza del pagamento. Si veda: Lucio D'Ambra, *Ritratti*, «Corriere della Sera», 22 giugno 1935, p. 3; *Storia di un ritratto*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1937, p. 6; *I peli sul ritratto*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1938, p. 4; Radius, *Un ritratto*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1939, p. 3.

¹¹ Vincenzo Costantini, *Il paesaggio lombardo e il ritratto alla XII Sindacale*, «L'Illustrazione Italiana», 18 ottobre 1942, pp. 410-411 (410).

¹² Un'utile ricognizione sul tema 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.

¹³ Alberto Savinio, *Autopresentazione*, «Bollettino della Galleria del Milione», 66, 15 aprile-1° maggio 1940.

¹⁴ Si veda: Ugo Ojetti, *La XXI Biennale d'arte a Venezia. I pittori italiani*, «Corriere della Sera», 28 giugno 1938, p. 3; Gio-

gio De Chirico, *I ritratti*, «L'Illustrazione Italiana», 10 maggio 1942, pp. 450-451.

¹⁵ Franco Sborgi, *Ritratti di Mussolini. Fra identificazione classica e assonanze d'avanguardia*, in *Il ritratto storico nel Novecento*, cit., pp. 57-73.

¹⁶ Sulla funzione propagandistica dei ritratti si veda: Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, «Un altro sfallo del 1938»: la Mostra del ritratto italiano nei secoli a Belgrado, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVIII, 2009-2010, pp. 257-290.

¹⁷ Ho cercato di mettere a fuoco il peso delle riflessioni sul ritratto di Venturi e Banfi all'interno del contesto italiano degli anni Trenta in: Giorgio Motisi, *Lionello Venturi, Antonio Banfi e Carlo Levi. Verso una nuova ritrattistica al passaggio tra anni Venti e Trenta*, «La Diana», 3, 2022, pp. 87-104. 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.

¹⁸ Alberto Lattuada, *Quadernetto*, «Vita Giovanile», I, 8, 15 maggio 1938, p. 4.

¹⁹ Remo Cantoni, *Per gli artisti. Contro i retrogradi*, «Corrente di Vita Giovanile», II, 16, 15 settembre 1939, pp. 4-5 (4).

²⁰ Arnaldo Badodi, *Pitture e pubblico*, «Vita Giovanile», I, 1, 1° gennaio 1938, p. 4.

²¹ Lettera di Beniamino Joppolo a Renato Birolli, seconda metà anni Trenta. Archivio Contemporaneo Bonsanti, Firenze, Fondo Renato e Rosa Birolli (d'ora in poi: ACB), RB.I.254.2. La lettera è databile sulla base di alcuni riferimenti al ritorno di Joppolo in Sicilia.

²² Gabriele Mucchi, *Le occasioni perdute*, Mazzotta, Milano, 2001, pp. 92-93.

²³ Lettera di Beniamino Joppolo a Giuseppe Migneco, seconda metà anni Quaranta o inizio anni Cinquanta. Archivio Fondazione Corrente, Milano (d'ora in poi: AFC), 1.11 Documenti e materiali di Corrente, U. 1. La lettera è databile sulla base di alcuni riferimenti alla successiva produzione neorealista di Migneco.

- ²⁴ Beniamino Joppolo, *Il pittore Migneco*, «Corrente di Vita Giovanile», III, 5, 15 marzo 1940, p. 4.
- ²⁵ Piero Gaudi in *Piero Gaudi*, a cura di Benedetto Patera, Il Vespro, Palermo, 1975.
- ²⁶ Ernesto Treccani, nota privata, 3 luglio 1943. AFC, 1.1.1 *Diario (documenti personali)*, U. 1. Poi in: Ernesto Treccani, *Arte per amore*, Giordano, Milano, 1966, p. 33.
- ²⁷ «Cinque anni d'emozioni e di pittura [...] e io che pensavo a Van Gogh [...] non v'è pianta più umana» in: Renato Birolli, *Girasoli*, 1940-45, in Renato Birolli, *Taccuini*, Einaudi, Torino, 1960, p. 234.
- ²⁸ André Breton, *Picasso dans son éléments*, «Minotaure», I, 1, 1933, pp. 9-37 (10). Cfr. Chiara Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2020, pp. 40-41.
- ²⁹ Sulle attenzioni neoromantiche nella Milano del tempo si veda: Elena Pontiggia, *Una stagione neo-romantica. Pittura e scultura a Milano negli anni Trenta*, in *Milano anni Trenta*, a cura di Elena Pontiggia e Nicoletta Colombo, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004-27 febbraio 2005), Mazzotta, Milano, 2004, pp. 9-37.
- ³⁰ Edoardo Persico, *L'ottocento della pittura europea* (17 febbraio 1934, Galleria Milano), in Edoardo Persico, *Tutte le opere. 1923-1935*, a cura di Giulia Veronesi, Edizioni di Comunità, Milano, pp. 195-207 (196).
- ³¹ Renato Birolli in Lamberto Vitali, *Dove va l'arte italiana?*, «Domus», 108, dicembre 1936, p. 55.
- ³² Antonio Maraini, *Il ritratto dell'800*, in *XIX Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1934, pp. 13-15.
- ³³ Franco Abbiati, *La Diciannovesima Biennale. Il ritratto ottocentesco e l'arte nostra contemporanea*, «Emporium», LXXXIX474, giugno 1934, pp. 323-389 (326).
- ³⁴ Lamberto Vitali, *Scultura e ottocento alla Biennale di Venezia*, «Domus», 79, luglio 1934, pp. 36-38 (38).
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ *XIX Esposizione internazionale*, cit., pp. 4, 282-283; *XX Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Bestetti & Tumminelli, Milano, 1936, pp. 259-260; *XXI Esposizione internazionale*, cit., pp. 91, 245-246.
- ³⁷ «A Parigi ho trovato Venturi, che fu d'una rara cortesia [...] regalandomi per ultimo due grossi volumi su Cézanne» in: lettera di Renato Birolli a Giuseppe Marchiori, 17 novembre 1936, 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.
- ³⁸ Gabriele Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., p. 105.
- ³⁹ Renato Guttuso, *Su Corrente* (1978), in Renato Guttuso, *Scritti*, a cura di Marco Carapezza, Bompiani, Milano, 2013, pp. 657-662 (659).
- ⁴⁰ Si veda: *Giovanni e Vanni Scheiviller editori. Catalogo storico 1925-1999*, a cura di Laura Novati, UNICOLPI, Milano, 2013.
- ⁴¹ Giuseppe Marchiori, *La ventunesima Biennale di Venezia*, «Emporium», LXXXVII, 522, giugno 1938, pp. 285-318 (288).
- ⁴² Fiorenzo Tomea in Gian Luigi Giovanola, *Fiorenzo Tomea*, Epi, Milano, 1953.
- ⁴³ Si veda: Guido Bezzola, *Tomea*, Edizioni San Fedele, Milano, 1962, p. 13.
- ⁴⁴ «Parto per Parigi, vado da Cézanne e mi ci fermo 15 giorni» in: lettera di Renato Birolli a Vincenzo Puglielli, 3 ottobre 1936. ACB, RB.I. 363 n. 16.
- ⁴⁵ Si veda: Laura Iamurri, *Espressionismo e identità ebraica: il caso Modigliani e la scuola romana di via Cavour*, in *L'expressionnisme: une construction de l'autre*, a cura di Dominique Jarrassé e Maria Grazia Messina, Editions Esthétiques du Divers, Bordeaux, 2012, pp. 152-165.
- ⁴⁶ Maud Dale, *Vérisme et Stylisation. Modigliani*, «Formes», XIII, ottobre 1931, p. 132.
- ⁴⁷ L'opera è visibile nella fotografia della sala: *XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1930, Mostra di Amedeo Modigliani*. Fototeca A.S.A.C., Venezia (ID. S 3363999).
- ⁴⁸ Michelangelo Masciotta, *Disegni di Kokoschka*, Flli Parenti, Firenze, 1942.
- ⁴⁹ *Renato Guttuso e Adriana Pincherle*, testo di Alberto Moravia, catalogo della mostra (Genova, Galleria Genova, 17-31 gennaio 1940), Galleria Genova, Genova, 1940.
- ⁵⁰ Renato Guttuso, *Scultura e stranieri alla XXII Biennale*, «Le Arti», III, 1, ottobre-novembre 1940, pp. 42-54 (52).
- ⁵¹ Renato Guttuso, *Una mostra di quattro artisti alla Galleria di Roma*, «Le Arti», II, 3 febbraio-marzo 1940, pp. 196-197 (197).
- ⁵² *IV Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, maggio-luglio 1943), Casa Editrice Mediterranea, Roma, 1943, p. 41.
- ⁵³ Ugo Nebbia, *La Diciottesima Biennale. Gli stranieri*, «Emporium», LXXV, 450, giugno 1932, pp. 338-432 (405, 408).
- ⁵⁴ Si veda: Enrico Crispolti, *Il realismo espressionista: i "nuovi romantici" (i Premi Bergamo, il Cubismo e l'Europa): 1940-1945*, in *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, a cura di Enrico Crispolti, Mondadori, Milano, 1983, pp. CXL-CLXVII.
- ⁵⁵ Mario Tinti, *Van Gogh*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1933.
- ⁵⁶ Lamberto Vitali, *Vincent Van Gogh*, Hoepli, Milano, 1936, p. 15.
- ⁵⁷ «Dopo tutto, non c'è niente al mondo di così interessante come gli uomini, e non si ha mai finito di studiarli» in: Guido Ludovico Luzzatto, *Vincent Van Gogh*, Guanda, Modena, 1936, p. 139.
- ⁵⁸ Renato Guttuso, *Appunti sulla pittura*, «Il Selvaggio», XVII, 2, 15 aprile 1940; Birolli, *Taccuini*, cit., p. 37.
- ⁵⁹ Si veda: Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., p. 122; Renato Birolli, *Figure e luoghi 1930-1959*, a cura di Elena Pontiggia e Vivia-

na Birolli, catalogo della mostra (Torino, Museo Ettore Fico, 9 marzo-26 giugno 2016), MEF, Torino, 2016, p. 16.

⁶⁰ Per il riferimento alle *Sedie: Milano anni Trenta*, cit., p. 234.

⁶¹ Lettera di Ernesto Treccani ad Antonio Stelletti, 15 aprile 1991, in *Artisti di Corrente*, cit., pp. 42-43.

⁶² Renato Birolli. *Biblioteca*, a cura di Alessandro Della Latta, Scalpendi, Milano, 2014, p. 106.

⁶³ Lettera di Renato Birolli a Sandro Bini, estate 1938. ACB, RB.I.59.18. La lettera è databile grazie ad alcuni riferimenti alla mostra birolliana alla Galleria Arcobaleno di Venezia.

⁶⁴ Lettera di Gabriele Mucchi a Giuseppe Marchiori, 6 maggio 1938. Archivio Giuseppe Marchiori, Lendinara (d'ora in poi: AGM), Fondo Gabriele Mucchi.

⁶⁵ Era un uso in linea con la prassi editoriale del tempo. Si veda: *Disegno italiano fra le due guerre*, a cura di Pier Giovanni Castagnoli e Paolo Fossati, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 28 luglio-15 ottobre 1983), Panini, Modena, 1983.

⁶⁶ Renato Birolli. *Biblioteca*, cit., p. 155.

⁶⁷ Lettera di Gabriele Mucchi a Giuseppe Marchiori, 20 marzo 1942. AGM, Fondo Gabriele Mucchi.

⁶⁸ Lettera di Renato Birolli a Sandro

Bini, maggio 1941, in *Carteggio Bini-Birolli*, a cura di Gian Maria Erbesato, Neri Pozza, Vicenza, 1986, p. 45.

⁶⁹ Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., pp. 170-171.

⁷⁰ Lettera di Enrica Cavallo a Renato Birolli, 23 ottobre 1942, in *Collezione Giuseppe Iannaccone*, cit., p. 188.

⁷¹ Sugli incontri del gruppo si veda: Raffaele De Grada, *La grande stagione*, Anthelios, Milano, 2001, pp. 89, 106; Mucchi, *Le occasioni perdute*, cit., pp. 132-135, 147-149.

⁷² Mario De Micheli, *Treccani*, 1962, Edizioni del Milione, Milano, 1962.

⁷³ Birolli, *Taccuini*, cit., p. 84; *Carteggio Bini-Birolli*, cit., p. 50.

⁷⁴ *Moravia by Guttuso. Incontro d'eccezione tra un grande scrittore e un grande pittore* (1982), in Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti d'arte 1934-1990*, Bompiani, Milano, 2017, pp. 325-334 (330).

⁷⁵ Ernesto Treccani, nota privata, 19 giugno 1943. AFC, 1.1.1 *Diario (documenti personali)*, U. 1. Poi in: Treccani, *Arte per amore*, cit., p. 23.

⁷⁶ Ernesto Treccani in Antonello Negri, *Ernesto Treccani*, Fabbri, Milano, 1989, p. 40.

⁷⁷ Sui rapporti dei due collezionisti con Corrente si veda: Gian Alberto

Dell'Acqua, *La collezione Emilio e Maria Jesi*, Amici di Brera, Milano, 1981; Chiara Toti, *Alberto Della Ragione. Collezionista e mecenate del Novecento*, Olschki, Firenze, 2017.

⁷⁸ Ernesto Treccani, nota privata, 16 giugno 1943. AFC, 1.1.1 *Diario (documenti personali)*, U. 1.

⁷⁹ Giovanni Scheiwiller in *Il Tesoretto. Almanacco delle Lettere e delle Arti*, Primi Piani, Milano, 1940.

⁸⁰ Birolli, *Taccuini*, cit., p. 135.

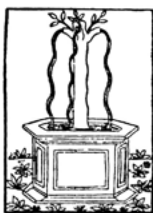
⁸¹ «Ho saputo che il ritratto del grande poeta è stato venduto: conclusione BINI-GRASSI: non lo rivedremo più. Scherzi a parte: felicitazioni, di cuore» in: lettera di Paolo Grassi a Renato Birolli, estate 1942. ACB, RB.I.235.12.

⁸² Lettera di Giuseppe Marchiori a Renato Birolli, 9 ottobre 1936. AGM, Fondo Renato Birolli.

⁸³ *III Premio Bergamo. Mostra nazionale di pittura*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, settembre-ottobre 1941), Istituto d'Arti Grafiche, Bergamo, 1941.

⁸⁴ Renato Guttuso, *Orfeo Tamburi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Barbaroux, 28 dicembre 1941-11 gennaio 1942), Galleria Barbaroux, Milano, 1941.

⁸⁵ Birolli, *Taccuini*, cit., p. 47.



Dentro e fuori dall'opera. Nuove tracce di Emilio Prini *con e nei* videotape prodotti nel 1973 da Luciano Giaccari (Studio 970 2)

Irene Boyer

Università degli Studi di Parma
Dipartimento di Discipline
umanistiche, sociali e
delle imprese culturali

L'articolo si propone di integrare il catalogo dell'opera di Emilio Prini, indagando tre inediti interventi videografici: uno di cui è autore, *Telecamere in posizione di parcheggio*, due in cui è performer (elaborati rispettivamente da Mario Merz e Richard Serra). Al di là della natura diversificata di questi lavori in videotape, si propone qui un'analisi d'insieme nella varietà delle pratiche adottate e degli esiti raggiunti. Si nota come anche nell'implicazione della tecnologia Prini esplora la costruzione di situazioni comportamentali, le quali appartengono più in generale alla sua poetica e derivano dall'incontro con l'*oggetto* o con altre personalità. Inoltre, i concetti per lui nodali di uso, consumo, standard, vuoto e assenza sono rielaborati in questi interventi e calati in molteplici riflessioni e rapporti – offrendo ora la possibilità di restituire una più approfondita conoscenza del suo lavoro, nel solco di quanto già esplorato da Pasquale Fameli e Francesco Guzzetti in recenti studi.

The article aims to enrich Emilio Prini's artistic catalogue, investigating three videotape-recordings: in one of them he is the author (*Telecamere in posizione di parcheggio*) and in the other two he is the performer (created respectively by Mario Merz and Richard Serra). Beyond the different nature of these works, in this text the author proposes an overall analysis of the variety of practices that he adopted and the results he achieved. Prini also explores the construction of behavioral situations, which belong to his poetics and derive from the encounter with the *object* or with other personalities. In addition, the concepts of use, consumption, standard, void and absence are reworked in these works and are incorporated into multiple reflections and relationships – now offering the opportunity to return a deeper knowledge of his work, based on what has already been explored by Pasquale Fameli and Francesco Guzzetti in recent studies.

Keywords: Emilio Prini, Luciano Giaccari, videotape-recording, Mario Merz, Richard Serra

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana37
ISSN 2784-9597

Dentro e fuori dall'opera. Nuove tracce di Emilio Prini *con e nei* videotape prodotti nel 1973 da Luciano Giaccari (Studio 970 2)

Irene Boyer

Rispetto alle figure appartenenti alla generazione reduce dalle prime vicende dell'Arte Povera la conoscenza di Emilio Prini e della sua opera è quella che risulta spesso più sfuggente. È particolarmente Pasquale Fameli¹ a notare questo, su riflessioni già di Celant,² e di come sia stato il carattere spesso effimero degli interventi dell'artista ad aver forse stimolato poche indagini nel corso degli anni. Sempre Fameli inizia, di conseguenza, a colmare molteplici lacune,³ seguito a stretto giro dalla pubblicazione corale *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*⁴ e dalle riflessioni peculiari restituite da Francesco Guzzetti.⁵ A questo riesame – al quale strettamente ci si attiene – si concorre qui con un ulteriore e più recente studio, attraverso il quale è stato possibile rintracciare tre interventi inediti compiuti da Prini, che permettono di fare maggiore luce sulla intricata lettura del suo lavoro, come pure della complessità del personaggio stesso. La finalità che qui ci si pone è infatti quella di mostrare come l'analisi d'insieme di questi materiali diventa sia punto nodale per una osservazione diretta sia peculiare territorio d'interesse storico-critico per rileggere le istanze più concettuali dell'operare dell'artista. Ossia spazio per precisare dinamiche di pensiero che gli appartengono e che lo rendono figura del tutto singolare del panorama artistico italiano tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta.

Nello specifico si tratta di lavori elaborati con o nel *medium* videografico nel 1973, prodotti da Luciano Giaccari con il suo Studio 970 2 di Varese (uno dei primi centri di produzione video avviati in Italia all'inizio degli anni Settanta).⁶ Nelle opere qui considerate da una parte Prini valica il concetto di opera-oggetto per arrivare all'assunzione dei media tecnologici di registrazione, mentre dall'altra si spinge oltre la realizzazione di situazioni comportamentali proprie per avvicinarsi a un agire in un'arte erratica e relazionale. Nel primo caso si fa riferimento a *Telecamere in posizione di parcheggio*, un videotape di natura concettuale che s'inscrive all'interno di una modalità espressiva non comune e distante dalle esperienze video-artistiche che a quell'altezza cronologica hanno già preso forma in Italia, oltralpe e oltreoceano.⁷ Come pure un'opera che vale oggi quale *unicum* esistente del lavoro dell'artista in video. A questo proposito risultano infatti perduti sia *Magnete/*

Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro, il tape realizzato per la 3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni, più nota solo come *Gennaio 70* (Bologna, Museo Civico Archeologico, 31 gennaio-28 febbraio 1970),⁸ sia *Merce Tipo Standard*, col suo ideale completamento,⁹ che viene esposta a L'Attico di Fabio Sargentini nel 1971.¹⁰ Prima di procedere oltre è necessario, però, fornire fin d'ora alcune indicazioni relative a *Telecamere in posizione di parcheggio*. Da una recente campagna di digitalizzazione degli *open-reel* originali prodotti dallo Studio 970 2,¹¹ e conservati presso l'Archivio privato Luciano e Maud Giaccari, sono state rinvenute più di una elaborazione del montaggio finale, che andrebbe idealmente a comporre l'opera-video da assumersi filologicamente come tale. Per questo motivo alcune questioni rimangono aperte e confuse, soprattutto per quanto riguarda la ricostruzione esatta del lavoro.¹² Pur tuttavia le informazioni che si possono trarre risultano nodali per accompagnare una prima lettura dell'opera e constatarne specifiche rilevanti per gli studi.

Nel caso opposto si rimanda ai videotape di cui sono invece autori Mario Merz (*Iglou*) e Richard Serra (*Untitled - Incompiuto*), i quali consentono di scrutare un agire *live* di Prini in qualità di performer, rivelando appieno segni di quell'attitudine 'vagante-incursoria' propria del suo essere e della sua poetica.

Produzione e inquadramento di Telecamere in posizione di parcheggio
Singolare *trait d'union* dei tre interventi video è la figura di Franco Toselli, la cui galleria rappresenta, nei primi anni Settanta, uno dei centri nevralgici in ambito milanese di diffusione dei linguaggi sperimentali – nazionali e internazionali – più d'avanguardia.¹³ L'occasione dell'esposizione da parte di Prini di *Standard-Asta di comportamento*, il 3 marzo del 1973,¹⁴ suggerisce la modalità con cui quest'ultimo entra in diretto contatto con Giaccari (allora assiduo frequentatore dello spazio di Toselli, con cui aveva già intessuto collaborazioni),¹⁵ quindi la possibilità concreta di sviluppare un progetto comune, coincidente con il videotape di cui l'artista è autore. Allo stato delle conoscenze quanto elaborato visivamente e tecnicamente da Prini in *Telecamere in posizione di parcheggio* (1/2", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, [d.n.p.],¹⁶ fig. 1) si propone come un video monocanale frutto di un'operazione lunga e complessa, costruita attraverso il montaggio elettronico¹⁷ di una serie di registrazioni, compiute tra la primavera del 1973 e il mese di gennaio del 1974. Nello specifico è riversata su un unico nastro una sequenza di riprese, le quali ultime sono realizzate



1. Emilio Prini, *Telecamere in posizione di parcheggio*, 1973-74, still da video (produzione Luciano Giaccari – Studio 970 2). Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.

in diverse situazioni non collegate fra loro. L'artista chiede a Giaccari di lasciare attiva la registrazione inquadrante lo spazio dei set negli attimi immediatamente successivi le riprese che il videomaker si trova a dover affrontare in relazione ad altre produzioni videografiche, indifferentemente se relative alla realizzazione di un'opera-tape, o alla sola videodocumentazione di *performance*-azioni di altri artisti. Plausibilmente un primo giro di registrazioni avviene nei momenti conseguenti la produzione da parte dello Studio 970 2 di un germinale lavoro per un *tape* di Ketty La Rocca (mai completato e ancora inedito),¹⁸ svolto da Giaccari e dall'artista spezzina proprio all'inizio di marzo del 1973.¹⁹ Osservando poi alcune delle sequenze originali, sono successivamente riconoscibili, per esempio, le registrazioni dei lassi di tempo post-riprese che si riferiscono: 1) alla videodocumentazione di *Organic Honey's Vertical Roll* di Joan Joans, eseguita presso la Galleria Toselli (19 aprile 1973);²⁰ 2) al video *Igloo* di Merz (4 maggio 1973); 3) agli istanti successivi all'elaborazione di una installazione di Serra, sempre presso la Galleria Toselli,²¹ che va a precedere la realizzazione del video *Untitled-Incompiuto* (5 maggio 1973), su cui si tornerà più avanti nel testo;²² 4) alle registrazioni di *Contact Improvisation* di Steve Paxton a L'Attico di Roma (tra il 25-28 giugno 1973); 5) alla performance di Charlemagne Palestine a *Contemporanea*²³ (inizi gennaio 1974).²⁴

Nella quasi totalità dei casi le riprese post-riprese sembrano seguire uno *standard* specifico. Esse provengono da due inquadrature diverse dello spazio del set (perlopiù derivanti da altrettante telecamere usate da Giaccari nel corso dell'evento precedente, o di una stessa camera collocata in due posizioni diverse) e proseguono per una durata di circa un minuto ciascuna. Ciò che è registrato non è altro che la *visione* che la telecamera ha una volta distolta dalla necessaria captazione della situazione appena intercorsa: lasciata ora con l'obbiettivo posizionato in modo casuale (verso il pavimento, il soffitto, o comunque fosse stata abbandonata) e il microfono attivo, per intercettare suoni, rumori, voci. Una ripresa in *continuum* che altro non è che uno scorrimento del nastro e contestuale deposito su di esso del trascorrere di un tempo svuotato di significati.

Le date tracciate fanno risalire la genesi di *Telecamere in posizione di parcheggio* a un momento preciso del lavoro priniano, quando l'artista ha già ampiamente percorso – da un punto di vista sia teorico sia pratico – una peculiare sperimentazione e implicazione tecnologico-mediale nella sua produzione, nel più ampio contesto delle ricerche artistiche multimediali in Italia e nel mondo. Si pensi a quanto affiora tra le righe del testo *MA/LI/DU/K/POL/WA* che Prini consegna alle pagine



2. Emilio Prini, *Standard – L'U.S.A. USA (Standard – The U.S.A. USES)*, 1969, stampa su carta. Chiavari, archivio privato. Crediti: Archivio Emilio Prini.

di «Pallone» nell'estate del 1968;²⁵ oppure all'opera *Magneti* (o *Magnet*) (1968), presentata nel catalogo di *Konzeption – conception* (Leverkusen, Schloss Morsbroich Städtischen Museum, ottobre-novembre 1969), in cui l'artista ipotizza l'attivazione di registrazioni scritte, audio, fotografiche o filmiche che hanno per solo scopo l'esaurimento, finanche la distruzione, del processo di registrazione (con la consumazione della pellicola e/o del nastro audio) e dei suoi mezzi tecnici.²⁶ Del resto, anche opere mediali successive sono da leggersi quali varianti strutturali di quel processo di annullamento dell'opera proprio della poetica di Prini, ossia in quella messa a tema delle nozioni di *uso* e di *consumo* care al lavoro che l'artista mette in atto nell'impiego dei diversi strumenti di registrazione.²⁷ Ne sono esempio l'immagine presentata nel catalogo di *Prospect '69*, riferita a un registratore sonoro posto a

pavimento nella Galleria Sperone in Corso San Maurizio a Torino,²⁸ come pure *STANDARD* (1969) (fig. 2), nota anche come *L'U.S.A usa*,²⁹ traducibile come *The USA Uses*, in riferimento all'aspetto consumistico della cultura americana: un testo-progetto nel quale Prini (derivando sempre istanze di *Magnete*) rimanda all'idea di un uso incessante di un registratore audio (o l'implicazione del medesimo strumento e di un nastro già usati), col fine di giungere alla totale consunzione del meccanismo. A questa lista si aggiunge anche *Magnete/serie fotografica/gruppo 2000 fogli relativo al settembre 1968*, esposta a Torino nel corso di *conceptual art, arte povera, land art* (Galleria Civica d'Arte Moderna, 12 giugno-12 luglio 1970), in cui a essere concettualmente usata ed erosa è questa volta la macchina fotografica EXAKTA di Prini³⁰ (fig. 3). Insiste invece più sulla sola idea della durata incessante d'uso, poiché non declinata verso un disfaccimento delle componenti, la già citata *Merce tipo standard* (20 novembre 1971), ossia l'installazione di due circuiti chiusi televisivi nella galleria-garage romana di Sargentini attraverso cui i visitatori hanno la possibilità di vedersi ripresi in tempo reale nei monitor e contestualmente registrati dal nastro montato sul videoregistratore³¹ (fig. 4). Al contrario, *Senza titolo* (1971), un lavoro pensato per *Arte Povera: 13 italianeische Künstler* (Monaco, 26 maggio-27



3. Emilio Prini, *Magnete/serie fotografica/gruppo 2000 fogli relativo al settembre 1968*, 1968, stampa offset su carta. Chiavari, archivio Emilio Prini.



4. Emilio Prini, *Merce tipo standard*, 1971, monitor TV e videoregistratore (presentata a L'Attico, Roma). Chiavari archivio privato. Crediti: Archivio Emilio Prini.

giugno 1971), innesca un momento letterale di distruzione. Prini chiese a un tecnico specializzato di disassemblare l'apparato elettronico di una TV davanti al pubblico.³² L'interesse dell'artista non è più rivolto al solo *uso* della tecnologia, ma si spinge fino ad una destrutturazione che svela gli aspetti costitutivi del funzionamento del mezzo, per mostrare come «il medium si esplicita e si degrada. [...] si pone di fronte ai suoi embrioni. Nell'annullarsi "si vede"».³³

Nel solco di quanto fin qui ricordato, il videotape che Prini realizza con lo Studio 970 2 pare essere inquadrato in un rapportarsi con la tecnologia che aderisce a precise tendenze già ampiamente individuate e attivate all'interno del suo discorso artistico. Tuttavia, e parallelamente, va qui evidenziato come *Telecamere in posizione di parcheggio* sia un'opera concepita dall'artista per cogliere alcuni aspetti implicanti una più precisa costruzione di *visione*. Quest'ultima, si nota, sembra infatti essere sensibilmente ricercata da Prini quando talvolta va ad assumere la pellicola o il nastro video, particolarmente per quella loro capacità comune – anche se declinata in modalità tecnologiche differenti – di intercettare e registrare l'immagine in movimento e lo scorrere del tempo reale. Esemplicazioni di questa istanza sono riconducibili e osservabili nei casi del già citato *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro* (1970) e, in relazione sempre a *Gennaio 70* ma solo descritto in catalogo, in *Frammento di Magnete "Lupo"* (ottobre 1969),³⁴ un progetto per un film di 8' pensato da Prini non per una proiezione ma per una trasmissione di carattere televisivo, in cui prevede di filmare un giorno di sole e una notte oscurando il sole e la luna con un dito, per riprendere il vuoto intorno seguendo il ruotare della Terra.³⁵

L'assunzione del videotape-recording nell'opera di Prini. Possibili riflessioni.

Benché Prini sembri raramente essere presente al momento delle registrazioni,³⁶ ciò che consente di riferire a lui piena autorialità del videotape prodotto con Giaccari è il tipo d'uso del mezzo videografico e il senso dato all'operazione. Questi aspetti si inscrivono infatti in quell'idea dell'artista di agire il dispositivo tecnologico privandolo della sua funzionalità ordinaria e della sua implicazione 'standard'³⁷ (come già nelle varie declinazioni progettate o realizzate di *Magnet-Magneti*). Quando cioè l'attivazione – concettuale o concreta – del dispositivo è finalizzata al raggiungimento di una sua consunzione, come anche al logoramento della capacità lavorativa delle sue componenti.³⁸

Rispetto alla molteplicità dei casi prima evocati, però, in *Telecamere in posizione di parcheggio* a essere implicato è il *tape* elettromagnetico e lo specifico del *videorecording*, avendo quali unici precedenti ciò che Prini realizza per *Gennaio 70* e con *Merce tipo standard*. Gettando uno sguardo d'insieme a questi tre interventi videografici, si può giungere a constatare come tutti superino, in modalità diversa, quell'attitudine al solo consumare all'estinzione la strumentazione e la visione, per dare allo scorrimento del nastro uno scopo più articolato. In essi Prini mostra che più che essere preoccupato di intervenire in senso estetico-visuale nell'immagine (come emerge in certi casi quando adopera invece la pellicola)³⁹ è interessato a produrre una situazione videografica che diventa dimensione fenomenologica altra, in cui (o con cui) agire per tracciare un gesto-fatto-concetto artistico. La sua ricerca pare infatti mettere a tema l'agire l'oggetto (video) sotto l'egida di un comportamento-azione che si fa relazionale e contingente, in una misura tale che sembra esemplificare molto di quanto emerge da certe riflessioni storico-critiche peculiari. Per molti versi l'implicazione stessa del mezzo può essere infatti retrospettivamente ascrivibile a quell'oggetto che, secondo Daniela Palazzoli, diventa presupposto nodale dell'esperienza artistica, ossia strumento agibile.⁴⁰ Il quale messo in opera non attira un accento su di sé ma sui comportamenti e sui processi che lo determinano (che determinano cioè, ai fini di questo studio, sia l'azione da compiersi con il mezzo, sia la risultante intercettazione-*iscrizione* videografica). Quindi sempre l'implicazione stessa del mezzo è riferibile a quell'oggetto che Claudio Zambianchi – in un suo recente contributo in cui rielabora le ipotesi di Palazzoli – individua come assunto più caro alla frangia dei poveristi, i quali lo gestiscono «in una chiave di contingenza e di temporalizzazione»,⁴¹ facendogli acquisire una validità nei termini delle relazioni che si attivano e producono con esso.

Come osservabile in forma diretta, in *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro* (fig. 5) Prini avvia un singolare gioco di ripresa di ripresa (un monitor mostra l'immagine di una grande TV situata in un ufficio, la quale trasmette l'immagine di un secondo televisore anch'esso posizionato nell'ufficio), per procedere poi all'annullamento in sequenza di quanto trasmesso (prima è spento lo schermo TV più grande, poi la telecamera) e al ri-accendimento di ogni strumento, creando così una peculiare «partitura di scansioni visivo-sonore, ritmicamente alternate». ⁴² Nel lavoro da Sargentini, come anticipato, l'artista installa invece un doppio circuito-chiuso televisivo allo scopo di recepire e restituire la presenza dei vari visitatori che, calati nella veste di spett/attori (o meglio di merce d'arte), possono simultaneamente mostrarsi e guardarsi. ⁴³ Se nel primo caso l'accordo ai lavori precedenti, relativi alle versioni dei *Magnet-Magneti*, è rintracciabile in quel portare all'annullamento la visione, benché non data qui da un consumo reso dall'uso ma dalla scelta di interrompere la ripresa con la telecamera (anche se non lo scorrere del nastro, che capta l'intero processo); nel secondo l'artista non interviene invece in alcun modo, lasciando che la trasmissione, e la relativa registrazione, procedano in un *continuum* fino all'esaurirsi dei *tapes*.

A sua volta *Telecamere in posizione di parcheggio* pare derivare da queste due esperienze pregresse precise attitudini tecnico-espressive. Rispettivamente: una costruzione creativo-generativa di visione (data dal



5. Emilio Prini, *Magnete/Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna del quadro*, 1970, immagini del set per la realizzazione dell'opera videografica per *Gennaio 70* (Museo Civico, Bologna). Chiavari, archivio privato. Crediti: Archivio Emilio Prini.

montaggio di riprese in situazioni diverse) e la possibilità di confidare nella capacità della registrazione di procedere in autonomia e indipendenza.

In relazione alla prima istanza è da notare come il titolo stesso, *in posizione di parcheggio*, nella sua proposizione tautologica sembra suggerire che le modalità di registrazione abbiano infatti un valore connotativo contingente. Più che letteralmente abbandonate a espletare il loro funzionamento, le telecamere sono poste in atteggiamento di riposo dopo lo sforzo reso in relazione alle produzioni videografiche che precedono l'attivazione delle riprese-post-riprese per Prini. Queste ultime, vanno a perdere però ogni funzione documentativa, per farsi esclusiva scansione temporale e sedimentazione di un tempo inutile e insignificante. Nelle mani di Prini il processo di registrazione video diventa accumulo di aspetti irrilevanti, piuttosto che essere destinato, come più insistentemente accade in quegli anni, all'intercettazione di informazioni audio-visuali (per fini documentativi o creativo-generativi). Fra le più evidenti vie espressive dell'arte in video tra la fine del decennio Sessanta e l'inizio del Settanta si distinguono infatti più spesso un uso manipolatorio-sperimentale della strumentazione tecnica e del segnale elettronico,⁴⁴ ovvero un'implicazione dell'immagine in senso indicatorio: quale iscrizione di comportamenti-azioni o di vere e proprie interazioni da parte degli artisti con la telecamera e l'immagine⁴⁵ (con derive che raggiungono finanche riflessioni autobiografiche, di rispecchiamento ed estetiche di narcisismo quali possibili messe a discorso).⁴⁶ A queste attitudini Prini – anche se non è la sola eccezione – contrappone invece un'implicazione concettuale propria. Procedendo dall'idea che la ripresa in video possa essere un *diaframma minimo* tra un corpo e un tutto, nel senso in cui più spesso gli stessi poveristi declinano l'implicazione dei media di registrazione,⁴⁷ Prini la declina come esclusiva inframezzazione tra uno strumento e una realtà nulla di informazioni (suscitante forse interrogazioni altre sulla realtà delle cose). In *Telecamere in posizione di parcheggio* emerge così materiato elettronicamente il concetto di *vuoto*, nodale per la comprensione di molta parte della sua opera,⁴⁸ il quale è letteralmente esplicitato nella totale assenza di significazione (d'uso come di visione data) delle immagini che scorrono.

Contestualmente Prini mette in opera un particolare *non uso* dello strumento. Un aspetto, quest'ultimo, che richiama quel libero agire dei mezzi proprio del concetto di *inconscio tecnologico* inscritto nella poetica di Franco Vaccari fin dai primi anni Settanta.⁴⁹ La scelta stessa effettuata da Prini sembra infatti tralasciare l'idea di assumere il *medium* videografico come prolungamento della rete sensoriale di chi lo usa-

indirizza, proponendone invece il solo compimento della funzionalità meccanica più intrinseca. Ovverosia quell'essere stato concepito per il fine di intercettare e riprendere il procedere del tempo, in totale sintonia e sincronia con lo scorrimento del *tape*.

In accordo a quanto fin qui tracciato, ciò che è interessante rilevare è come *Telecamere in posizione di parcheggio* sembra rispondere a quella necessità di Prini di lavorare nella processualità e nella contingenza, sebbene quest'ultima si fa più concettuale e mentale, che relazionale. L'artista non individua le circostanze precise in cui Giaccari deve proseguire oltre con le riprese (non vi sono precipue richieste di luoghi, tempi o nomi di artisti), quindi in qualche modo relazioni e legami sono messi in secondo piano, finanche assenti. E assente è anche Prini stesso (sia nell'immagine, sia dietro la telecamera), portando così ad annullare quella esperienzialità di un *esserci* cara ai paradigmi della generazione poverista – ossia di quell'istanza che è *leitmotiv* cardine della quasi totalità dei brani videografici appartenenti a questa schiera di artisti.⁵⁰

Proprio l'aspetto del *non esserci* connota la poetica di Prini, il quale accetta «di “non esistere” visivamente per passare ad una dialettica che nel suo discorso trascina qualsiasi artefatto, costruito e presentato da altri»,⁵¹ ovvero in una «constant physical evasion: a subtraction from direct action [...] without ever completely erasing it, rather reformulating in via hypotheses, procedures and alternative strategies».⁵² L'artista, in moltissime operazioni si chiama fuori e la sua *presenza* si fa ideale. Ciò accade per *Arte povera più azioni povere* ad Amalfi in cui egli non presenta alcuna opera (sebbene presenzi fisicamente nei giorni della mostra); o a quel concetto di vuoto espositivo reso dall'uso di telegrammi per confermare l'assenza, scatenando l'idea di un «esserci senza esserci»,⁵³ per *Processi di pensiero visualizzato* (Luzern, Kunstmuseum, 31 maggio-5 luglio 1970), per *Persona* (Belgrado, Festival Internazionale del Teatro, settembre 1971) e per la *7a Biennale di Parigi* (1971). E proseguendo oltre, come visto, alla genesi di tutti e tre gli interventi in videotape progettati. Una serie di azioni che, colte d'insieme, strutturano una effettiva *sparizione dell'artista* e rivendicano, in definitiva, la possibilità di un sottrarsi al proprio lavoro e discorso, per mettere in atto una smaterializzazione assoluta (che non diventa però azzeramento di presenza).⁵⁴ Questa, connessa sia al rispecchiamento della «paradossalità congenita all'idea di vuoto, entità presente ma invisibile»,⁵⁵ sia a quella scomparsa dell'identità dell'autore che va a nascondersi «behind the technology of the system», ponendo il contributo creativo solo nell'«activation of a process».⁵⁶

L'attitudine performativa di Prini nei tape di Mario Merz e Richard Serra

Attraverso altre comportamentalità, rispetto a quanto appena evidenziato, si considera invece il ruolo che Prini assume nei videotape di Merz e Serra prodotti dallo Studio 970 2, per contribuire a svelare certi contrasti e quell'«agire diversificato e camaleontico»⁵⁷ esistenti nella sua ricerca e come egli estremizza quel vivere asistemico più connotativo della guerriglia poverista. Si tratta, in entrambi i casi, di incursioni performative nell'opera di altri artisti, che se da una parte mostrano come non sia Prini a farsi carico della genesi della scrittura videografica, dall'altra il suo esserci non si limita all'esecuzione a comando di un'azione, ma corrisponde a un attivarsi nei termini di una processualità, da inscrivere in una relazionalità medializzata e in una contingenza partecipativa.⁵⁸

Come già accennato, Toselli gioca un ruolo primario per la collaborazione tra Prini e Giaccari e torna nodale nella rete di relazioni intessute tra questi, Merz e Serra. Tra marzo e maggio del 1973 Milano diventa particolare polo d'attrazione per diversi artisti d'oltreoceano, ad alcuni dei quali sono dedicate una serie di personali proprio alla galleria, ora, di via Melzo 34, quale conseguenza di un viaggio che Toselli ha appena compiuto l'anno precedente da una sponda all'altra degli Stati Uniti.⁵⁹ In sequenza sono proposte le mostre di Robert Mangold, Robert Barry, Joan Jonas e dello stesso Serra (dal 3 maggio).⁶⁰ Figure che sono tra l'altro coinvolte contestualmente da Germano Celant – allora critico di riferimento proprio del gallerista milanese – nella collettiva *Arte come Arte* (26 aprile-maggio 1973), dedicata alle opere di pittura degli artisti americani più significativi e d'avanguardia⁶¹ e allestita presso il Centro Comunitario di Brera (o Centro Formentini). Parallelamente, il 4 maggio 1973⁶² il set per le registrazioni di *Igloo* di Merz è disposto all'interno della chiesa sconsecrata di San Carpofo a Milano, adiacente al centro braidense con cui Toselli è in stretti rapporti. Inoltre, lo stesso Merz realizza sempre nell'ex-chiesa – e con la medesima struttura dell'*igloo* usato per le riprese video (ossia in solo ferro e lastre in vetro) – *Laser e igloo*.⁶³ Un intervento, quest'ultimo, che vedrà la sua documentazione fotografica campeggiare qualche anno più tardi a piena pagina sulla copertina del primo numero di «Brera Flash»,⁶⁴ la rivista ufficiale del ri-nominato Centro Internazionale di Brera.

È da evidenziare che i rapporti di Merz con Giaccari sono attivi grazie alla frequentazione del *milieu* artistico-culturale milanese e al coinvolgimento del primo in una manifestazione che lo Studio 970 2 realizza a Varese nell'estate del 1968:⁶⁵ circostanze che propiziano verosimilmente la possibilità della produzione insieme di un videotape (il quale

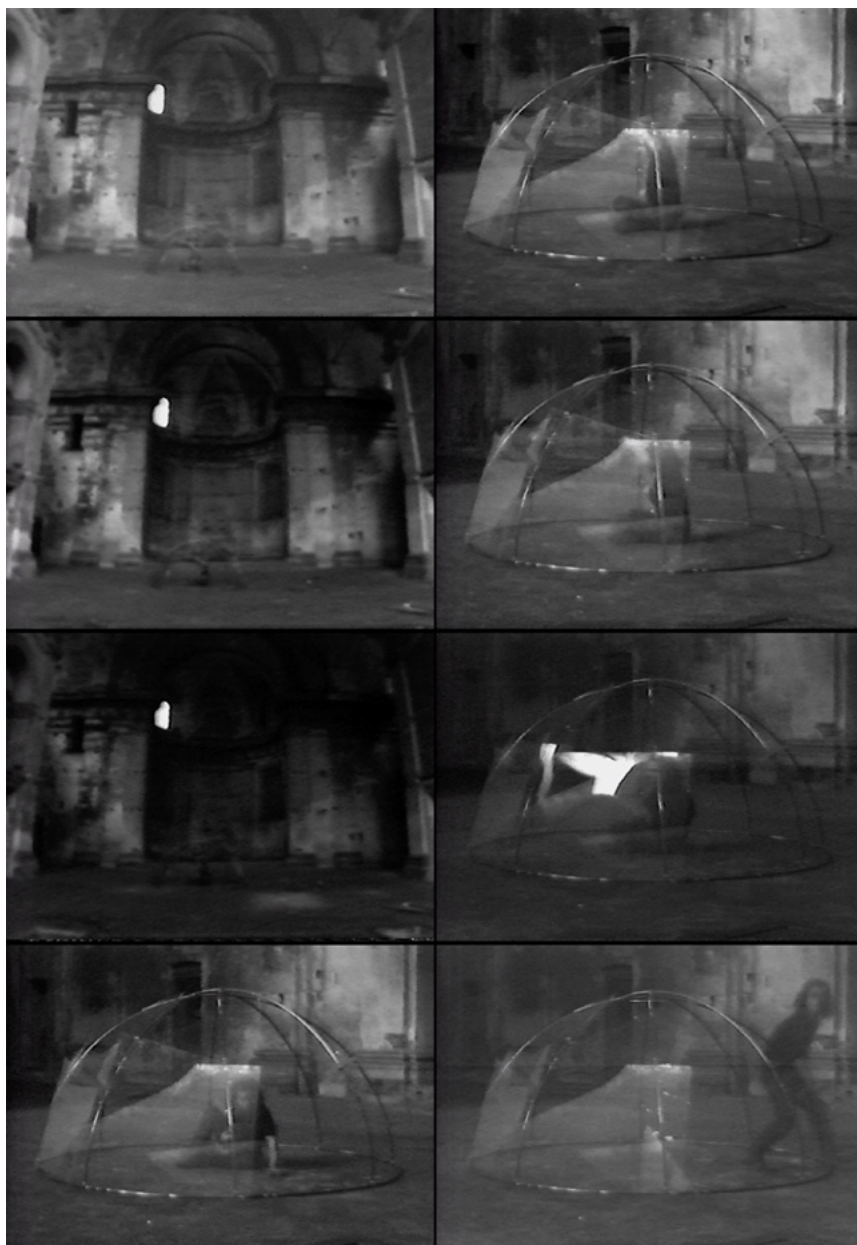


giunge a seguito dei lavori che l'artista compie prima per *Gennaio 70*, poi sia con la *fernsehgalerie* sia con la *videogalerie* di Schum).⁶⁶ Per quanto concerne invece il coinvolgimento di Prini se da una parte è appena iniziata la collaborazione con Giaccari per *Telecamere in posizione di parcheggio*, dall'altra l'amicizia con Merz è di lunga data e da poco sfociata in un intervento che si pone quale antecedente del lavoro realizzato per il videotape *Igloo*. Nel quadro della *Fünfte Internationale Kunstmesse Berlin*, in data 13 marzo 1973, Prini, Mario e Marisa Merz compiono un'operazione di incursione nello spazio curvo di un igloo, collocato presso lo stand di Folker Skulima.⁶⁷ Nell'ordine generale di idee dello stesso Merz la sua struttura è luogo possibile di progetti, attivazione di idee e rifugio di pensieri, e con questo fine nell'occasione fieristica i tre vi prendono posto a turno per leggere, scrivere o parlare.⁶⁸ L'operazione compiuta assume qui diversi significati. Da una parte la presenza di Prini è territorio d'osservazione di quell'aspetto erratico e partecipatorio della sua poetica, istanza precorritrice di quell' 'arte relazionale' cara a Nicolas Bourriaud, dove cioè «l'incontro con altri [...] diventa il vero significato artistico»;⁶⁹ dall'altra giustifica ulteriormente il coinvolgimento dell'artista per il videotape prodotto dallo Studio 970 2.

Nella sua realizzazione *Igloo* (1/2", *open-reel*, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 3'30") mostra collocata nello spazio antistante l'abside dell'ex-chiesa di San Carpoforo l'iconica struttura di Merz (figg. 6, 7), interamente inquadrata da una prima telecamera, la cui visione, dopo pochi secondi, è commutata con quella di una seconda,

6, 7. Mario Merz, *Igloo*, 1973, fotografie del set per la realizzazione del videotape, ex-chiesa di San Carpoforo (Milano). Foto: Enzo Ghiringhelli. Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.

più focalizzata sull'igloo (fig. 8). In esso Prini è seduto fin dall'inizio nell'atto di far roteare energicamente sopra la testa una corda con un sasso all'estremità, che da ultimo viene lanciato, rompendo così una delle pareti trasparenti. Rispetto all'idea di vivere la struttura quale intima stanza-rifugio, il tipo di interazione agita da Prini si fa gestualità direttamente operante su e nell'igloo-struttura, in modo tale che lo spazio da bolla di comfort diventa realtà da guastare e da cui sottrarsi ed evadere. La registrazione a doppia telecamera-inquadratura del gesto



8. Mario Merz, *Igloo*, 1973, still da video (produzione Luciano Giaccari – Studio 970 2). Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.



9. Richard Serra, *Untitled-Incompiuto*, 1973, still da video (produzione Luciano Giaccari – Studio 970 2). Immagine pubblicata in: Luciano Giaccari, Vittorio Fagone, *Memoria del video* 2, 1989, p. 55.

svolto viene poi ripetuta per un totale di tre volte. Ognuna di queste è compiuta in un diverso momento della giornata⁷⁰ (come visibile dal leggero cambio di luce all'interno dello spazio dell'ex-chiesa restituito dalle immagini video), per rendere così l'idea di una scansione temporale ripartita in fasi e reiterata. Per tre volte quindi Prini ripete il gesto di un moderno David contro un ideale e trasparente Golia, nel tentativo, di volta in volta, di rompere i vetri, per poi, al termine dell'ultima azione, uscire definitivamente 'liberato' dall'igloo.⁷¹

Nella progettualità del video di Merz, Prini diventa performer agente e interagente all'interno di un'opera (l'igloo), che diventa a sua volta parte integrante e strutturante di un secondo livello di opera (il videotape). *Igloo* si definisce così su un doppio registro di significazione, differenziandosi a sua volta dalle prime operazioni in video compiute da Merz, nelle quali si assiste a una più semplice ripresa di un'azione-gesto – in cui o interviene l'artista stesso (*Lumaca* per *IDENTIFICAZIONI*) o è assunto un violinista (nel lavoro per *Gennaio 70*).

A differenza del tipo di rapporto esistente con Merz, il coinvolgimento nel video di Serra compare quale esperienza inedita nella biografia di Prini, come pure di Giaccari. Se da una parte l'anno precedente il 1973 aveva forse anticipato certi incontri, dati rispettivamente dal fatto che Prini aveva seguito Toselli nel suo viaggio americano e Giaccari si era imbattuto in Serra a Roma presso L'Attico,⁷² è il ruolo del gallerista milanese e il complesso di situazioni intraviste al principio di questo paragrafo a ricucire l'insieme di eventi che pos-



10. Richard Serra, *Untitled-Incompiuto*, 1973, fotografia del set della produzione del videotape. Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.

sono fare da collegamento per la realizzazione da parte di Serra di *Untitled - Incompiuto* (o *Incompiuto italiano*, o *Italiana*) (1/2", open-reel, b/n, videorecorder Sony CV-2100 ACE, suono, 10' ca.). L'artista americano è infatti a Milano per la mostra curata da Celant, come pure per la sequenza di personali da Toselli. In queste circostanze Prini è probabilmente presente in via Melzo 34 proprio nel corso delle registrazioni effettuate da Giaccari delle riprese-post-riprese eseguite per *Telecamere in posizione di parcheggio* dopo la video-performance di Joan Jonas (18-19 aprile 1973). Ed è sicuramente sul set delle registrazioni



11. Richard Serra, *Untitled-Incompiuto*, 1973, fotografia del set della produzione del videotape (al centro Richard Serra mentre osserva l'azione dal terzo monitor). Varese, archivio privato. Crediti: Maud Ceriotti Giaccari.

che vengono realizzate, sempre da Giaccari, dopo quelle utili per il videotape di Merz, il giorno successivo l'inaugurazione della mostra di Serra da Toselli.

Tra gli aspetti più curiosi di *Untitled - Incompiuto* (o *Incompiuto italiano*, o *Italiana*) (fig. 9) si segnala la scelta di eseguire le riprese nella sala interna di un ristorante milanese presso il quale, durante la serata del 5 maggio 1973,⁷³ Toselli e Serra si erano recati per cenare insieme a un gruppo di amici e artisti. Come restituito dalle foto scattate del set, Giaccari installa un circuito chiuso televisivo sopra un tavolo

con tre monitor e due camere direttamente puntate su una tavolata imbandita (fig. 10). Quest'ultima è il teatro effettivo dell'azione: sulle note della tipica musica da ballo liscio emiliano-romagnolo e del vociare dei presenti Prini la anima salendoci sopra e iniziando a disegnare sulla tovaglia bianca delle linee con un carboncino. I tracciati passano tra le bottiglie, i piatti, le posate, i cesti di grissini e i pezzi di pane, spostati di volta in volta per far spazio allo svolgersi del disegno, il quale, a prima vista, pare essere sviluppato in modo casuale. In realtà si tratta della definizione, costantemente alternata, di due riquadri intersecati fra loro e riferibili ai contorni dei due schermi che Prini osserva, mentre, a loro volta, 'ritrasmettono' *live* il focus della sua mano serpeggiante sulla tavola imbandita. In contemporanea la regia simultanea delle due telecamere viene sistematicamente commutata attraverso un montaggio 'in diretta'⁷⁴ e coordinata da Serra, che controlla lo svolgersi del risultato dal terzo monitor (fig. 11) – ossia di ciò che è nel frattempo registrato sul *tape*. Nel finale dell'operazione Prini traccia i numeri 1 e 2 nello spazio rispettivo dei riquadri terminati, quindi un'ulteriore linea includente la totalità di quanto prima disegnato, la quale va idealmente a indicare il registrato definitivo, in cui confluiscono l'alternanza e la sovrapposizione delle visioni-riprese precedenti.

Un gioco tecnico, quello svolto, che vede Richard Serra provare a esplorare certe possibilità e aspetti propri degli strumenti tecnologici e che molto ricordano, tra l'altro, parte della peculiare assunzione che egli fa del *videorecording*, soprattutto nel caso di *Anxious Automation* (1971) – che con *China Girl* (1972),⁷⁵ *Surprise Attack* e *Television Delivers People* (entrambe 1973), aggiunte al lavoro condotto invece con la pellicola,⁷⁶ mostrano l'attenzione che l'artista dedica nella sua opera ai media di registrazione.

Nel videotape del 1971 Serra anticipa infatti la proposta di una indagine analoga a quella milanese, sebbene più complessa. Mentre la colonna sonora è di Philip Glass, che tocca il microfono fuori sincrono con il movimento, la parte performativa è affidata a Joan Jonas la quale esegue una serie di quattro semplici azioni sulla distanza spaziale e sul ritmo, la cui 'coreografia' è posta in diretta relazione a due angoli di ripresa alternati. Il pezzo combina il passaggio rapido tra le riprese delle due telecamere che, gestite registicamente da Serra con l'impiego di un generatore di effetti speciali, rendono in immagine *zoom* improvvisi e salti, utilizzati per frammentare i brevi movimenti svolti dell'artista, nonché l'allungare il tempo per ripetizione.

Annotazioni finali

L'individuazione nel *corpus* della produzione videografica di Giaccari dei tre interventi inediti nei quali Prini si trova coinvolto in varie modalità, ha permesso di osservare un operare peculiare dell'artista e restituire una più approfondita e circostanziata conoscenza del suo lavoro, nella varietà delle pratiche messe in opera e degli esiti raggiunti. Sulla scia di quanto fin qui tracciato, l'operazione che Prini compie più in generale con il mezzo videografico è infatti direttamente collegata a un suo usare i media di registrazione *tout court* in modo personale e secondo un'attitudine che è parte di una elaborata messa a discorso di sue riflessioni e condizioni di poetica. Queste hanno qui a che fare con la relazionalità e la contingenza: innescata ora con la multimedialità, ora con la collaborazione tra ricerche, artisti e ipotesi comportamentali. Risulta essere nodale il concetto di comportamento messo in atto dall'artista al momento dell'incontro con l'*oggetto* o con altre personalità, da cui emergono aspetti singolari del suo agire nella riflessione artistica, quindi nel mondo. Dietro e di fronte la telecamera, ovverosia dentro e fuori l'opera video, Prini innesci giochi diversi che paiono situarsi agli antipodi anche dell'implicazione stessa del *medium*. Nel primo caso egli attiva momenti d'uso della tecnologia, declinati come visto al consumo o all'esplorazione di fenomeni di costruzione situazionale, che egli imposta, ma da cui poi si sottrae. Nelle riprese-post-riprese per *Telecamere in posizione di parcheggio*, o come già per *Merve tipo standard* o nel lavoro per *Gennaio 70*, Prini progetta e indica la struttura d'azione, lasciando poi procedere la tecnologia in forma autonoma. Nelle personali opere in video egli non è soggetto all'interno del monitor – come accade nella maggior parte della ricerca videografica di quegli anni a livello nazionale come internazionale – piuttosto scompare totalmente dalla visione della telecamera, come dalla scena, indagando in questo modo anche livelli altri d'*uso* e di *vuoto*, quest'ultimo concetto nevralgico della sua intera ricerca artistica.

Tuttavia Prini erraticamente ricompare quale figura agente e interagente, e spazio inedito di relazioni, all'interno dei lavori videografici di Merz come di Serra. In opposizione a quanto prima individuato, quando egli è chiamato a porsi direttamente in fronte all'obbiettivo la natura dell'azione pare invece concretizzare e caratterizzare un diverso comportamento, che diventa gioco performativo-situazionale svolto in prima persona. Se nel caso del lavoro di Merz il nuovo oggetto con cui Prini si rapporta (*Igloo*) esula dalla sfera tecnologica e la telecamera torna ad essere semplice diaframma osservante, con Serra lo

strumento video svolge un ruolo di confronto precisamente orientato. Mentre l'artista americano manovra la registrazione, Prini diventa meccanismo di scena: prolungamento dell'occhio dell'obbiettivo e, contestualmente, mano-segno in grado di tradurre graficamente l'*escamotage* tecnico dell'alternanza simultanea di ripresa, possibile, allora, solo con il *videotape-recording*.

* Si desidera ringraziare in particolare Timotea Austoni Prini (Archivio Emilio Prini), per la restituzione di preziose informazioni circa il lavoro dell'artista, e Maud Ceriotti Giaccari (erede e responsabile dell'Archivio di Luciano Giaccari), per aver condiviso ricordi e messo a disposizione di chi scrive documenti e materiali oggetto di questo studio.

¹ Pasquale Fameli, *Il peso del vuoto. Emilio Prini ieri e oggi*, «Intrecci d'arte», 5, 2016, p. 86 (<https://intreccidarte.unibo.it/article/view/6370>, ultimo accesso dicembre 2022).

² Germano Celant, *Emilio Prini*, in *Arte Povera. Storia e storie*, a cura di Germano Celant, Electa, Milano, 2011, p. 296 (nota 1).

³ Una primaria ricostruzione dell'opera di Prini emerge già in: Elena Di Raddo, *...tracce di Emilio Prini*, «Titolo», XXI, 61, 2010, pp. 12-13; *Emilio Prini. Fermi in dogana*, a cura di Adachiara Zevi, catalogo della mostra (Strasburgo, Ancienne Douanne, 4 novembre 1995-14 gennaio 1996), Éditions les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasburgo, 1996.

⁴ Valentina Pero, Timotea Austoni Prini, *Emilio Prini*, in *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, catalogo della mostra (Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 7 giugno-1 settembre 2019), König, Köln, 2019, pp. 523, 526, scheda; Pasquale Fameli, *Life as Performance: Action and Process in Emilio Prini's Work*, in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 236-247.

⁵ Francesco Guzzetti, *Standardizing the Author: Emilio Prini and Conceptual Art*, in *Motion: Transformation. 35^o Congress of the International Committee of the History of Arts. Conference proceedings. Part 2*, a cura di Marzia Faietti, Gerhard Wolf, Bononia University Press, Bologna, 2021, pp. 397-402.

⁶ Lo Studio 970 2 è poi stato convertito nella più nota Videoteca Giaccari a partire dal 1977-78. Per approfondimenti ci si permette di rimandare a: Irene

Boyer, *Studio 970/2 – Videoteca Giaccari*, in *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, a cura di Cosetta Saba, Valentina Valentini, Treccani, Roma, 2022, pp. 139-146; Ead., *Luciano Giaccari e il suo Studio 970 2 a Varese (1967-1977)*, tesi di dottorato, La Sapienza Università di Roma, relatore prof.ssa Francesca Gallo, correlatore prof. Claudio Zambianchi, a.a. 2021-2022.

⁷ Per una ricognizione di base sulla videoarte d'ambito italiano (da cui derivare ulteriore bibliografia, anche di respiro internazionale) si rimanda a: Vittorio Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano, 1990; *L'Art Vidéo 1980-1999. Vingt and du Video.Art Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, a cura di Vittorio Fagone, Mazzotta, Milano, 1999; *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, a cura di Rosanna Albertini, Sandra Lischi, 2 ed., Edizioni ETS, Pisa, 2000; *Elettrosbock. 30 anni di video in Italia 1971-2001*, a cura di Bruno Di Marino, Lara Nicoli, catalogo della mostra (Roma, 21-27 maggio 2001), Castelvechi Arte, Roma, 2001; Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Fondazione Scuola nazionale di cinema-Marsilio, Roma-Venezia, 2001; Angela Madesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano, 2002; Maria Rosa Sossai, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2002; *Videoarte in Italia*, a cura di Silvia Bordini, numero monografico «Ricerche di storia dell'arte», 88, 2006; *Rewind Italia. Early Video Art in Italy | I primi anni della videoarte in Italia*, a cura di Laura Leuzzi, Stewen Patridge, New Barnet, 2006; Maurizio Marco Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Danilo Montanari editore, Ravenna, 2016; Lisa Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gen-*

naio '70, «Sciami», 2, ottobre 2017, pp. 48-72; Cosetta Saba, *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)*, «Sciami», 6, ottobre 2019, pp. 6-36; *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, a cura di Cosetta Saba, CLUEB, Bologna, 2006; Lisa Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie*, «Sciami», 6, ottobre 2019, pp. 53-73; *Videoarte in Italia. Il video rende felici*, cit.

⁸ Renato Barilli, *Video-recording a Bologna*, «Marcatré», VIII, 58-60, settembre 1970, pp. 140, 144. Recentemente Francesco Guzzetti individua come del videotape rimane forse una traccia ideale nel lavoro *Magnete – Film TV, 5 min* del 1969 (Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., p. 400). Da più recenti indagini d'archivio emerge come probabilmente Prini non avesse quale primaria finalità la realizzazione del videotape, bensì l'uso della tecnologia stessa (informazioni condivise da Timotea Austoni Prini, erede e responsabile dell'Archivio Emilio Prini, con chi scrive). Tuttavia, come informa Barilli nell'articolo prima indicato, il video pare esser stato effettivamente realizzato, andando però perduto insieme agli altri *tape* prodotti nell'occasione di *Gennaio 70* (Laura Leuzzi, *Intervista a Renato Barilli*, s.d. [2011-2014], <https://rewind.ac.uk/people/renato-barilli/>, ultimo accesso dicembre 2022).

⁹ Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Lettera da Roma: dicembre*, «Art International», XVI, 1, 20 gennaio 1972, p. 59.

¹⁰ Fameli, *Life as Performance*, cit., p. 242.

¹¹ Operata nel 2021 dal laboratorio di ricerca "La Camera Ottica" afferente l'Università degli Studi di Udine (sotto la supervisione scientifica della prof.ssa Cosetta G. Saba).

¹² Presso l'archivio privato Luciano e Maud Giaccari di Varese (d'ora in avanti ALMG) è stato rintracciato il nastro ¾ U-Matic su cui Giaccari monta la sequenza dei videotape da esporre nel contesto della mostra *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video*

in Italia raccolti da Luciano Giaccari (Milano, PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea, 15 dicembre 1987-31 gennaio 1988), tra i quali si trova una versione del lavoro. Il girato non combacia però con altri montaggi (alcuni non titolati) realizzati su nastri 1/2" open-reel originali, lasciando così emergere i dovuti dubbi circa la strutturazione finale del *tape*.

¹³ Germano Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, Johan & Levi editore, Monza, 2019.

¹⁴ Ivi, p. 261; Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., p. 399; Zevi, *Emilio Prini*, cit., p. 64.

¹⁵ Boyer, *Luciano Giaccari e il suo Studio 970 2*, cit.

¹⁶ Non è stato possibile rilevare la durata precisa del videotape.

¹⁷ Operazione resa possibile dal fatto che all'interno della propria piattaforma tecnologica lo Studio 970 2 di Giaccari è dotato fin dal 1971 di un mixer video marcato Shibaden e dal 1973 di due videoregistratori da tavolo per le operazioni di montaggio su nastro elettromagnetico, uno con la funzione di lettore (Sony AV-3620CE) e l'altro per l'*editing* (Sony AV-3670CE), entrambi da 1/2" e in standard EIAJ.

¹⁸ Si tratterebbe di un lavoro ancora frammentario e non montato finora ignoto, emerso a seguito di un recente cantiere di studi sull'ALMG di Varese. Un primario accenno in: Francesca Gallo, *Maschile e femminile nei videotape di Kitty La Rocca*, in *CINEMA oltre. Donne e pratiche audiovisive in Italia*, a cura di Lucia Cardone, Elena Marcheschi e Giulia Simi, Postmedia, Milano, 2021, pp. 52-54; Raffaella Perna, *Kitty La Rocca, la parola, il corpo, la fotografia: un percorso tra le opere e gli scritti 1964-1976*, in *Kitty La Rocca. Se io fotovivo. Opere 1967-1975*, a cura di Raffaella Perna, Monica Poggi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2022, pp. 11-33.

¹⁹ Sebbene in altri montaggi (tra cui quello presentato nell'occasione di *Memoria del video. I*, di cui si è accennato in una nota precedente) la prima ripres-

post-ripreses è contestuale alla video-documentazione di *Contact Improvisations* di Steve Paxton (Roma, L'Attico, giugno 1973), come appuntato nei titoli di coda presenti nel video.

²⁰ Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, cit., p. 262.

²¹ Ivi, p. 263.

²² Le date delle riprese-post-ripreses relative a Jonas, Merz e Serra sono appuntate da Giaccari su un foglio inserito nella custodia di un open-reel (conservato presso ALMG) su cui sono registrate o riversate le stesse, utili per il montaggio finale di *Telecamere in posizione di parcheggio*.

²³ *Contemporanea*, a cura di Incontri Internazionali d'Arte, catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974), Centro Di, Firenze, 1973.

²⁴ Alle quali si uniscono anche alcune riprese-post-ripreses di set ancora non identificati e un lavoro peculiare di *video-environment* realizzato da Giaccari presso il suo garage-studio varesino (del quale ultimo non si sa collegato/collegabile al *tape* di Prini o se si tratta di una registrazione staccata da esso).

²⁵ Emilio Prini, *MA/LI/DU/K/POL/WA*, «Pallone», I, luglio 1968, 1, pp. 4-6 (immagini del testo di Prini pubblicate poi in *Emilio Prini. A Visual Bibliography*, a cura di Cornelia Lauf, Nero, Roma 2018, pp. 10-12).

²⁶ *Konzeption-conception*, catalogo della mostra (Leverkusen, Schloss Morsbroich Städtischen Museum, ottobre-novembre 1969), Leverkusen 1969, p. 94; Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 289; Fameli, *Il peso del vuoto*, cit., p. 94.

²⁷ In merito a queste ultime riflessioni: Di Raddo, *...tracce di Emilio Prini*, cit.; Zevi, *Emilio Prini*, cit.; Celant, *Emilio Prini*, cit.; Fameli, *Il peso del vuoto*, cit.; Id., *Life as Performance*, cit.; Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit.

²⁸ Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 290.

²⁹ Zevi, *Emilio Prini*, cit., p. 63; Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., pp. 401-402.

³⁰ Celant, *Emilio Prini*, cit., pp. 294-295; Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., p. 400. Si tiene a precisare che attualmente l'opera si trova esposta all'interno del Museo del Novecento di Milano.

³¹ Per la visione delle immagini e ulteriori riferimenti: Fameli, *Life as Performance*, cit., p. 242; Pero, Prini, *Emilio Prini*, cit., pp. 523, 526, scheda. I due nastri relativi alle riprese sarebbero dovuti essere rielaborati da Prini stesso per un lavoro in video, probabilmente mai completato (Fagiolo Dell'Arco, *Lettera da Roma: dicembre*, cit., p. 59).

³² Per la visione delle immagini e ulteriori riferimenti: Zevi, *Emilio Prini. Fermi in dogana*, cit., p. 25; Pero, Prini, *Emilio Prini*, cit., p. 525.

³³ Germano Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 102.

³⁴ Celant riferisce che in realtà esiste un girato su "nastro videografico" del quale è però deteriorata la traccia del registrato. Non si sa se in questo caso il critico confonda alcune informazioni: *Senza titolo* (1970) è il videotape che Prini presenta a *Gennaio 70* il cui nastro è andato disperso, mentre *Frammento di Magnete "Lupo"* è l'opera della quale l'artista riporta informazioni nel catalogo della medesima mostra, esistente forse solo come sceneggiatura ideale, trascritta in catalogo: trascritta in catalogo: «Filma un giorno di sole oscurato dal dito in primo piano e il vuoto aperto intorno seguendo il ruotare della terra/ del sole/ Fai movimenti generali di macchina/ Filma 12 ore in quattro minuti di durata/ Invisibilità della durata/ spessore di luce/ Sorgente eclissata/ Ombra sull'occhio dell'uomo», le quali sono poi riproposte identiche con la parola 'luna' in sostituzione a quella di 'sole' e 'notte' a quella di 'giorno', concludendo con «Cancellare i riferimenti sulla mappa/ Cancellare i riferimenti nell'universo/ Cancellare i riferimenti all'universo/

Mostrarsi in giro» (3^a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 31 gennaio-28 febbraio 1970), a cura di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini e Andrea Emiliani, Edizioni Alfa, Bologna 1970, p.n.n.); lo stesso testo che, ricorda ancora Celant, compare sul retro di un disegno nel suo archivio (Germano Celant, *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano, 2011, pp. 293, 297, nota 32).

³⁵ Prini ha all'attivo anche lavori per pellicola, sviluppati però attraverso la fotografia e la scrittura, come: *Il cartello del film non fatto* (1966), in cui una semplice scritta dichiara l'ideale esistenza di un film (Zevi, *Emilio Prini. Fermi in dogana*, cit., pp. 58-59, qui erroneamente datato al 1976); *Un piccolo film* (1968/1995); le edizioni di fotografie relative a *Film TV, 5 min.* (1969); *Senza titolo* (1968) consistente in due fotogrammi che riproducono la nuca di una persona accompagnati dalla frase: «Filma un'ora la nuca in primo piano e il mondo aperto seguendo la direzione del vento che cambia. Metti un sonoro sull'energia. Metti una didascalia fissa. Filma diverse nuche in diverse condizioni di vento»; «*Filma un'ora la parete dei piombi...*» e *Senza titolo*, entrambi del 1969 (Prini, in *Catalogo Bolaffi d'arte moderna 1970*, II, Giulio Bolaffi Editore, Torino, 1970, pp. 122-123).

³⁶ Forse solo nel caso di quelle relative al lavoro di Merz e quello di Serra, poiché Prini stesso agisce poi come performer all'interno dei rispettivi video, e prima ancora per quelle intorno a Joan Jonas e/o quelle per Ketty La Rocca.

³⁷ Sul concetto di *standard* nell'opera di Prini si veda: Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., pp. 399-401.

³⁸ Emilio Prini, in *Konzeption-conception*, cit., p. 94 (ora in Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 289).

³⁹ Vedi note precedenti (nn. 34-35).

⁴⁰ *Con temp l'azione*, a cura di Daniela Palazzoli, catalogo della mostra (Torino, Il Punto-Sperone-Christian Stein, dicembre 1967), Il Punto-Sperone-Christian Stein, Torino 1967; Daniela Palazzoli, *Con temp l'azione*, in *Arte povera più azioni povere*, Rumma editore, Salerno, 1969, pp. 89-91.

⁴¹ Claudio Zambianchi, «*Oltre l'oggetto: qualche considerazione su Arte Povera e Performance*», in *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, a cura di Francesca Gallo, «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 35-45.

⁴² Barilli, *Video-recording a Bologna*, cit., p. 140. Inoltre, si tiene a precisare che da alcune recenti indagini d'archivio emerge che la complessa operazione è predisposta dall'artista attraverso l'elaborazione di fogli di calcolo di ritmo di lavoro (informazioni condivise da Timotea Austoni Prini, erede e responsabile dell'Archivio Emilio Prini, con chi scrive).

⁴³ Fagiolo dell'Arco, *Lettere da Roma: dicembre*, cit., p. 59.

⁴⁴ Si vedano per questo le operazioni videografiche di artisti come Nam June Paik e Wolf Vostell, fra tutti, e di Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo in ambito italiano (Douglas Davis, *Art and the future*, Praeger, New York, 1973; Nam June Paik: *Video 'n' Videology 1959- 1973*, Everson Museum of Art, Syracuse, 1973; Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan, Torino, 2014, pp. 61-73, 109-111; Lisa Parolo, *Alle origini della videoarte in Italia. Vobulazione e bieloquenza NEG (1970)*, in *Nuovi Scavi: il patrimonio 'non-theatrical' e 'non broadcast' in Italia (1965- 1995)*, a cura di Diego Cavallotti e Lisa Parolo, «Immagine - Note di storia del cinema», 20, maggio 2020, pp. 121-152).

⁴⁵ Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, cit.; Francesca Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto. Fotografia e film nell'Arte Povera*, in *Arte Povera 2011*, a cura di Germano Celant, catalogo della mostra, Elec-

ta, Milano, 2011, p. 602; Cosetta Saba, *In luogo di un'introduzione. Coesistenze, intersezioni, interferenze tra forme medialità e forme artistiche*, in *Cinema video internet*, cit.; Ead., *Introduzione. La memoria delle immagini: art/ tapes/ 22. Restauro e "riattualizzazione"*, in *Arte in videotape*, a cura di Cosetta Saba, Silvana editoriale, Cini-sello Balsamo, 2007, pp. 29, 37, 38-48; Valentina Valentini, *Il video: un non-luogo*, in *Arte in videotape*, cit., pp. 88-107; Giuliano Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, in *Videoarte in Italia*, cit., pp. 63-82.

⁴⁶ Rosalind Krauss, *Video, the Aesthetics of Narcissism*, «October», I, 1976, pp. 50-64; Sandra Lischi, *Dallo specchio al discorso. Video e autobiografia*, «Bianco & Nero», 1-2, 2001, pp. 73-85.

⁴⁷ Pola, *Media immateriali per materializzare il tutto*, cit., p. 602.

⁴⁸ Fameli, *Il peso del vuoto*, cit.; Celant, *Emilio Prini*, cit.

⁴⁹ Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e virgola, Modena, 1979.

⁵⁰ Germano Celant, *Arte povera, appunti per una guerriglia*, «Flash Art», I, 5, novembre-dicembre 1967, p. 5; Id., *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo Libri, Bari, 1977, p. 51; Id., *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 91; Id., *Emilio Prini*, cit., p. 288.

⁵¹ Id., *Emilio Prini*, cit., p. 288.

⁵² Fameli, *Life as Performance*, cit., p. 236.

⁵³ Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 294.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Fameli, *Il peso del vuoto*, cit., p. 93.

⁵⁶ Guzzetti, *Standardizing the Author*, cit., p. 401.

⁵⁷ Fameli, *Il peso del vuoto*, cit., p. 96.

⁵⁸ Nello stesso anno Prini partecipa anche a il *Frullatore* (27 ottobre 1973), il concerto-spettacolo svolto nel quadro della XV Triennale di Milano a cui partecipano diversi altri artisti.

⁵⁹ Celant, + *spazio: le gallerie Toselli*, cit., pp. 40-41.

⁶⁰ Ivi, pp. 262-263.

⁶¹ Sono coinvolti: Jo Baer, Rulph Humphrey, Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin, Barnett Newman, David Novros, Ad Reinhardt, Dorothea Rockburne, Robert Ryman, Frank Stella e Richard Tuttle.

⁶² Da una dichiarazione di Giampaolo Prearo sembrerebbe che l'igloo e il set per le riprese del videotape siano stati allestiti nell'ex-chiesa in un momento in cui lo spazio non è ancora stato acquisito dal Centro Formentini – «abbiamo forzato il portone e occupato lo spazio per un giorno intero per allestire la performance di Mario Merz in cui realizzava un video sperimentale all'interno del suo igloo» (Giampaolo Prearo, *Francesco Correggia*, «Academy of fine arts», 4, 2010, p. 27).

⁶³ Si tratterebbe in realtà di un probabile doppio intervento in cui l'igloo diventa oggetto di scena per un gioco di rifrazione con un raggio luminoso, quindi un peculiare camminamento di lastre di vetro 'fumanti' disposto lungo lo spazio della navata. Attualmente la conoscenza dei lavori passa solo dagli scatti fotografici di Paolo Mussat Sartor (*Paolo Mussat Sartor fotografo, 1968-1978. Arte e artisti in Italia*, Stampatori, Torino, 1979, pp. 137-139; Danilo Eccher, *Mario Merz*, Hopefulmonster, Torino 1995, p.n.n.). Tuttavia è quest'ultimo a precisare il mese del maggio 1973 quale momento in cui Merz esegue i vari interventi, avvicinandoli così al momento della realizzazione del videotape, con il quale non paiono essere però in diretta relazione. Nelle foto di Sartor non è visibile il set allestito da Giaccari che, come si nota invece dagli scatti di Enzo Ghiringhelli (Daniela Palazzoli, *Fotografia cinema videotape. L'uso artistico dei nuovi media*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1976, pp. 112-113) si trovava vicino alla struttura stessa dell'igloo. La totalità delle informazioni qui rese è frutto di uno scambio di conoscenze avvenuto

tra chi scrive e la dott.ssa Luisa Borio (Archivio Fondazione Merz).

⁶⁴ «Brera Flash», 1, ottobre-novembre 1976, copertina (didascalia nell'ultima di copertina).

⁶⁵ 24 ORE di NO STOP THEATRE (6-7 luglio 1968): Boyer, *Luciano Giaccari e il suo Studio 970 2*, cit.; Saba, *Cominciamenti della videoarte in Italia (1968-1971)*, cit., p. 12.

⁶⁶ Barilli, *Video-recording a Bologna*, cit., pp. 138-139, *Ready to shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. Videogalerie Schum*, a cura di Ulrike Groos, Barbara Hess, Ursula Wevers, Snoeck, Ghent, 2004, pp. 190, 230.

⁶⁷ Per la visione delle immagini: *Entrare nell'opera*, cit., p. 60.

⁶⁸ La stessa tipologia di intervento sarà poi ripetuta similmente il 22 maggio 1973, giorno d'inaugurazione della X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma (Maddalena Disch, *The Concept of 'Action' in the Work of Mario Merz*, in *Entrare nell'opera*, cit., p. 173; Ead., *Mario Merz*, in *Entrare nell'opera*, cit., pp. 456-457, scheda).

⁶⁹ Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 282. Oltre a quanto individuato, casi in cui lo stesso Prini giunge a concentrarsi sullo scambio di idee, ovvero su un'arte trasformata in dialogo, in un'ottica però ancora più aleatoria ed effimera rispetto al caso di Merz, possono essere rintracciati in quanto compiuto ad esempio nel contesto di Amalfi (*Arte povera più azioni povere*, Rumma editore, Salerno, 1969), nell'intervento per il *Teatro delle Mostre* (Alessandra Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia. 1967-1973*, Postmedia, Milano, 2014, p. 92), o per *When attitudes become form* (Celant, *Emilio Prini*, cit., p. 289) che assumono, nell'opera priniana, valore di opera/operazione artistica.

⁷⁰ In una dei riversamenti realizzati da Giaccari per apporvi le necessarie titolazioni e rendere l'opera esonibile in mostra sono tra l'altro presenti, al termine di ognuna delle tre frazioni, rispet-

tivamente tre diversi orari: 12:20, 16:10, 18:00, indicanti con ogni probabilità il momento esatto della giornata in cui è stata svolta quella parte d'azione.

⁷¹ Una riflessione su *Igloo* è proposta in: Giuliano Sergio, *Reversing the Image. The Avant-garde in Italy and the Media*, in *Reverser ses yeux. Author de l'Arte Povera 1960-1975, photographie/film/video*, catalogo della mostra (Jeu de Paume/Le Bal/Atelier EXB, Parigi-Triennale, Milano, 11 ottobre 2022-29 gennaio 2023), Parigi, 2022, p. 341.

⁷² Serra è presente in galleria da Sargentini, giunto in occasione del festival *Music and Dance in USA* (12-23 giugno 1972), come testimoniato da uno scatto fotografico che lo ritrae sdraiato ad osservare le prove di Joan Jonas per una delle sue *performance*. Si veda: *L'Attico, 1957-1987: 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, a cura di Fabio Sargentini e Roberto Lambarelli, Lucia Masina, catalogo della mostra (Spoleto, Chiesa di San Nicolò, luglio-agosto 1987), Mondadori-De Luca, Milano-Roma, 1987, p. 80).

⁷³ Data che compare, come già ricordato, su un'etichetta presente sulla custodia di una delle bobine *open-reel* su cui sono presenti le registrazioni per *Telecamere in posizione di parcheggio* di Prini (ALMG). Si precisa che in questo caso si ha l'unico momento in cui le riprese-post-riprese per il videotape di Prini sono svolte in anticipo rispetto alla registrazione del lavoro di Serra e compiute direttamente presso la Galleria Toselli (sul pavimento della quale Prini accenna con un gessetto bianco ai due profili degli schermi televisivi, anticipando così il lavoro che andrà a fare per lo stesso Serra).

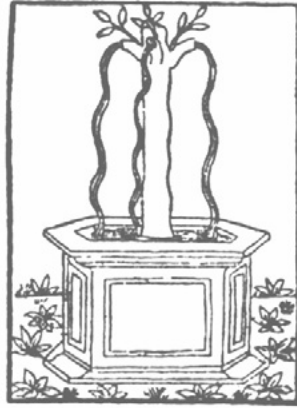
⁷⁴ *Intervista a Luciano Giaccari*, in Jole De Sanna, *Appunti su un mezzo*, in *Nuovi media. Film e videotape*, catalogo della manifestazione (Milano, Centro Internazionale di Brera, 27-30 maggio 1974), Centro Documentazione e Ricerche Jabik, Milano, 1974, p.n.n.

⁷⁴ Realizzata per le edizioni della Videogalerie Gerry Schum (*Ready to shoot*, cit., pp. 260-261).

⁷⁵ Benjamin H.D. Buchloh, *Process Sculpture and Film in Richard Serra's Work*, in *Richard Serra: Works '66-77*, catalogo della mostra (Tübingen, Kunsthalle, 1978), Tübingen, 1978, pp. 228-239; Annette Michelson, Richard Serra, Clara Weyer-

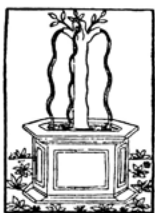
graf, *The Films of Richard Serra: An Interview*, «October», X, autunno 1979, pp. 68-104; *Richard Serra/sculpture*, a cura di Rosalind Krauss, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 27 febbraio-13 maggio 1986), The Museum of Modern Art, New York, 1986, pp. 14-39, 176; Francesco Spampinato, *Richard Serra: Sculpture, television,*

and the status quo, «NECSUS. European Journal of Media Studies», IV, 2, autunno 2015, pp. 31-49; *Manual No. 7. Richard Serra. Films and Videotapes*, catalogo della mostra (Basilea, Kunstmuseum, 20 maggio-15 ottobre 2017) https://kunstmuseumbasel.ch/de/file/2292/cea00cd4/manual07_richard_serra_2017.pdf (ultimo accesso dicembre 2022).



LA DIANA

Contributi



Un documento per il Sodoma ventenne a Roma

Matteo Mazzalupi

Un atto notarile inedito colloca con sicurezza il Sodoma a Roma nel 1497, nel cuore dell'ampio vuoto di notizie che separa il tirocinio in Piemonte dall'approdo a Siena, confermando un primo soggiorno giovanile nella città papale già ipotizzato su basi stilistiche dalla critica più avvertita. Il personaggio che nell'occasione ospitò nella propria casa il pittore vercellese (presente al rogito in veste di testimone) è Battista Tomarozzi, un membro dell'élite nobiliare già noto alla romanistica, il cui profilo viene ora meglio chiarito grazie a nuovi documenti e a una biografia coeva qui pubblicata: legato alle maggiori famiglie romane, alla curia pontificia e, almeno in gioventù, anche alla corona aragonese, egli coltivò interessi culturali, educandosi presso due umanisti e raccogliendo una collezione di antichità dalla quale Sodoma potrebbe aver tratto qualche frutto.

Bridging a gap spanning from Sodoma's apprenticeship in his native Piedmont to his arrival in Siena, a previously unpublished notarial act reveals that the young painter was in Rome in 1497, thus confirming what the most experienced critics had already argued on the basis of style. The person who hosted the Vercelli painter in his home on this occasion (present at the deed as a witness) was Battista Tomarozzi, whose life can be better known through some new documents and a short biography presented here for the first time. Tomarozzi had ties with the major families of the city, the Roman Curia, and, at least in his youth, the Kingdom of Naples. He was a man of culture, too: he studied under two humanists, and collected antique objects that possibly interested Sodoma.

Keywords: Sodoma, Battista Tomarozzi, Roman families, Antique collections, Humanists, Marco Antonio Altieri

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana38
ISSN 2784-9597

Un documento per il Sodoma ventenne a Roma

Matteo Mazzalupi

Per ben tredici anni, tra la fine del 1490 e la metà del 1503, mancano notizie sicure su Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma.¹ L'ultimo avvistamento quattrocentesco è nel contratto di apprendistato presso Martino Spanzotti, il 28 novembre 1490 nella natia Vercelli, con durata prevista settennale a contare dal Natale di quell'anno.² Dopo la svolta del secolo, il pittore ricompare nelle carte solo il 10 luglio 1503, quando ricevette l'incarico di affrescare il refettorio del monastero olivetano di Sant'Anna in Camprena, presso Pienza, indice di un trasferimento a Siena ormai avvenuto.³ Per i primi anni di vuoto documentario, si presume in genere che i termini del rogito del 1490 venissero rispettati e dunque Giovanni Antonio rimanesse in Piemonte fino al tardo 1497, lasciando la sua terra soltanto dopo la morte del padre Giacomo, che fece testamento il 13 agosto 1497;⁴ di certo mancava da casa il 7 dicembre 1501, risultando *absens* in un accordo raggiunto quel giorno tra la madre Angelina e il fratello minore Nicola.⁵ A colmare la lacuna per il periodo fino al 1503, Roberto Bartalini ha suggerito, oltre a un soggiorno milanese più volte ipotizzato dagli studi, un viaggio a Roma, corroborato visibilmente dalla sopravvivenza, nella capitale e nella sua regione, di opere del Sodoma databili intorno al 1500: due tavole raffiguranti il *Compianto su Cristo morto* conservate in sedi romane, nella collezione Patrizi di Montoro e presso Santa Maria dell'Orto in Trastevere (fig. 1), e la decorazione, con affreschi e una pala d'altare, di una cappella in San Francesco a Subiaco.⁶

Un nuovo documento, che ho avuto la ventura di scoprire compulsando molti volumi di rogiti notarili presso l'Archivio di Stato di Roma, serve ora a confermare e precisare il quadro indiziario. Il 5 maggio 1497 – prima, quindi, della morte di Giacomo Bazzi⁷ e della scadenza naturale dell'alunnato – Giovanni Antonio era già a Roma, dove lo si trova testimone in un atto del notaio Saba Vannucci (*de Vannutiis*) del rione Colonna.⁸ La menzione è di una completezza inequivoca, includendo nome, patronimico, luogo di nascita, professione: «Ioanne Antonio Iacobi de Verselli pictore». In chiusura si specifica perfino che in città il Sodoma era domiciliato nel rione Ponte, una scelta certo non dettata dal caso: grazie alla presenza del Ponte Sant'Angelo cui deve il nome, il quartiere dava agevole accesso all'area vaticana, dunque alla



curia pontificia, favorendo occasioni di lavoro per gli artisti, e infatti vi abitarono in quel giro d'anni anche i bolognesi Jacopo Ripanda/Rimpatta e Giovanni Aspertini, fratello di Amico, e i senesi Pietro di Giovanni Turini e Baldassarre Peruzzi.⁹

L'atto in questione è una quietanza tra due esponenti di famiglie patrizie romane, Crescenzio di Stefano Crescenzi, del rione Colonna, e Battista di Cola Tomarozzi, del rione Sant'Eustachio, per la somma di 134 ducati di carlini, che il primo aveva prestato al secondo.¹⁰ Altri rogiti del periodo registrano scambi di denaro tra i due,¹¹ che scopriamo essere imparentati grazie al matrimonio tra Crescenzio e la nipote di Battista, Francesca, figlia del suo defunto figlio Francesco, con una dote di ben 1.200 ducati assegnata dal nonno.¹² Meritevole di uno speciale affondo mi sembra la figura del Tomarozzi, nella cui casa del rione Sant'Eustachio fu stipulato il rogito qui discusso. Battista di Cola Tomarozzi *de Tomais* (questo il cognome per esteso) è noto ai romanisti, anche grazie al fatto di essere citato in quella nostalgica celebrazione della vita e dei costumi dell'antica nobiltà dell'Urbe che sono i *Nuptiali* di Marco Antonio Altieri.¹³ Nell'indicizzare questo celebre scritto, Anna Modigliani ha fornito per Battista alcuni preziosi dati biografici;¹⁴ altre e non secondarie notizie vanno raccolte da fonti sparse, edite e non, tra le quali spicca per valore il medaglione, qui pubblicato per la prima volta, dedicatogli nel 1525 dal già citato Altieri, che conobbe Battista di persona:¹⁵ nel complesso si delineano i contorni di un personaggio di insospettato spessore culturale. Ricordato fin dal 1445, quando doveva essere ancora giovanissimo,¹⁶ conobbe, secondo l'Altieri, una prima carriera politico-amministrativa nel Regno di Napoli: assai apprezzato da Alfonso il Magnanimo, avrebbe assolto presso di lui incarichi di grande responsabilità. Non se ne sa di più, ma i fatti non possono scendere oltre il 1455, data di morte del sovrano aragonese. «Exagitato dalla invidia et malivolentia grande de suoi emuli, trovatosi escluso», Battista avrebbe lasciato Napoli per Roma, dove in effetti lo si incontra nel 1458, e subito in un contesto di prestigio: in casa del giureconsulto e avvocato concistoriale Antonio Caffarelli, testimone a una compravendita immobiliare di Jacopo della Valle.¹⁷ Un documento del 1466 attesta che sua prima moglie fu una Margani, Cherubina di Giacomo;¹⁸ e nello stesso anno Battista locò a Lorenzo Caffarelli (nipote di Antonio) il casale di Olevano sulla via Nomentana, appartenente a sua nipote Ludovica Tomarozzi, figlia del defunto fratello Alessio e moglie del cavalier Tommaso *de Morreonibus* da Rieti.¹⁹ Non si è finora notato che quest'ultimo non è altri che l'umanista Tommaso da Rieti, intellettuale girovago, morto nel 1476

1. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Pietà*, circa 1500, olio su tavola. Roma, Arciconfraternita di Santa Maria dell'Orto. Crediti: archivio Roberto Bartalini.

dopo un lungo servizio presso gli Sforza;²⁰ e l'Altieri ci fa sapere che Battista si educò proprio presso «miser Thomasso da Riete», oltre che presso Porcelio Pandone, umanista napoletano anch'egli ramingo in cerca di fortuna tra le corti italiane.²¹

Procedendo in ordine di tempo, si arriva al pontificato di Paolo II, il quale, ancora stando al biografo romano, gli avrebbe concesso il redditizio «governo de Ascoli» fino alla fine del suo regno. Alla prova dei documenti, non si trattò del governo della città marchigiana, assegnato invece a prelati, bensì della carica di vicetesoriere, documentata dai registri superstiti per il periodo 1469-1477,²² forse non a caso durante il lungo episcopato ascolano (1463-1500) di Prospero Caffarelli, figlio di Antonio.

Rientrato a Roma, Battista fino alla fine dei suoi giorni si dimostrò assai generoso nei confronti dell'ospedale del Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, al Laterano, del quale fu guardiano nel 1480-1481 – poco dopo essere subentrato al padre Cola – e nel 1490-1491.²³ Il 29 ottobre 1490, ancora in salute, il Tomarozzi e la sua seconda moglie, Maddalena di Filippo Albertoni, fecero testamento nella sagrestia di Santa Maria sopra Minerva.²⁴ Entrambi elessero sepoltura in una cappella di Sant'Alessio che Ludovica Tomarozzi aveva eretto, evidentemente in memoria del padre, nella chiesa di Sant'Eustachio.²⁵ Avendo perso l'unico figlio Francesco, Battista assicurò la dote alle nipoti Antonina e Francesca (la futura moglie del Crescenzi) e nominò eredi universali i nipoti Paolo, Giulio e Agapito, tutti minori di 25 anni, cui assegnò come tutori e curatori la moglie Maddalena, Prospero Caffarelli vescovo di Ascoli, Lorenzo Caffarelli e Bartolomeo Rustici; a questi medesimi fu affidata l'esecuzione del testamento, insieme ai guardiani del *Sancta Sanctorum* e ai priori della confraternita dell'Annunziata alla Minerva. Dopo ciò, peraltro, il Tomarozzi visse ancora per molti anni, durante i quali ricoprì (nel 1493) l'alta carica municipale di conservatore,²⁶ continuò a gestire i suoi affari²⁷ e dettò ben tre nuovi testamenti, il 5 giugno 1499, il 26 aprile e il 28 settembre 1502, adeguando progressivamente le sue scelte all'evolversi della situazione familiare.²⁸ La morte lo colse non più tardi dell'8 ottobre 1502.²⁹

Per quanto la biografia fin qui ricostruita tracci già un profilo di tutto rilievo sul piano politico, economico e culturale nel panorama romano del tardo Quattrocento, due ultime notizie serviranno a meglio sostanziare il possibile ruolo di Battista Tomarozzi nella vicenda del Sodoma, al quale è finalmente tempo di ritornare. La prima notizia è di carattere storico-economico: Battista, come ha documentato Ivana Ait, fu cliente del banco romano degli Spannocchi,³⁰ fatto che non

può non richiamare quei «mercantanti agenti degli Spannocchi» che stando a Vasari avrebbero «condotto a Siena» il pittore,³¹ e proprio da Roma, secondo l'idea di Bartalini.³² La seconda notizia riguarda gli interessi antiquari del Tomarozzi: nella sua casa del rione Sant'Eustachio egli esibiva, infatti, una collezione di antichità romane, comprendente quantomeno numerose epigrafi. Fu Fra Giocondo a registrare «prope Sanctum Eustachium ante domum Baptistae Thamaroci [sic]», giusto nei tardi anni Novanta, una trentina di iscrizioni latine, censite in successive redazioni della silloge «in casa di Iulio Tomarozzi»,³³ cioè il nipote di Battista, uomo di cultura anche lui, amico e corrispondente di Pietro Bembo:³⁴ unico erede del nonno in seguito alla morte prematura dei fratelli,³⁵ Giulio accrebbe poi la raccolta,³⁶ infine dispersa dalla generazione successiva.³⁷ Che il ventenne Sodoma abbia visto in questi luoghi nel cuore di Roma qualcuno dei rilievi antichi messi a frutto negli splendidi monocromi dello zoccolo della cappella sublacense,³⁸ o che tramite questa influente conoscenza abbia acquisito i primi pezzi della sua eterogenea collezione di «antichaglie»,³⁹ sono ipotesi che gli scarni documenti romani possono appena suggerire, senza consentire di spingersi oltre.

Appendice documentaria

1. Roma, 5 maggio 1497. Il nobile Crescenzo Crescenzi del rione Colonna rilascia quietanza al nobile Battista Tomarozzi del rione Sant'Eustachio per 134 ducati di carlini; l'atto è rogato nella casa del secondo, presente tra i testimoni il pittore Giovanni Antonio di Giacomo da Vercelli (Sodoma).

Archivio di Stato di Roma, Collegio dei notai capitolini, 1811, notaio Saba de Vannutiis, aa. 1496-1500, c. 145r.

Indictione XV, mensis [segue aprilis die depennato] maii die V, 1497.

In presentia mei notarii et testium, nobilis vir Crescentius de Crescentiis regionis Columne sponte etc. remisit et refutavit nobili viro Baptiste de Tomarotiis regionis Sancti Eustachii, presenti etc., id est omnia iura sibi competentia virtute cuiusdam instrumenti depositi per acta mei notarii, videlicet super summa centum et triginta quatuor ducatorum de carlenis pro parte maioris summe per acta mei notarii. Hanc autem quietationem etc. fecit dictus Crescentius quia nunc habuit in pecunia numerata ducatos quinquaginta, reliquam vero summam usque ad summam centum viginti [corretto in o da triginta] ducatorum [a margine: tricentorum (?) octoginta septem ducatorum] confessus fuit habuisse in pluribus pacis [sic]. Pro quibus etc. obligaverunt etc. iuraverunt etc. renunciaverunt etc.

Actum Rome in regione Sancti Eustachii in domo solite habitationis dicti Baptiste, presentibus Ioanne Antonio Iacobi de Verselli pictore regionis Pontis [et] magistro Rinaldo Leonardi de Sarazano carpentario regionis Pontis testibus.

2. Medaglione biografico di Battista Tomarozzi, scritto nel 1525 da Marco Antonio Altieri.

Archivio di Stato di Roma, Ospedale del Santissimo Salvatore ad Sancta Sanctorum, 373, c. 19v.

Del nobile homo Baptista Tomarozzo.

Se' lle gran dote concesse da natura a quello nobile homo Baptista Tomarozzo voglia (come io debbio) in questo loco demostrarve, vedome astrecto per maiure additamento anche enarrarve sì come la fortuna in 'lla sua vita spesso et molto se alternassi. Nato nobile et in Roma, et de corpo, de aspetto et de costumi ben complexionato, disciplinatose da misser Porcellio Pannone et da misser Thomasso da Riete, l'uno et l'altro cavaliere et litteratissime persone, et con questi tal principii precedendoce la preclara indole quale da esso se offeriva, amòse tanto da Alfonso primo, re serenissimo de Aragona, che 'l regno tutto dimostròse dependere dalla subscriptione sola (?) de soe mano. Donde exagitato dalla invidia et malivolentia grande de suoi emuli, trovatosene escluso, tornatosene in Roma incontente, papa Pavolo, acceso dalla fama et dallo aspetto poi de questo homo, recognùbelo de subvenimento benivolo et paterno, dunandoli in 'lla Marca el governo de Ascoli, dove per quanto quella sancta memoria vivessi se restette et governòselo con suo non poco honore et pinguisimo recepto, et retornatosene in Roma, con amore et carità de cittadini frequentato, per quanto sopravisse de continuo dimostròse amare et approbare quel pio et caritatevile operato del nostro hospitale, et venendo a morte, secundo per li libri ordinarii in più lochi si attesta, astrense con amplo dunativo questa venerabil confratria innelli consueti anniversarii con cerimonie et solenne oratione haver ricorso a Dio, raccomandandoli la ben disposta anima sua, sì come (per esserneli grati et cognoscenti) de continuo fecemo. Del che me è parso assai conveniente rascionarne, per cascione che li homini sì qualificati, ancor se siano morti, rendono odore de reputata opinione et bona fama in quelli lochi dove con grande amore ce siano per longo tempo co[n]versati.

¹ Per l'edizione dei documenti su Sodoma si fa ormai riferimento al regesto approntato da Roberto Bartalini e Alesia Zombardo, *Giovanni Antonio Bazzzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, con un saggio di Cinzia Lacchia sulla mostra al Museo Borgogna del 1950, Società Storica Vercellese - Museo Borgogna, Vercelli, 2012.

² Bartalini e Zombardo, *Giovanni Antonio*, cit., pp. 1-2, doc. 1.

³ Ivi, pp. 11-14, doc. 5.

⁴ Ivi, pp. 3-5, doc. 2.

⁵ Ivi, pp. 6-7, doc. 3.

⁶ Roberto Bartalini, *Giovanni Antonio Bazzzi detto il «Sodoma», Vercelli, 1477 – Siena, 1549*, 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, pp. 13-31, in part. pp. 16-20; Roberto Bartalini, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Donzelli Editore, Roma, 1996, pp. 102-106, 139-141, appendice V.

⁷ A rigore, per il decesso si possiede solo il *terminus ante quem* del 7 dicembre 1501 (cfr. il documento cit. alla nota 5), ma fin dall'Ottocento (Luigi Bruzza, *Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore Giovan Antonio Bazzzi detto il Sodoma illustrate con nuovi documenti*, «Miscellanea di storia italiana», I, 1862, pp. 7-45, in part. p. 23) si presume che Giacomo, affetto da «quandam [...] infirmitatem» al tempo del testamento, morisse entro lo stesso mese.

⁸ Ne do la trascrizione in appendice, doc. 1. Nello stesso registro, a c. 64v, accanto a un atto del 24 agosto 1495 (rogato in casa di Battista Tomarozzi, al pari di quello esaminato in questo articolo) e capovolto rispetto al testo, esiste un elegante disegno a penna raffigurante un giovane longilineo a petto nudo che tiene un'asta e uno scudo a testa di cavallo, alto circa 6 cm, di una buona mano, con ogni evidenza distinta da quella del notaio.

⁹ Per le residenze dei quattro pittori citati cfr., rispettivamente, Matteo Mazzalupi, *I fratelli Rimpatta: novità biografiche dagli archivi romani*, in *La Roma di Raffaele Riario tra XV e XVI secolo. Cultura antiquaria e cantieri decorativi*, a cura di Luca Pezzuto, UniversItalia, Roma, 2017, pp. 135-149; Matteo Mazzalupi, *Un testamento e altre tracce romane per Piermatteo d'Amelia (con notizie inedite su alcuni contemporanei)*, in *Pittura e scultura nel Patrimonium Tusciae al tempo di Piermatteo d'Amelia*, atti della XVIII giornata di studio per la storia della Tuscia (Orte, Palazzo vescovile, 26 febbraio 2016), in corso di stampa; Anna Cavallaro, *Pietro Turino, un senese a Roma tra Quattro e Cinquecento e il suo dipinto in Sant'Omobono*, in *Curiosa itineraria. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di Enrico Parlato, GBE, Roma, 2015, pp. 133-145; John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, Yale University Press, New Haven and London, 2003, pp. 154-155, doc. 1511/5.

¹⁰ Alcuni dettagli dell'atto mi rimangono poco chiari, a causa della difficile grafia del notaio. Con atto immediatamente seguente a questo, e scritto sul medesimo foglio, il Crescenzi versò 15 ducati e mezzo di bolognini a un mastro Antonio di Leone «pro magisterio fiendo per eum in domo dicti Crescentii».

¹¹ Nello stesso registro, a c. 147r, è un atto del 21 maggio 1497 con cui Battista versa a Crescenzo 133 ducati; il 25 gennaio 1498 Crescenzo fa quietanza a Battista per 387 ducati (Archivio di Stato di Roma [d'ora in poi ASRm], Collegio dei notai capitolini [d'ora in poi CNC], 1810, notaio Saba de Vannutiis, aa. 1493-1499, cc. 351r-352v).

¹² Se ne parla, a nozze già avvenute, in ASRm, CNC, 1810, notaio Saba de Vannutiis, aa. 1493-1499, cc. 274r-278r, 20 e 28 febbraio 1497. Francesca morì di lì a poco, nel 1500 o 1501: *Necrologi e libri affini della provincia romana*, a cura di Pietro Egidi, I, *Necrologi della città di Roma*, Forzani e C. tipografi del Senato,

Roma, 1908, p. 538. Il padre, Francesco Tomarozzi, aveva sposato nel 1471 Girolama, figlia dell'avvocato concistoriale Viviano Viviani: ASRm, CNC, 175, notaio Camillo Beneimbene, aa. 1467-1485, cc. 14rv, 17r-v; cfr. Ivan Parisi, *Il regesto dei protocolli del notaio Camillo Beneimbene. I volumi nn. 175 e 176 del fondo del Collegio dei Notai Capitolini nell'Archivio di Stato di Roma*, «Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians», 1, 2006-2007, pp. 139-276, in part. pp. 149-150, doc. 4 (che legge «Viniani de Vinianis»).

¹³ Marco Antonio Altieri, *Li nuptiali*, a cura di Enrico Narducci, Tipografia romana di C. Bartoli, Roma, 1873, pp. 153, 155.

¹⁴ Anna Modigliani, *Indice ragionato dei nomi di persona e di luogo*, in *Li Nuptiali di Marco Antonio Altieri pubblicati da Enrico Narducci*, introduzione di Massimo Miglio, appendice documentaria e indice ragionato dei nomi di Anna Modigliani, Roma nel Rinascimento, Roma 1995, pp. 75-131, in part. p. 128, con notizie dal 1458 al 1502. Meno stringato, ma al contempo più ristretto nella cronologia (1466-1499), è il profilo tracciato da Maurizio Trifone, *Lingua e società nella Roma rinascimentale*, I, *Testi e scriventi*, Franco Cesati Editore, Verona, 1999, pp. 86-87.

¹⁵ Appendice, doc. 2. Su questo ricchissimo codice cfr. Enrico Narducci, *Notizie intorno alla vita ed agli scritti di Marco Antonio Altieri*, in Altieri, *Li nuptiali*, cit., pp. V-L, in part. pp. XXXI-XL.

¹⁶ Figura tra i cittadini per i quali, su ordine di papa Eugenio IV, furono fatti in quell'anno «de moiti belli vestimenti in Roma, tutti de seta et 13 de panno de lana de pavonazzo»: *La Mesticanza di Paolo di Lello Petrone (XVIII agosto MCCCCXXXIV - VI marzo MCCCCXLVII)*, a cura di Francesco Isoldi, Casa editrice S. Lapi, Città di Castello, 1912, p. 56; cfr. Maurizio Trifone, *Le carte di Battista Frangipane (1471-1500), nobile romano e «mercante di*

campagna», Winter, Heidelberg, 1998, p. 467, nota 3.

¹⁷ ASRm, CNC, 1239, notaio Lorenzo di Paolo, aa. 1456-1461, cc. 157r-162r, 30 ottobre 1458; cfr. Modigliani, *Indice*, cit., p. 128. Poco più tardi (ivi, cc. 278v-280v, 3 febbraio 1459) Battista è citato, eccezionalmente, come «nunc de regione Columne».

¹⁸ Gelasio Caetani, *Documenti dell'Archivio Caetani. Regesta chartarum*, V, Stabilimento tipografico fratelli Stianti, Sancasciano Val di Pesa 1930, pp. 267-270; Giuseppe Tomassetti, *La Campagna Romana antica, medioevale e moderna*, nuova edizione aggiornata a cura di Luisa Chiumenti e Fernando Bilancia, II, *Via Appia, Ardeatina ed Aurelia*, Olschki, Firenze, 1979, p. 255, nota a. Cherubina morì nel 1480 o 1481: *Necrologi*, cit., I, p. 482.

¹⁹ ASRm, CNC, 1643, notaio Mariano Scalibastri, aa. 1460-1469, cc. 312r-v, 334r, 18 gennaio 1466; cfr. Thomas Ashby, in *La Campagna Romana al tempo di Paolo III. Mappa della Campagna Romana del 1547 di Eufrosino della Volpaia riprodotta dall'unico esemplare nella Biblioteca Vaticana a cura della Biblioteca medesima*, introduzione di Thomas Ashby, Danesi, Roma 1914, p. 14; Chiumenti e Bilancia, *La Campagna Romana*, cit., VI, *Vie Nomentana e Salaria, Portuense, Tiburtina*, p. 224, nota 1.

²⁰ Su di lui cfr. soprattutto Ferdinando Gabotto, *Tommaso Cappellari da Rieti letterato del secolo XV*, «Archivio storico per le Marche e per l'Umbria», IV, 1888, pp. 628-662, e Nadia Covini, *Morrone, Tommaso (Tommaso da Rieti)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2012, pp. 202-205; ma agli studi erano note finora solo una prima moglie di nome sconosciuto, cui sembra alludere Poggio Bracciolini nel 1439 accennando a un suocero di Tommaso (Gabotto, *Tommaso*, cit., p. 648), e una figlia naturale, Brigida (Pietro Ghinzoni, *Ultime vicende di Tomaso Moroni da Rieti, letterato umbro del secolo XV*, «Archivio storico

lombardo», serie II, XVII, 1890, pp. 41-73, in part. pp. 44-45, 50-52; Angelo Sacchetti Sasseti, *La famiglia di Tommaso Morrone e le fazioni in Rieti nel secolo XV*, «Bollettino della Regia Deputazione di storia patria per l'Umbria», XII, 1906, pp. 81-126, in part. p. 118, nota 1). Tra il 1483 e il 1489 Ludovica dettò un testamento (1488) e quattro codicilli, sui quali cfr., in sintesi, Parisi, *Il regesto*, cit., pp. 169, 201, 210, 216, 218.

²¹ Cfr. Ugo Frittelli, *Giannantonio de' Pandoni detto il "Porcellio"*. *Studio critico*, Firenze, 1900; Guido Cappelli, *Pandone, Porcellio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2014, pp. 736-740.

²² ASRm, Camerale I, Tesoreria provinciale di Ascoli Piceno, 6, regg. 19-20.

²³ Giovanni Marangoni, *Istoria dell'antichissimo oratorio, o cappella di San Lorenzo nel Patriarcio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropita, che ivi conservasi*, nella stamperia di San Michele per Ottavio Puccinelli, Roma, 1747, pp. 318, 319; *Necrologi*, cit., I, pp. 482, 511. Per l'ammissione nella confraternita del Salvatore «*loco dicti Cole sui patris*»: *Necrologi e libri affini della provincia romana*, a cura di Pietro Egidi, II, *Necrologi della città di Roma*, Tipografia del Senato, Roma 1914, p. 492. Sulla partecipazione di Battista alle attività della compagnia cfr. anche le notizie del 1484 e 1488 Anna Modigliani, *I Porcari. Storie di una famiglia romana tra Medioevo e Rinascimento*, Roma 1994, pp. 265, 272. Alla confraternita Battista presentò regolarmente un'offerta in occasione della festa del Corpus Domini almeno dal 1488 e fino al 1502, anno della sua scomparsa: ASRm, Pergamene, cass. 406 (Ospedale del Santissimo Salvatore *ad Sancta Sanctorum*), 34, dalla lett. Q, p. 1, alla lett. T, p. 3 (cfr. Modigliani, *Indice*, cit., p. 128).

²⁴ ASRm, CNC, 1117, notaio Pietro de Meriliis, aa. 1486-1490, cc. 114r-119v; cfr. Modigliani, *I Porcari*, cit., p. 173, nota 113; Modigliani, *Indice*, cit., p. 128.

²⁵ Il sacello – sul quale un cenno è in Carla Appetiti, *S. Eustachio* (Le chiese di Roma illustrate, 82), Marietti, Roma, 1964, pp. 24-27 – esisteva già nel 1468, quando Giovanni Baroncelli, dottore in legge e conte di Ceprano, nel suo testamento stabilì di erigere una cappella dei Santi Ambrogio e Ivo nella stessa chiesa «ad similitudinem cappelle domine Cecche et domine Lodovice Alexii Thomarotii»: ASRm, CNC, 1643, notaio Mariano Scalibastri, aa. 1460-1469, cc. 425r-426v, 458r-459r, 16 aprile 1468. Cecca era la madre di Ludovica ed era già vedova il 2 febbraio 1456: ASRm, CNC, 1239, notaio Lorenzo di Paolo, aa. 1456-1461, cc. 19r-21r. In Sant'Eustachio esisteva ancora nel Seicento il «*sepulcrum nobilium hominum de Tomai[s] videlicet quondam Alexii et eius fratribus et omnibus ex ipsis descendentibus [sic] quod nobilis domina Ceccha uxor predicti Alexii et Ludovica eorum filia fieri fecerunt*»: Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, II, Cecchini, Roma, 1873, p. 390, numero 1200.

²⁶ Claudio De Dominicis, *Membri del Senato della Roma pontificia. Senatori, Conservatori, Caporioni e loro Priori e Lista d'oro delle famiglie dirigenti (secc. X-XIX)*, Fondazione Marco Besso, Roma, 2009, p. 37.

²⁷ Segnalò soltanto, alla data del 15 dicembre 1490, la quietanza rilasciatagli dal cardinal Giuliano della Rovere (il futuro papa Giulio II), come commendatario dell'abbazia di Grottaferrata, per 225 ducati, parte del prezzo di erbe e pascoli del *tenimentum* di Conca appartenente all'abbazia, che il Tomarozzi aveva acquistato per l'anno corrente: ASRm, CNC, 1117, notaio Pietro de Meriliis, aa. 1486-1490, c. 132r-v.

²⁸ ASRm, CNC, 501, notaio Andrea de Carusiis, aa. 1490-1503, cc. 27r-28v, 35r-v; 190r-191v, 216r-217r; 274r-277r. Nel 1499 i figli Giulio, Antonina e Francesca risultano già sposati rispettivamente con una Camilla, con Stefano di Mariano Luzi e con Crescenzo Cre-

scenzi, mentre Paolo è canonico vaticano. Nell'aprile 1502 viene eletto unico erede Giulio; don Paolo gli si affianca di nuovo nell'ultimo testamento, ma morirà di lì a poco (cfr. *infra*, nota 35).

²⁹ È questa la data di un atto riguardante i due nipoti suoi eredi conservato in ASRm, Arciconfraternita della SS. Annunziata, 354, c. 55v (in uno spazio lasciato vuoto, una mano diversa da quella del notaio vi ha aggiunto erroneamente il nome di Battista anziché quello di Paolo, che qui agisce dichiaratamente a nome proprio e del coerede Giulio). Maddalena Albertoni sopravvisse pochi mesi al marito: il 14 maggio 1503 il figlio Paolo promise alla confraternita del Salvatore il consueto pagamento di 50 fiorini «pro anniversario domine [*****] uxoris quondam Baptiste de Tamarociis, sepulte in ecclesia Sancte Marie de Minerva» (ASRm, Ospedale del Santissimo Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, 29, c. 343v). Per il suo epitaffio, già alla Minerva, cfr. Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, I, Cecchini, Roma, 1869, p. 453, numero 1756.

³⁰ Ivana Ait, *La clientela del banco Spannocchi di Roma da un inedito 'conto corrente' (fine XV-inizi XVI secolo)*, in *Uomini paesaggi storie. Studi di storia medievale per Giovanni Cherubini*, a cura di Duccio Balestracci et al., Salvietti&Barabuffi Editori, Siena, 2012, I, pp. 15-32, in part. p. 22. Sui diversi momenti della storia del banco cfr., della stessa studiosa, *Aspetti dell'attività mercantile-finanziaria della compagnia di Ambrogio Spannocchi a Roma (1445-1478)*, «Bullettino senese di storia patria», CXIII, 2006, pp. 61-129, e *Mercanti-banchieri nella città del papa: gli eredi di Ambrogio Spannocchi fra XV e XVI secolo*, «Archivi e cultura», XXXVII, 2004, pp. 7-44.

³¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, V, S.P.E.S., Firenze, 1984, p. 381.

³² Bartalini, *Giovanni Antonio*, cit., p. 20; Bartalini, *Le occasioni*, cit., p. 106.

³³ Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, I, A. 1000-1530, Ermanno Loescher & C., Roma, 1902, pp. 120-121; Sara Magister, *Censimento delle collezioni di antichità a Roma (1471-1503): Addenda*, «Xenia antiqua», X, 2001, pp. 113-154, in part. p. 135, numero 66. Dei due autori, il primo ipotizzava che Giulio fosse figlio di Battista; la seconda non si occupa della questione della parentela, ma pensa a due collezioni distinte, lasciando nell'incertezza l'ubicazione della più recente, poiché un codice la colloca «appresso a San Marco», un altro «apud Sanctam Mariam». Alla luce dei documenti, che concordemente ricordano la famiglia Tomarozzi come abitante nel rione Sant'Eustachio (cfr. anche, per Giulio, *Epigrammata antiquae Urbis*, Romae in aedibus Iacobi Mazochii 1521, ff. CXXIIIv-CXXVIIr; Mariano Armellini, *Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X tratto da un codice inedito dell'Archivio Vaticano*, estratto da «Gli studi in Italia», IV, 1881, e V, 1882, Tipografia di Roma del cav. Alessandro Befani, Roma, 1882, pp. 96-97), mi sembra probabile che Giulio risiedesse presso il Pantheon (Santa Maria *ad Martyres*) e che il riferimento alla lontana San Marco sia frutto di un equivoco.

³⁴ Pietro Bembo, *Lettere*, edizione critica cura di Ernesto Travi, I (1492-1507), Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1987, p. 203, lettera 218 (30 ottobre 1505); pp. 204-205, lettera 220 (25 novembre 1505); pp. 253-254, lettera 259 (29 agosto 1507, in latino). Giulio è inoltre ricordato in due lettere al Bibbiena: pp. 260-262, lettere 266 (26 novembre 1507) e 267 (2 dicembre 1507).

³⁵ Agapito morì ancor prima del nonno, tra 1501 e 1502: ASRm, Ospedale del Santissimo Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, 372, c. 388v. Lo stesso codice (c. 416v) fissa la morte di Paolo, «magister plumbi et scriptor apostolicus»,

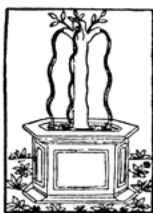
al 1510-1511 (data accolta da Enrico Celani, in *Johannis Burckardi Liber notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI*, a cura di Enrico Celani, II, Casa editrice S. Lapi, Città di Castello, 1911, p. 260, nota 1), ma si tratta di uno di quegli errori del copista seicentesco già lamentati da Pietro Egidi (in *Necrologi*, cit., I, p. 314). L'epoca vera, più antica, si ricava dalla promessa del versamento di 50 fiorini «pro anniversario domini Pauli eius fratris, sepulti in ecclesia Sancti Eustachii» fatta da Giulio Tomarozzi il 6 ottobre 1503: ASRm, Ospedale del Santissimo Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, 29, c. 352r. Paolo aveva fatto testamento poco prima, il 23 settembre 1503: ASRm, CNC, 501, notaio Andrea de Carusiis, aa. 1490-1503, c. 394v-r (incompleto e rilegato all'inverso).

³⁶ Da Andrea Bregno acquisì un rilievo augusteo ora nei Musei Vaticani: Phyllis Pray Bober e Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, with contributions by Susan Woodford, Harvey Miller Publishers, London, 1987, pp. 226-227, scheda 194A-B.

³⁷ Lanciani, *Storia degli scavi*, cit., p. 120: «La fortuna della famiglia incominciò a declinare poco dopo la morte di Giulio. I suoi figliuoli Flaminio, Fulvio, Pompilio, Francesco e Girolama venderono nel 1523 parte delle loro case tra la Rotonda e S. Eustachio a Francesco del Bufalo, e altra parte nel 1525 ai Crescenzi. Una terza casa, confinante con quella di Costantino Erulo da Narni, vescovo di Spoleto, fu venduta nel 1540 a Giordano de Nobili di Rieti. Estinta in seguito la famiglia, ereditarono da essa in parte luoghi pii, in parte i Boccapaduli, e le iscrizioni furono disperse».

³⁸ Su di essi cfr. Bartalini, *Le occasioni*, cit., pp. 140-141, appendice V (con bibliografia).

³⁹ Cfr. ivi, pp. 84-86; Bartalini e Zombardo, *Giovanni Antonio*, cit., pp. 112-115, doc. 48, e pp. 236-238, doc. 119.



Modelli sommersi nelle *Petites filles Spartiates* di Edgar Degas: un guerriero e un *enfant chantant*

Laura Castellano

Università degli Studi di Napoli

Federico II

Dottorato di ricerca in Scienze
storiche, archeologiche
e storico-artistiche

Il contributo ripercorre la genesi formale delle *Petites filles Spartiates* (1860) di Edgar Degas partendo dall'esegesi di Theodore Reff; individua nuovi e puntuali modelli scultorei, pittorici e testuali, di cui l'artista si è servito per 'costruire' l'opera, tra le più enigmatiche della sua produzione. Il dipinto, frutto di un credibile assemblaggio dei riferimenti scelti, conferma l'esorcizzazione dell'archeologia, la libera interpretazione delle fonti storiche e il rifiuto delle immagini stereotipate tipiche del '*Degas's Mind*'.

The essay traces the formal genesis of Edgar Degas's *Petites filles Spartiates* (1860) starting reviewing Theodore Reff's analysis and it identifies some new and punctual models referring to sculpture, painting and literature that the artist exploited to 'build' the picture, one of the most enigmatic of his production. The painting, like a result of a credible editing of selected references, confirms the exorcism of archeology, the free interpretation of the historical sources and the denial of the typical stereotyped images of '*Degas's Mind*'.

Keywords: Degas, *Petites filles Spartiates*, modelli, copie, Theodore Reff

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana39
ISSN 2784-9597

Modelli sommersi nelle *Petites filles Spartiates* di Edgar Degas: un guerriero e un *enfant chantant*

Laura Castellano

Quando Degas, nel 1880, programmava di esibire le *Petites filles Spartiates provoquant des garçons* (1860) alla quinta mostra dell'Impressionismo,¹ la sua produzione di dipinti a soggetto storico era un ricordo giovanile lontano poco meno d'un ventennio. La data stessa del 1860, deliberatamente arretrata da Degas di circa quattro anni rispetto alla realizzazione effettiva del dipinto, faceva capo, infatti, al momento del suo remoto concepimento, sebbene l'opera avesse subito consistenti rimaneggiamenti fino al 1864, ma probabilmente anche più tardi, a ridosso di quella presentazione annunciata nell'Ottanta.

Già Henri Loyrette aveva preso in considerazione la frequenza con la quale Degas meditava sulla 'scelta' cronologica di certe sue opere,² associandola al desiderio del pittore di legarle a un'esperienza ampia, in cui l'aspetto costruttivo della composizione potesse essere inteso come sintesi di quel tempo di gestazione lungo e lento che aveva preceduto la creazione. «Le goût de l'étude», diceva pure Daniel Halévy, «a toujours été une passion pour Degas, et en même temps qu'une passion, un danger; il arriva que les études, par leur nombre, missent en danger l'œuvre même à laquelle elles étaient destinées».³ È stato questo il caso delle *Petites filles Spartiates* (Londra, National Gallery), da considerarsi, per il motivo perfettamente spiegato da Halévy, un tutt'uno con i suoi tre studi preparatori a olio e con i numerosi disegni (almeno 37) a matita, penna o acquerello, noti a partire dalla prima delle quattro vendite dall'atelier del pittore, tenute presso la galleria parigina Georges Petit tra il 1918 e il 1919. D'altro canto, l'opera stessa, anche per com'è stata condotta nelle sue diverse fasi, obbliga a dare un peso 'positivista' al ruolo degli schizzi che l'hanno preceduta, proprio perché rivelatori del processo di creazione che Degas finì col considerare esso stesso opera d'arte.

Prima della morte, infatti, Degas non si era mai separato da quell'opera giovanile,⁴ che rappresentava un prezioso frutto della sua esperienza formativa in Italia, terminata giustappunto nel 1860 e raccolta negli schizzi prodigiosi dei suoi taccuini. Ma vent'anni dopo, per ragioni ancora oggi oscure, le *Petites filles Spartiates*, benché annunciate, non furono esposte alla mostra impressionista, suscitando qualche prevedibile malcontento. «Nous ne verrons ni sa *Danseuse*, ni ses *Jeunes Filles*



1. Edgar Degas, *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860-64, olio su tela. Londra, The National Gallery. Crediti: Creative commons The National Gallery.

2. Edgar Degas, studio per *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860 circa, olio su tela. Chicago, The Art Institute. Crediti: Open Acces image (CC0) The Art Institute of Chicago.

Spartiates, ni d'autres œuvres encore qu'il nous avait annoncées», aveva scritto Gustave Gœtschy, il quale, a tal proposito, definiva Degas «un artiste qui produit lentement, à son gré et à son heure, sans souci des expositions et des catalogues»,⁵ già lasciando trapelare quanto il pittore preferisse dedicarsi ai lenti, difficili e spesso ingrati preparativi necessari alla produzione di un'opera, non ammettendo scorciatoie nell'esercizio, a costo di trascorrervi tutta una vita. Questo il motivo per cui le *Petites filles Spartiates* si possono considerare un'opera in costante *fieri*; come tradiscono, d'altro canto, quei numerosi pentimenti

e rifacimenti visibili solo attraverso le fotografie a raggi-x della tela ‘definitiva’, che risulta parecchio alterata, specialmente rispetto allo studio preparatorio a olio dell’Art Institute di Chicago, in cui la scena di fondo è dominata da una scarna architettura, assente nel dipinto di Londra (figg. 1, 2).⁶

Un’interessante lettura del dipinto, probabilmente influente anche sulla fortuna di cui esso ha goduto dalla seconda metà del Novecento, è stata offerta da Theodore Reff, nella sua impresa di gettar luce sulle copie realizzate da Degas negli anni di formazione.⁷ La capacità di riutilizzo dei modelli classici scelti da Degas per la sua composizione, svelata dall’individuazione puntuale di alcuni di questi, ha messo allo scoperto quei meccanismi metodologici applicati dal pittore per l’esecuzione del dipinto – e di conseguenza di molti altri – contribuendo alla comprensione di ciò che lo stesso Reff ha poi battezzato «the Artist’s Mind».⁸

Si è aperto, così, l’approccio interpretativo più efficace e dominante di tutta una certa produzione di Degas, in riferimento soprattutto ai dipinti di genere storico e ai ritratti, ma in particolare delle *Petites filles Spartiates*, che di fatto si presenta come il frutto di un assemblaggio di frammenti ricomposti nel tempo, sulla base degli ‘oggetti’ copiati a Parigi e tra Napoli, Roma e Firenze. Che il dipinto fosse elaborato sulla meditazione di tre blocchi distinti, da analizzare in altrettante scene separate, ognuna attingente a fonti diverse e indipendenti, è la base su cui si è poi appoggiato anche Devin Burnell, che, con logica impeccabile, nel contempo ripristinava la cronologia dei vari studi preparatori, ognuno dei quali trovava, così, una coincidenza proprio con i diversi ‘pezzi’ studiati dal pittore.⁹ Più semplicemente: a ogni blocco i suoi studi, a ogni studio la sua fonte.

La complessità formale e contenutistica del dipinto fa dunque i conti anche con la natura e con la reperibilità dei riferimenti scelti da Degas, il quale sembra aver utilizzato, per la realizzazione della composizione, una campionatura di studi di sculture, da un lato, e, dall’altro, il sostegno di fonti letterarie puntuali, impiegate, verosimilmente, come diretta ispirazione della scena: un incitamento alla lotta da parte di fanciulle spartane ai loro avversari di sesso opposto, come prevedeva la tradizione educativa della loro cultura, cui erano rigidamente sottoposti i ragazzi, sorvegliati dai loro maestri e dalle loro madri. Il contenuto delle *Petites filles Spartiates* deriverebbe dunque, com’è stato ampiamente commentato, dalla *Vita di Licurgo* di Plutarco,¹⁰ a conferma di una robusta conoscenza che Degas doveva avere dei testi e degli autori classici, peraltro già ricordata da Halévy. «Les jeunes filles

de Sparte, [...] avaient coutume de provoquer les jeunes hommes à la lutte», avrebbe parafrasato lo stesso Degas nei ricordi dello scrittore, che riportava la frase di Licurgo che lo avrebbe ispirato.¹¹

In un taccuino utilizzato perlopiù a Parigi tra il 1859 e il 1864, Degas lasciava un'altra traccia interessante, testimone dell'incubazione del dipinto: «Jeunes filles et jeunes garçons luttant dans le Plataniste, sous les yeux de Lycurgue vieux à côté des mères. (Il y a dans le dessin [du Louvre] une sanguine de Pontormo représentant des vieilles femmes assises et disputant en montrant quelque chose)». ¹² Quel disegno a cui Degas faceva riferimento, esposto al Louvre dal 1860 – oggi attribuito a Polidoro da Caravaggio –, ¹³ avrebbe però un legame squisitamente analogico con il dipinto poi da lui realizzato. Degas rifletteva, forse, su un diverso modo di lottare, contrapponendone uno verbale, evocato dal disegno cinquecentesco del Louvre, a uno fisico e per certi aspetti più spontaneo, tipico dell'antica cultura spartana. Già sembrava chiara, comunque, la scelta esatta del tema da rappresentare, mentre una ricerca di tipo formale si stava, invece, appena avviando.

Un riferimento più puntuale, dapprima segnalato da Douglas Cooper nel 1954,¹⁴ poi confermato da Martin Davies, Phoebe Pool e Carol Salus,¹⁵ trova però riscontro in una fonte non antica, il *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce* dell'abbé Jean-Jacques Barthélemy, pubblicato per la prima volta nel 1788 in un'edizione in otto volumi. Si ricava, da quell'opera, un passo del XLVII capitolo, che avrebbe potuto ispirare più esattamente il pittore: «Les filles de Sparte ne sont point élevées comme celles d'Athènes [...] on leur apprend [...] à lutter entre elles, à courir légèrement sur le sable, à lancer avec force le palet ou le javelot, à faire tous leurs exercices sans voile et à demi nues, en présence des rois, des magistrats et des tous les citoyens, sans en excepter même les jeunes garçons, qu'elles excitent à la gloire, soit par leurs exemples, soit par des éloges flatteurs, ou par des ironies piquantes»;¹⁶ e continua, nel capitolo successivo, «[les Spartiates] furent les premiers, après les Crétois, à se dépouiller entièrement de leurs habits dans les exercices du gymnase»,¹⁷ trovando di nuovo una corrispondenza puntuale con il dipinto.

Il *Voyage* di Barthélemy, che dovette avere una diffusione ampia,¹⁸ quantomeno proporzionale a quella tendenza della cultura francese che, proprio dal Settecento, metteva in colloquio stretto i testi moderni con quelli dei classici, avrebbe potuto attrarre Degas per i rimandi a un passato reale e documentabile, che si sovrapponeva in modo del tutto armonico alle 'invenzioni'. Nel testo una narrazione di tipo scientifico, di umore ancora neoclassico e dunque ricca di rimandi de-



3. Eugène Delacroix, studio per *Jeunes filles de Sparte s'exerçant à la lutte*, 1840 circa, matita su carta lucida. Parigi, Département des arts graphiques (inv. RF 3713, recto). Crediti: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) – photo Michel Urtado.

scrittivi e filologici, si unisce a una composizione di paesaggi letterari, pensati allo scopo di produrre, attraverso l'effetto estetico evocato, un coinvolgimento emotivo e sensoriale, già preludente alle tendenze romantiche. L'argomento del *voyage* è perciò uno strumento che funge da cornice, mentre la trasmissione di un linguaggio nuovo conquista effettiva centralità, invertendosi i ruoli di 'contenuto' e 'contenitore', così come accade nelle *Petites filles Spartiates*, in perfetta corrispondenza con il *modus operandi* applicato al dipinto da Degas. Una comparazione che forse diviene ancora più convincente alla luce del fatto che proprio quel testo era presente nella biblioteca della residenza napoletana di Edgar, come si apprende dall'inedito inventario dei beni di René-Hilaire Degas, nonno del pittore, stilato giustappunto a Napoli nel 1862.¹⁹

Se da una parte, dunque, un primo interesse al tema della 'contesa', in senso più ampio, già era stato contemplato da Degas a Parigi in quell'appunto sul taccuino utilizzato al Louvre intorno al 1860, ecco che lo stesso viene rimeditato attraverso Barthélemy a Napoli, nel marzo dello stesso anno,²⁰ se non durante le sue visite di poco precedenti.²¹ Tuttavia, non si è mai spiegato in che modo e con quale peso quei soggiorni nella città partenopea poterono contribuire alla realizzazione delle *Petites filles Spartiates* e, più in concreto, quali riferimenti formali, riconducibili all'Italia, possano essere effettivamente riscontrati nel dipinto.



Per l'esperienza italiana di Degas, intanto, non secondario fu quell'ascendente intellettuale e coloristico che il pittore subiva direttamente da Gustave Moreau, il quale, nello stesso periodo, stava lavorando ai primi studi della sua grande composizione del *Tyrtée chantant pendant le combat*, celebrando il poeta spartano che, guarda caso, decantava a sua volta la vittoriosa gioventù della Grecia.²² L'interesse parallelo dei due pittori per la realizzazione di una composizione di genere storico, che attingeva agli episodi dell'antichità meno frequentati, si univa, a sua volta, sotto il comune denominatore del modello Delacroix. Risulta infatti curioso, laddove non potesse considerarsi direttamente incisivo, ricordare che dal 1838 il pittore di Saint-Maurice contemplava per la decorazione della volta della biblioteca del Palais Bourbon a Parigi sia un *Tyrtée conduisant les Spartiates*, cui si sarebbe ispirato Moreau, sia una scena, probabilmente sollecitante per Degas, rappresentante giovani spartane che si esercitano nella lotta, idea poi abbandonata.²³ L'ipotesi che Degas avesse potuto vedere il disegno preparatorio di quella scena, oggi al Louvre, è stata spesso scartata. Tuttavia, non può passare inosservato il fatto che Degas possedeva due disegni di Delacroix, rispettivamente di un *Cicéron* e un *Saint Jérôme*,²⁴ preparatori per la contemporanea decorazione della biblioteca del Palais du Luxembourg, presentati alla grande vendita di dipinti, disegni e incisioni del pittore, tenutasi nel febbraio 1864 presso l'Hôtel Drouot. Sebbene non acquistato, in quell'occasione Degas doveva almeno aver visto e notato quel progetto che portava l'esatto titolo di *Jeunes filles de Sparte s'exerçant à la lutte* (fig. 3), ma che il suo autore aveva preferito poi utilizzare per un'altra composizione.²⁵ L'iconografia scelta e poi scartata da Dela-

4. Edgar Degas, studio per il fondo delle *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860 circa, matita su carta lucida. Ubicazione ignota. Dal *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, [4a vendita], Georges Petit, Paris, 1919, p. 87, lotto 92.

5. *Marbre Choiseul*, 410 a.C. circa, particolare, marmo. Parigi, Musée du Louvre (inv. N1736). Crediti: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) – photo Daniel Lebé.

croix poteva allora rappresentare per Degas una conferma dell'idea da lui vagheggiata poco prima in autonomia, a meno che egli non ne fosse venuto a conoscenza già in precedenza, possibilmente tramite Gustave Moreau.

Trovare un'esatta corrispondenza formale a un soggetto così poco usuale, fu forse il motivo della lentezza esecutiva del dipinto, se si considera il metodo 'matematico' – per usare un'espressione di Paul Valéry – con cui Degas elaborava le sue composizioni più complesse. Si sommavano, in questo caso, un'eco di Delacroix, un interesse spiccato per l'Antico, l'esercizio sul nudo accademico, e una scelta sapiente dei modelli ispiratori, tutti accortamente rivestiti di umori e forme contemporanee. Alcune delle citazioni dal repertorio classico, più o meno puntuali, sono state abilmente individuate da Reff,²⁶ e in parte integrate da Burnell²⁷ che, adottando l'esegesi del suo predecessore, distingueva nella composizione delle *Petites filles Spartiates* almeno tre blocchi separati, quindi tre riferimenti distinti, successivamente ricomposti: il gruppo di figure sul fondo; le figure femminili in primo piano a sinistra; i fanciulli in primo piano a destra, probabilmente eseguiti in questo ordine anche dal punto di vista cronologico. Rimeditando su quanto affermato, si può tuttavia proporre qualche nuova considerazione proprio in rapporto ai modelli selezionati da Degas per la realizzazione del dipinto.

Nel catalogo della quarta vendita dell'atelier Degas, salta all'occhio un singolare disegno, un ricalco di un insieme di figure che sembra ripro-



6. Eugène Delacroix, studio per *Lycurgue consulte la Pythie*, 1853-1845, pastello su carta grigia. Parigi, Département des arts graphiques du Louvre (inv. RF 32259 recto). Crediti: © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) – photo Michel Urtado.

durre un frammento di fregio di aria vagamente classicheggiante.²⁸ Il gruppo rappresentato corrisponde in modo inequivocabile a quello che abita la scena di fondo delle *Petites filles Spartiates* (fig. 4). Secondo Reff, che ignora quel disegno, il gruppo è frutto di un assemblaggio che unisce il riferimento a un generico corteo femminile, «unmistakably neo-classical in origin»,²⁹ e una parziale copia da un pezzo invece riconosciuto, ovvero il cosiddetto *Marbre de Choiseul* del Louvre (fig. 5), di cui Degas aveva eseguito anche uno studio dal vero.³⁰ Una riproduzione grafica di questo rilievo antico, probabilmente l'unica cui Degas avrebbe potuto attingere per la sua copia su carta lucida, è presente in un'aggiunta al terzo volume del *Musée des Antiques* di Jacques Bins, corredato dalle incisioni di Pierre Bouillon,³¹ di cui esistevano esemplari sciolti anche presso la biblioteca dell'École des Beaux-Arts,³² accessibile a Degas. Assai curioso è che il *Marbre*, rinvenuto nel 1788, è stato ampiamente studiato dallo stesso abbé Barthélemy, autore del *Voyage* ispiratore di Degas.³³ Una coincidenza che il pittore potrebbe aver registrato, qualora avesse consultato il grande e diffuso *Manuel de l'histoire de l'art* del Comte de Clarac, dove compare un riferimento allo studio di Barthélemy nella breve descrizione dedicata alla stele.³⁴ La figura selezionata e 'prelevata' dal bassorilievo di Choiseul, per i suoi attributi, quali la tunica e il bastone tipico del «vieux», farebbe pensare che Degas fosse stato alla ricerca di un Licurgo per com'era descritto nelle sue fonti di riferimento, e per cui si sarebbe compiuta la sua idea iniziale di rappresentare un «Lycurgue vieux à côté des mères», come aveva appuntato nel suo taccuino utilizzato al Louvre. Un Licurgo, peraltro, molto simile a quello che ancora una volta aveva meditato Delacroix per la decorazione del Palais Bourbon (fig. 6), il cui pastello preparatorio era stato concesso nel 1842 a Théophile Thoré per un album pubblicato con la *Société des gens de lettres*,³⁵ dunque accessibile, e probabilmente osservato da Degas con un certo interesse.

Ma i due bambini che si azzuffano sulla sinistra del corteo femminile, peraltro visibili assai meglio nella versione preparatoria di Chicago, derivano in modo puntuale dall'affresco di Benozzo Gozzoli, nel Camposanto di Pisa, raffigurante *Abramo e gli adoratori di Belo* – come rivela il peculiare intreccio delle gambe (figg. 7, 8, 9, 10) –, che Degas aveva attentamente copiato in un disegno dal vero, come attesta, sul foglio, l'annotazione autografa «Pise 1859» (Brema, Kunsthalle).³⁶

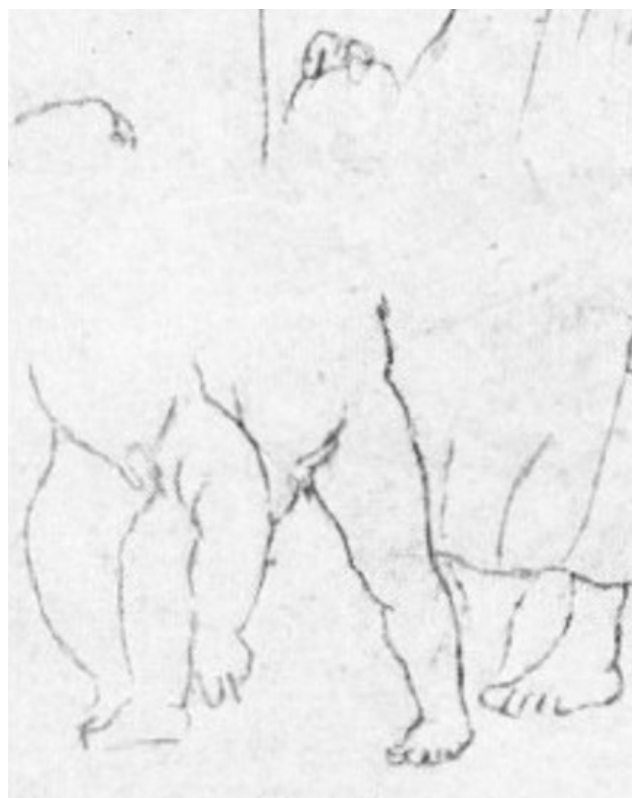
Sorprende però che, secondo Loyrette, per la rappresentazione dei fanciulli in primo piano «Degas abandoned all specific reference to ancient Greece, suppressing the archeological details and, as often been noted, modeling the faces of the children of the streets of Paris».³⁷ A

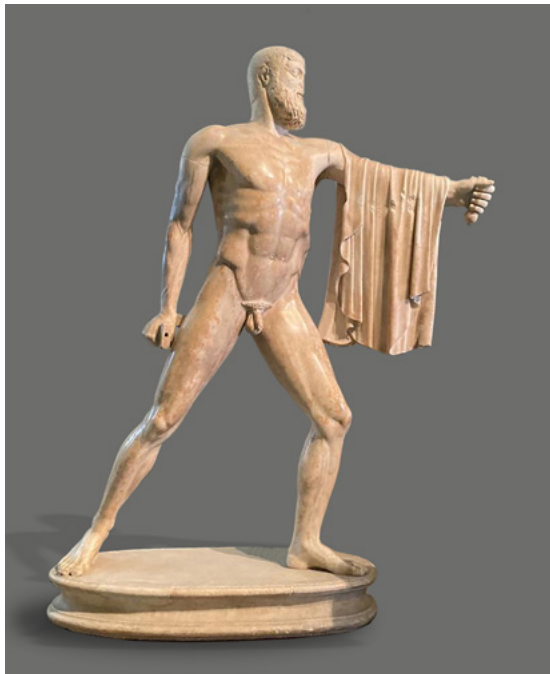
7. Benozzo Gozzoli, *Due fanciulli che lottano*, particolare dell'affresco raffigurante *Abramo e gli adoratori di Belo*, 1468-1484. Pisa, Camposanto. Crediti: Foto Brogi, Archivi Alinari, Firenze.

8. Edgar Degas, copia da *Abramo e gli adoratori di Belo* di Benozzo Gozzoli, 1859, particolare, matita su carta azzurra. Brema, Kunsthalle. Crediti: Kunsthalle Bremen - Die Kulturgutscanner – ARTOTHEK.

9. Edgar Degas, studio per *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860 circa, particolare, olio su tela. Chicago, The Art Institute. Crediti: Open Access image (CC0) The Art Institute of Chicago.

10. Edgar Degas, studio per il fondo delle *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860 circa, particolare, matita su carta lucida. Ubicazione ignota. Dal *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, [4a vendita], Georges Petit, Paris, 1919, p. 87, lotto 92.





suggerire cautela rispetto a un'interpretazione così 'avanguardistica' di una scena che risulta covata in buona parte in Italia, peraltro quando in Degas era ancora dominante un certo ascendente ingresiano, marcatamente volto allo studio dell'Antico, è l'identificazione nella composizione di due riferimenti scultorei rilevati rispettivamente in un modello napoletano antico e in uno fiorentino quattrocentesco. Il primo, che è forse il più evidente, sembra aver ispirato la fanciulla spartana in gonna azzurra sulla sinistra della tela, dov'è chiara una puntuale meditazione sullo schema dell'*Aristogitone*, parte del noto gruppo dei *Tirannicidi*, conservato al Museo archeologico di Napoli e di cui esisteva una copia in gesso anche all'École des Beaux-Arts.³⁸ Lo scatto in avanti della gamba e del braccio sinistri della fanciulla, teso a provocare gli avversari maschi, la posizione arretrata della gamba e del braccio destri, così come la torsione del busto, sembrano coincidere in modo esatto con la posa immobilizzata e sospesa nel suo climax di tensione dell'*Aristogitone* (figg. 11, 12).³⁹ La scelta di Degas, difficile da ritenersi casuale, sarebbe stata volta, così, anche a ottenere un equilibrio tra le immagini visibili e i contenuti rappresentati, dal momento che l'episodio evocato dal gruppo attribuito a Kritios è tradizionalmente interpretato come inizio di una civiltà liberata e democratica, dunque anche aperta a quelle ambiguità tipiche del linguaggio polisemantico spesso adottato da Degas, rilevato in questi termini già da Linda Nochlin.⁴⁰ La fortuna e la diffusione dello schema, alle quali ha contribu-

11. Edgar Degas, *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860-64, particolare, olio su tela. Londra, The National Gallery. Crediti: Creative commons The National Gallery.

12. Kritios, *Aristogitone* dal *Gruppo dei Tirannicidi*, copia del II sec. a.C., marmo. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Crediti: archivio dell'autore.

ito, a suo tempo, l'istituzione del culto dei Tirannicidi, osservato sin dalla fine del VI secolo a.C., è testimoniata dall'ingente reiterazione del modello anche tra i prodotti ceramici attici, e poi apuli, sui quali il gruppo statuario è stato adattato pure a scene d'altro tipo, che alla base avessero attinenza con la lotta.⁴¹ È il caso delle figure di lottatori che decorano il cosiddetto *Vaso dei Persiani*, esemplare a figure rosse rinvenuto a Canosa, poi acquistato dalle collezioni reali del Museo Borbonico, raffigurante scene di un'amazzonomachia, dove lo schema viene tipicamente adottato e replicato. Ugualmente accessibili a Degas erano poi quei calchi in gesso delle metope del Partenone esposti alla gipsoteca dell'École des Beaux-Arts, messi a disposizione degli artisti per l'esercizio delle copie. In particolare, un celebre frammento appartenente al cosiddetto ciclo della *Centauromachia*, di cui erano reperibili all'École anche incisioni,⁴² è altrettanto fedele al modello in questione e fu ampiamente studiato da Degas, com'è possibile osservare dalle pose che faceva assumere ai suoi modelli, visibili dagli studi preparatori del dipinto (figg. 13, 14). Che quello di Degas sia stato uno studio eseguito dal vero a Napoli sull'*Aristogitone*, a Parigi sulla copia dell'esemplare fidiaco, o che questo sia stato sostenuto da una riproduzione grafica di un'opera cui aderisse il *tipo* tirannicida, o anche che sia stato frutto di una rielaborazione mnemonica sui modelli scelti, ne appare comunque palese una dipendenza, quantomeno analogica.

Più puntuale, sebbene sommersa, è l'identificazione del secondo modello, scovato nel volto di uno dei fanciulli in primo piano sulla destra del dipinto: un altro studio di scultura elaborato in più modi e a più riprese sia dal vero, a Firenze, che a Parigi, presso l'École des Beaux-Arts. Di Degas già sono noti alcuni oli e disegni, conservati al Musée d'Orsay e al Département des arts graphiques del Louvre, di una delle

13. Edgar Degas, studio per *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860-64, matita su carta. Parigi, Département des arts graphiques du Louvre (inv. RF 11691 recto). Crediti: © RMN (Musée d'Orsay) – photo Stéphane Maréchalle.

14. Fidia, *Scena da una Centauromachia* dal Partenone, 447-438 a.C., marmo. Londra, The British Museum (inv. 1816.0610.6). Crediti: Creative Commons British Museum.





teste dei *Cantori con rotulo* di Luca Della Robbia, allora agevolmente visibili agli Uffizi, e di cui esisteva una copia in gesso all'École.⁴³ È altresì possibile ipotizzare che il pittore possedesse nel suo studio parigino un calco di questo *enfant chantant*, tratto verosimilmente da quelli dell'intera serie delle formelle della *Cantoria*, eseguiti nel 1835 dal formatore fiorentino Antonio Banchelli.⁴⁴ Ad ogni modo, nel dipinto londinese la testa del secondo da destra dei quattro fanciulli spartanici, sembra scaturire proprio dal modello robbiano, a voler introdurre nella scena un altro tassello-testimone della parziale gestazione italiana dell'opera: che sia stato questo realizzato *in loco*, o che sia stato recuperato a Parigi, attraverso la copia che aveva a disposizione. Gli occhi chiusi, la bocca aperta e catturata nel momento dell'emissione di un suono, di un canto, in un caso, e di un grido di lotta, nell'altro, tradiscono ancora una volta la dipendenza da un modello preesistente, stavolta quattrocentesco (figg. 15, 16, 17).

Ma l'insieme dei riferimenti italiani impiegati nel dipinto o sollecitanti per la sua realizzazione si convalida, nel suo complesso, con quanto osservato da Degas all'esordio del soggiorno romano, nell'ottobre 1856.⁴⁵ Nel taccuino che il pittore aveva con sé in quell'occasione,⁴⁶ uno schizzo a inchiostro bruno immortalava una copia dalla *Flagellazione di Sant'Andrea* del Domenichino, realizzata con ogni probabilità *in loco*, nell'oratorio intitolato al medesimo santo presso la chiesa di San Gregorio Magno al Celio, assai fedele all'affresco e di sintetica efficacia (figg. 18, 19). Lo schizzo, tra i pochi 'incorniciati' da Degas come a volerne fissare le proporzioni delle figure nello spazio, proprio nell'organizzazione di questo trova una consonanza convincente con l'intera scena delle *Petites filles Spartiates*: un gruppo statico e compatto

15. Luca Della Robbia, *Cantore con rotulo*, 1431-38, particolare della *Cantoria*, marmo. Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Crediti: archivio dell'autore.

16. Edgar Degas, copia da Luca Della Robbia, *Cantore con rotulo*, 1858, matita su carta. Parigi, Département des arts graphiques du Louvre (inv. 43211 recto). Crediti: © RMN (Musée d'Orsay) – photo Thierry Le Mage.

17. Edgar Degas, *Petites filles Spartiates provoquant des garçons*, 1860-64, particolare, olio su tela. Londra, The National Gallery. Crediti: Creative commons The National Gallery.

popola il fondo in lontananza, mentre le due schiere di figure dinamiche in primo piano contribuiscono all'equilibrio globale della quinta. In modo più particolare risalta, nello schizzo, l'insistenza grafica sulla figura del soldato in posa scattante sulla sinistra, a dimostrazione di quanto, specie a quell'altezza cronologica, Degas fosse alla ricerca di «narrative details»⁴⁷ sempre più vigorosi ed espressivi, evidentemente congeniali anche alla puntuale meditazione del dipinto londinese.

La scena rappresentata, dunque, nella quale per ogni soggetto è possibile ricavare un contesto d'esecuzione e d'ispirazione del tutto indipendente da ciascuno degli altri 'frammenti', perde coerenza nella visione d'insieme solo se non si considera quell'esorcizzazione dell'archeologia, quella libera interpretazione delle fonti storiche e quel rifiuto delle immagini stereotipate che invece sono tipici del 'Degas's Mind'. Le *Petites filles Spartiates* sono il perfetto esempio di una composizione classica rivestita di modernità, forgiata dal gusto di Degas, inteso nel senso letterale di 'arte del saper scegliere' tra ciò che già esiste, ma riproponendolo in forme nuove.

Non a caso, una connessione con Puvis de Chavannes può ora essere evocata, ed estesa a tutti i dipinti di soggetto storico realizzati da Degas entro la prima metà degli anni Sessanta. Mentre Moreau aveva esercitato un'influenza attiva e trainante su Edgar, che proprio in quegli anni finì col mostrarsi sempre più aperto a ricerche e sperimentazioni coloristiche, senza tuttavia sganciarsi da un rigore disegnativo dotto, quella con Puvis era piuttosto un'affinità, che metteva a nudo quegli obiettivi comuni a entrambi, analoghi ma paralleli, specialmente di tipo compositivo. Sia in Degas che in Puvis, una volta desemantizzate, le figure, disposte in gruppi isolati, riescono a essere autonome e allo stesso tempo sineddochi all'interno della stessa scena. Ciò è visibile nelle *Petites filles Spartiates*, nella *Sémiramis construisant Babylone* o nella *Scène de guerre au Moyen Age*, e in opere di Puvis come *La Rivière* (1864)

18. Edgar Degas, copia da Domenichino, *Flagellazione di Sant'Andrea*, 1857, particolare, inchiostro bruno su carta. Parigi, Département des arts graphiques du Louvre (RF 5634, 2). Crediti: © RMN (Musée d'Orsay) – photo Stéphane Maréchal.

19. Domenichino, *Flagellazione di Sant'Andrea*, 1608-1609, affresco. Roma, chiesa di San Gregorio Magno al Celio. Crediti: archivio dell'autore.





(fig. 20), dove le ambientazioni, scarne ma evocative di una dimensione precisa, alludono a una realtà descrivendola solo nei suoi punti salienti, e dove i soggetti appaiono come dei frammenti indipendenti fluttuanti, se guardati singolarmente, ma indispensabili parti del tutto, poiché disposti in modo rigoroso e imm modificabile ai fini del funzionamento narrativo della scena. A tal riguardo, viene spesso riportato questo lucido giudizio di Degas su Puvis: «Personne comme lui, n’a trouvé la place juste des personnages dans une composition. Cherchez à déplacer une de ses figures d’une ligne, d’un point, vous n’y arriverez pas: c’est impossible».⁴⁸

Che quella di Puvis e di Degas fosse un’intuizione vincente, lo si apprende dalla loro fortuna contemporanea e poi postuma; entrambi avevano saputo «ottenere, con mezzi materiali minimi, il massimo effetto; essere sublimi nelle idee, semplici nell’espressione».⁴⁹ Con le *Petites filles Spartiates*, e con le sue altre poche tele di storia, Degas metteva in atto, in definitiva, quei presagi che lo avrebbero reso esempio irreversibile per la modernità: aveva trovato un perfetto equilibrio tra la pittura ‘privativa’ del maestro lionese, costruita per sottrazioni, e quella opposta visionaria e soverchiante di dettagli di Moreau, così come aveva saputo occupare un canale espressivo intermediario, nelle sue infinite sperimentazioni, tra la limpidezza disegnativa di Ingres e la rudezza coloristica di Delacroix.

20. Pierre Puvis de Chavannes, *La Rivière*, 1864 circa, olio su carta adagiato su tela. New York, The Metropolitan Museum. Crediti: Open access.

¹ Così l'opera figurava nel *Catalogue de la 5^{me} exposition de peinture*, Morris, Paris, 1880, p. 7, n. 33.

² Un caso emblematico è quello della *Course de gentlemen. Avant le départ* (Parigi, Musée d'Orsay); cfr. Henri Loyrette, *The Gentlemen's Race: Before the Start*, in Degas, a cura di Jean Sutherland Boggs, catalogo della mostra (Parigi, Grand Palais-Ottawa, National Gallery of Canada-New York, Metropolitan Museum), The Metropolitan Museum of Art Publications, New York, 1988, scheda 42, pp. 101-102.

³ Daniel Halévy, *Degas parle*, Éditions de Fallois, Paris, 1995, p. 33.

⁴ Arsène Alexandre, *Degas: nouveaux aperçus*, «L'Art et les artistes», XXIX, 154, 1935, pp. 145-173: 153.

⁵ Gustave Gœtschy, *Indépendants et impressionnistes*, «Le Voltaire», 6 aprile 1880, p. 2. Questa recensione è ricordata da Michael Pantazzi in riferimento alla *Petite danseuse de quatorze ans* in Degas, cit., p. 343.

⁶ Douglas Cooper, *List of Emendation to the Courtauld Catalogue*, «The Burlington Magazine», XCVI, 613, 1954, pp. 119-122: 121; Devin Burnell, *Degas and His "Young Spartan Exercising"*, «Art Institute of Chicago Museum Studies», IV, 4, 1969, pp. 49-65: 56-57.

⁷ Theodore Reff, *New Light On Degas's Copies*, «The Burlington Magazine», CVI, 735, 1964, pp. 250-259: 256-257.

⁸ Theodore Reff, *The Artist's Mind*, Harper & Row, New York, 1976.

⁹ Burnell, *Degas*, cit.

¹⁰ La stessa fonte è stata utilizzata da Delacroix per la decorazione della biblioteca del Palais Bourbon. Tra i soggetti scelti per la rappresentazione della *Giurisprudenza*, compare un *Licurgo*, di cui si conserva uno studio preparatorio al Département des arts graphiques del Louvre (RF 322 59 *recto*), e un dipinto a olio datato 1840 all'University Michigan Museum of Art (inv. 1968/2.75). Si veda anche Anita Hopmans, *Delacroix's Decorations in the Palais Bourbon Library:*

A Classic Example of an Unacademic Approach, «Simiolus», 1987, XVII, 4, 1987, pp. 240-269.

¹¹ Halévy, *Degas parle*, cit., p. 33.

¹² Parigi, Bibliothèque Nationale de France [d'ora in poi BNF], Carnet 1, p. 202.

¹³ Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 949.

¹⁴ Cooper, *List of Emendation*, cit., pp. 120-121. Lo studioso desumeva questo ulteriore rimando letterario da Jeanne Fevre, *Mon oncle Degas*, Pierre Cailler, Genève, 1949, pp. 49-52.

¹⁵ Martin Davies, *National Gallery: French School*, National Gallery, London, 1957; Phoebe Pool, *The History Pictures of Edgar Degas and their Background*, «Apollo», LXXX, 1964, pp. 307-311; Carol Salus, *Degas' Young Spartans Exercising*, «Art Bulletin», LXVII, 1985, pp. 501-506.

¹⁶ Jean-Jacques Barthélemy, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, 3^a ediz., IV, De Bure, Paris, [1788] 1790, cap. XLVII, p. 197.

¹⁷ Ivi, cap. XLVIII, p. 204. Per una descrizione sulle donne spartane, si vedano nel medesimo capitolo le pagine 225-227.

¹⁸ Cfr. Huguette Krief, *Jean-Jacques Barthélemy et l'Antiquité en "figures"*, «Image et voyage», Open edition Books, DOI: 10.4000/books.pup.21712, 2020, pp. 215-225. Si veda anche la premessa del *Voyage* a partire dall'edizione del 1873 (Hachette, Paris), presentata come *Mémoires sur la vie et sur quelques-uns des ouvrages de J.J. Barthélemy écrits par lui-même en 1792-1793*.

¹⁹ Di questo documento, chi scrive ha dato un'anticipazione in una conferenza tenuta alla Société d'Histoire de l'Art Français (Parigi, INHA, 18 giugno 2022); la trascrizione, accompagnata da un saggio, uscirà sul «Bulletin de la SHAF» nel 2023.

²⁰ L'arrivo di Degas a Napoli è registrato nel «Giornale del Regno delle Due Sicilie», che annuncia il suo sbarco in città da Marsiglia il 21 marzo 1860. La

notizia, segnalata in Reff, *New Light*, cit., pp. 250-251, è stata verificata presso l'Emeroteca Tucci di Napoli.

²¹ Degas era a Napoli nell'estate del 1856 e in quella del 1857 («Giornale del Regno delle Due Sicilie», 19 luglio 1856; 4 agosto 1857). Cfr. Reff, *New Light*, cit.

²² Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Office du Livre, Fribourg, 1986, p. 86.

²³ Alfred Robaut, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies*, Charavay, Paris, 1885, p. 215, numeri 810, 811. Sul rapporto tra Degas e Moreau e il loro debito verso Delacroix si veda Phoebe Pool, *Degas and Moreau*, «The Burlington Magazine», CV, 723, 1963, pp. 243-268.

²⁴ *The Private Collection of Edgar Degas. A Summary Catalogue*, a cura di Ann Dumas [et al.], catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1 ottobre 1997-11 gennaio 1998), The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997, p. 29, schede 203, 204.

²⁵ *Les baigneuses*, 1854, Hartford, Wadsworth Museum of Art.

²⁶ Reff, *New Light*, cit., pp. 256-257.

²⁷ Burnell, *Degas*, cit.

²⁸ Tale disegno, oggi di ubicazione ignota, riprodotto in controparte nel catalogo (*Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, [4^a vendita], Georges Petit, Paris, 1919, p. 87, lotto 92), è stato utile a Burnell per il ripristino dell'ordine cronologico d'esecuzione dei vari studi per le *Petites filles Spartiates*. Secondo lo studioso non si tratterebbe di una copia ricalcata dalla riproduzione grafica di un'opera esistente, ma di un ricalco che Degas avrebbe eseguito sulla versione di Chicago, per trasferirne la composizione del gruppo nella tela 'finale' di Londra.

²⁹ In Reff, *New Light*, cit., p. 257. Credo si possa trattare, piuttosto, di un assemblaggio di figure assai più simili a quelle di alcune decorazioni vascolari a figure

rosse, sebbene non puntualmente identificabili. Il ritmo compositivo potrebbe ispirarsi, invece, a un fregio fidiaco del tipo delle *Panatennee*, un noto rilievo conservato al Louvre (inv. MR 825).

³⁰ Reff, *New Light*, cit.

³¹ Jacques-Benjamin Bins de Saint Victor, *Musée des antiques dessiné et gravé par P. Bouillon*, 3 voll., [Paris] 1821.

³² Si veda Eugène Müntz, *Guide de l'École Nationale des Beaux-Arts*, Maison Quantin, Paris, 1889, pp. 130-135, 138-143.

³³ «Le bas-relief qui est très-dégradé, représente deux figures, l'une de femme, l'autre d'homme, placées la première à droite, la seconde à gauche d'un arbre dont les branches, dépouillées de leurs feuilles, semblent avoir été coupées presque à leur naissance». Nella descrizione Barthélemy inverte la posizione delle figure, probabilmente perché descrive la stele a memoria.

³⁴ Charles Othon Clarac, *Manuel de l'Histoire de l'Art chez les Anciens*, Renouard, Paris, 1847, pp. 211-213.

³⁵ Robaut, *L'œuvre complet*, cit., p. 224. Delacroix rappresenta un *Lycurge consulte la Pythie* (Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 32259 recto).

³⁶ Il disegno, riconosciuto da Lambero Vitali in *Three Italian Friends of Degas*, «The Burlington Magazine», CV, 723, 1963, pp. 266-273: 269, è riprodotto in *Degas e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 1 dicembre 1984-10 febbraio 1985), Palombi, Roma, 1984, p. 79. Per i due putti in lotta Reff segnalava, invece, un rilievo conservato nella sua versione originale al Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie di Vienne, di cui Degas

ha realizzato uno schizzo da un calco al Museo di Nîmes (BNF, Carnet 15, p. 82).

³⁷ Loyrette, *Young Spartans*, in *Degas*, cit., scheda 42, p. 99. Lo studioso allude a commenti simili a questo: «Lorsqu'il [Degas] entreprit de peindre des "Jeunes filles spartiates luttant avec des jeunes gens" il oublia de leur faire une tête grecque conventionnelle et se livra résolument à la joie de fixer des types parisiens purs et, même, un tantinet montmartrois» (Max Goth, *Edgar Degas*, «Les Hommes du Jour», V, 257, 1 dicembre 1912).

³⁸ Müntz, *Guide*, cit., p. 98.

³⁹ Reff individua per la figura un riferimento antico diverso, un bassorilievo raffigurante una scena da una *Centauro-machia* (cfr. Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire Grecque et Romaine*, Leroux, Paris, 1897, p. 42, tav. 1289).

⁴⁰ Linda Nochlin, *Degas's Young Spartans Exercising*, «Art Bulletin», LCVIII, 3, 1986, pp. 486-488.

⁴¹ Per un approfondimento sugli sviluppi iconografici del gruppo dei Tirannicidi si veda Valeria Tosti, *Il sacrificio del tiranno. Nascita e sviluppo della posa dei Tirannicidi nell'iconografia attica*, «Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», XC, III, 12, 2012, pp. 77-96.

⁴² Müntz, *Guide*, cit., p. 80.

⁴³ Ivi, p. 285. Cfr. anche *Catalogue des moulages provenant des monuments, musées, collections, etc. Ecole nationale et spéciale des beaux-arts, atelier du moulage*, Impr. Nationale, Paris, 1881, p. 112. La fortuna del pezzo, da inserire in un più ampio discorso sulla diffusione del gusto dei primitivi, è confermata da un dise-

gno di William Holman Hunt eseguito a Firenze nel 1866-67 – riprodotto in Donata Levi, *Appunti sulla fortuna dell'arte robbiana nell'Ottocento inglese*, in *I Della Robbia e l'arte della scultura invetriata*, a cura di Giancarlo Gentilini, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio-1 novembre 1998), Giunti, Firenze, 1998, p. 125 – e da uno studio di Moreau di *Deux putti chantant* dal medesimo pergamo robbiano, datato 1858 e pertanto riconducibile al periodo trascorso a Firenze in compagnia di Degas (Parigi, Musée Gustave Moreau, Inv. Des. 4226).

⁴⁴ Gli stessi calchi erano riutilizzati in quegli anni anche per le popolari riproduzioni in bronzo della fonderia parigina Barbedienne. Per un dettagliato esame della *Cantoria* e della sua fortuna si veda la relativa scheda di Giancarlo Gentilini nel nuovo catalogo del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze, a cura di Timothy Verdon, Firenze, in c.d.s.

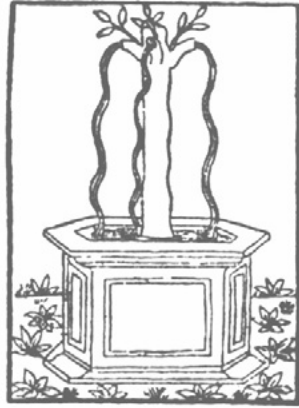
⁴⁵ Riguardo l'arrivo di Degas a Civitavecchia da Napoli si veda il «Giornale del Regno delle Due Sicilie» del 9 ottobre 1856 (Reff, *New Light*, cit., pp. 250-251).

⁴⁶ Carnet RF 5634 (Parigi, Département des arts graphiques du Louvre).

⁴⁷ Sull'interpretazione della scelta dei soggetti copiati da Degas, si veda Theodore Reff, *Degas's Copies of Older Art*, «The Burlington Magazine», CV, 723, 1963, pp. 241-252.

⁴⁸ Paul Lafond, *Degas*, 2 voll., Floury, Paris, 1918, I., p. 142.

⁴⁹ Vittorio Pica, *L'Arte Europea a Venezia*, Piero Editore, Napoli, 1895, p. 96.



LA DIANA

Note

La Siena dei Nove, Ambrogio Lorenzetti e l'«Operazione Buon Governo»

Roberto Bartalini

Alla Siena dei Nove e a quella che definisce l'«Operazione Buon Governo» Gabriella Piccinni ha dedicato uno studio appena uscito da Einaudi.¹ Non è l'ennesimo saggio sul celebre ciclo di dipinti di Ambrogio Lorenzetti. Si tratta di un libro diverso, che ancora mancava alla straripante bibliografia su questi affreschi. Ed è, a conti fatti, un libro necessario.

L'oggetto primo della ricerca non è tanto il ciclo di dipinti, ma 'cosa' comunica e 'come' lo comunica. È alla comprensione del 'cosa' – vale a dire quanto l'autrice chiama il «messaggio politico» – e del 'come' che è dedicata in prima istanza l'indagine, intesa come 'grimaldello' per la comprensione storica della Siena che ha prodotto il ciclo di affreschi (della sua struttura sociale, della dimensione economica e politica), così come delle funzioni a esso delegate dalla committenza (i Nove Governatori e Difensori del Comune e del Popolo di Siena) e da un'intera *élite* di governo. Più che un oggetto di ricerca, il ciclo del Buon Governo – come scrive l'autrice – è un «punto di osservazione».

Gabriella Piccinni, grazie al lavoro di una vita, ha una conoscenza della civiltà comunale e della Siena tardomedievale che pochi possono vantare. E dunque, da storica, ha una piena coscienza del nodo di contraddizioni che la città, ancora ricca e con il controllo di un territorio pari quasi a un terzo dell'attuale Toscana, stava vivendo negli anni in cui fu messa in piedi l'«Operazione Buon Governo». Un cronista (Agnolo di Tura) descriveva Siena in una sorta di stato di grazia («le pecunia erano abbondanti per le più persone»),² ma in realtà cominciavano ad apparire all'orizzonte i segni dell'incipiente declino economico, e qualcuno, nello stesso momento in cui Ambrogio Lorenzetti era al lavoro al ciclo del Buon Governo, sosteneva in una petizione al Consiglio generale che «la città e 'l contado di Siena è per venire al tutto meno».³ Del resto, da almeno tre decenni si rincorrevano situazioni di conflitto violento e armato, legate alla richiesta di allargamento della base sociale che sosteneva il governo dei «mercanti della città di Siena o vero de la mezza gente», ossia il governo 'di Popolo' dei noveschi, sempre più legati da clientele, interessi, alleanze economiche e matrimoniali con i più ricchi della città, i 'magnati', e sempre più distanti dalle altre componenti di Popolo. A ciò si sommava il crescente debito pubblico,

che ebbe un'impennata a partire dal 1336, con meccanismi tali – ben spiegati dall'autrice – che avevano portato alla rovina delle fasce sociali più deboli, colpendo i loro consumi. Proprio nel 1338, mentre Ambrogio era sui ponteggi della sala dei Nove, «tutto il sistema senese del credito» scrive Gabriella Piccinni «era stato messo, come diremmo oggi, in amministrazione straordinaria». Attraverso lo scintillante quadro di una città retta da Giustizia e votata al Bene Comune, si attuava – scrive l'autrice con felice sintesi espressiva – un modo di «porre la fiducia» da parte di un governo e di un blocco sociale sempre più in crisi e che iniziava a vedersi franare il terreno sotto ai piedi. È nel quadro di «una società in fermento e non pacificata», dunque, che nasce l'«Operazione Buon Governo», strumento di costruzione di un rinnovato consenso intorno all'azione dei Nove. Si capisce bene, così, che grande attenzione sia tributata alle magnifiche iscrizioni in versi che corredano il ciclo, la cosiddetta *Canzone* del Buon Governo, in volgare e di retaggio dantesco, perché esse integrano e potenziano il messaggio.

Al di là della sua orditura etico-politica – che ha parlato a generazioni diverse, di carattere forse addirittura metatemporale – è di tutta evidenza che il ciclo del Buon Governo «nasce dentro la storia», e come tale, programmaticamente, è studiato e raccontato nel libro. Con un corollario che non dovremmo dimenticare (come invece talvolta è accaduto nella discussione intorno alle fonti dell'allegoria politica messa in scena da Ambrogio Lorenzetti), ossia che «l'artista non fu ingaggiato, e pagato, per parlare a noi posteri e nemmeno per tradurre in immagini erudite qualcuno dei trattati politici di maggior successo» del tempo. «L'operazione che il pittore realizzò fu qualcosa di più complesso e anche più raffinato dal punto di vista della comunicazione politica»: una trascinate illustrazione di un'utopia politica presentata come realizzabile, 'qui e ora'. E ciò grazie a un racconto per immagini di straordinaria forza naturalistica, dotato, dunque, di una carica irresistibile di credibilità. Lo mostra tutta la terza parte del libro (intitolata *La gente, i luoghi, le cose*), implicitamente ma con grande forza. Sono pagine di indugio descrittivo divertito e accuratissimo dei «civili effetti» – in città e in campagna – del vivere regolato e retto da Giustizia, degli animali, delle vesti, delle colture, degli oggetti, degli edifici, delle professioni, degli svaghi (fig. 2). Una descrizione al rallentatore, tuttavia, mai fine a sé stessa, dato che sottostante si avverte sempre la spinta a cogliere le strategie messe al servizio del messaggio dal 'pittore della realtà'.⁴ Il quale imbastisce un discorso politico per immagini tanto efficace e persuasivo proprio perché è il risultato della capacità



di afferrare la realtà e di riproporla in pittura oltrepassando i codici figurativi del tempo.

Nel libro mi pare si avverta una costante tensione politica, ovvero l'acuita sensibilità (anche esegetica) di chi crede decisamente, oggi, nel ruolo della politica. Ma si avverte anche lo slancio di chi, in modo fermo, crede nella funzione civile della trasmissione del sapere. E come potrebbe essere altrimenti in chi ha dedicato la vita alla ricerca e alla docenza universitaria? Ogni passo, se non vedo male, ogni pagina, sono sostenuti dalla convinzione che tale funzione sia inderogabile: da qui la continua necessità (anche etica) di spiegare, far comprendere, fare un passo indietro e talvolta uno in avanti per illuminare di una luce più spessa un fatto, un dato, un'idea. D'altra parte, Gabriella Piccini dichiara nelle avvertenze che ha discusso a lungo con gli studenti di questo suo progetto, e li ringrazia. Si ha la conferma, quindi, che è un lavoro concepito anche nell'aula universitaria, non solo entro il recinto dei professionisti della ricerca storica. Una conoscenza stratificata di questioni storiografiche è messa così al servizio di chi legge (come di chi era presente in aula), in modo da ricreare un 'mondo' e un 'tempo' (gli anni di apogeo e di incipiente declino di cui si diceva) nei quali ogni centimetro quadrato del ciclo possa riacquistare pieno senso. È come un gioco di specchi: i dipinti sono un «punto di osservazione» che guida a comprendere più in profondità le condizioni storiche e po-

1. Ambrogio Lorenzetti, *Allegoria del Buon Governo* (particolare), dipinto murale, 1338. Siena, Palazzo del Comune, sala dei Nove. Crediti: archivio dell'autore.

litiche della Siena dei Nove, ma allo stesso tempo la capillare indagine su queste condizioni permette una più profonda comprensione del ciclo stesso. Grazie al lavoro dell'autrice e al suo slancio a far comprendere, è come se magicamente due piani si illuminassero a vicenda. E a tale slancio deve certo qualcosa anche la scrittura: colta ma accostante, ricca di metafore ma che non insegue mai la frase rotonda dell'oratoria o il gergo dello specialismo.

Sarebbe irrealistico affermare che gli steccati tra le discipline non esistono, ma sono fatti per essere abbattuti dalla buona ricerca. E infatti Gabriella Piccinni si muove su tutti i piani che era necessario per-



2. Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città* (particolare), dipinto murale, 1338. Siena, Palazzo del Comune, sala dei Nove. Crediti: archivio dell'autore.



3. Ambrogio Lorenzetti, *Pace* (particolare dell'*Allegoria del Buon Governo*), dipinto murale, 1338. Siena, Palazzo del Comune, sala dei Nove. Crediti: archivio dell'autore.

correre lavorando sul tema che si è prefissa. Sa bene, infatti, «che il linguaggio delle immagini, come il linguaggio verbale o come quello architettonico o quello giuridico, ha le sue regole e le sue strutture, ha una sua grammatica e una sintassi che si sono costruite nel tempo e che, soprattutto per le epoche antiche come il Medioevo, la conoscenza di questi codici è fondamentale per la comprensione delle opere stesse e del messaggio di cui esse sono depositarie». Ed è consapevole che non si possono ignorare «il pubblico cui l'opera si rivolge, il genere cui essa appartiene, le tradizioni in cui essa si inserisce, i modelli cui fa riferimento», nonché la natura e il ruolo degli artisti. Nel libro queste problematiche non sono eluse, nascondendosi dietro al fatto che

L'autrice, di professione, è una storica e non una storica dell'arte. Sono anzi ben presenti e, compiuto un vaglio critico, pur senza perdere di vista altri apporti, l'autrice fa propria prioritariamente una specifica tradizione di studi e le sue linee interpretative, quella che, dipartendosi da Nicolai Rubinstein,⁵ ha avuto negli ultimi decenni una grande protagonista in Maria Monica Donato.⁶

Il libro, dunque, rientra perfettamente nell'orizzonte degli storici sociali, della comunicazione politica, delle società urbane, ecc., come degli storici dell'arte. Non mancano affatto proposte innovative su singole questioni, come l'interpretazione in senso proprio, etimologico, della figura allegorica della *Concordia*, e quanto al significato del gruppo dei ventiquattro cittadini che conducono la fune fino al Comune/Ben Comune (vale a dire gli «animi molti», come sono detti nei versi della *Canzone*) (fig. 1). Senza scomodare l'assonanza con la concordia o l'armonia degli strumenti musicali, sulle quali hanno insistito, invece, diversi esegeti del ciclo del Buon Governo, il «tirare a dritta corda» degli «animi molti» è interpretato, in modo illuminante, come l'«agire insieme, senza diversioni, per il conseguimento dello stesso fine», metafora, dunque, di ogni unità di intenti. E altrettanto rivelatrice, almeno ai miei occhi, è la lettura della *Pace*, figura chiaramente enfatizzata accanto alle virtù cardinali, le *virtutes politicae* per eccellenza, bellissima nella sua posa disinvolta, come adagiata su un'armatura smontata e in atto di calpestare un palvese, e contraddistinta dall'olivo: un enorme ramo e un serto 'primaverile', punteggiato dalla mignola (fig. 3). La *Pace* è interpretata non in termini valoriali generali (i nostri termini, oggi più cruciali che mai) ma piuttosto come «tregua armata», momento in cui le armi sono dismesse ma sempre lì pronte per essere indossate di nuovo, stanti le coordinate entro cui si muove la Siena di quei decenni. È letta dunque, in buona sostanza, come «pacificazione interna» e «difesa dal crimine», entro un orizzonte in cui un governo 'giusto' è legittimato, e anzi è tenuto, «a usare la forza necessaria per costruirsi un territorio e imporre su di esso l'ordine e la legge», garantendo la sicurezza dei cittadini. Oppure – ultimo esempio – si consideri il sasso tenuto da *Furor*, uno dei rivoltanti vizi che attorniano la Tirannide nella parete di sinistra (fig. 4), che l'autrice sa interpretare non come un «richiamo generico o casuale», quanto «citazione di cronaca» in grado di evocare i tafferugli e le sassaiole che si erano susseguite a Siena negli anni, e dunque elemento di un linguaggio metaforico di valenza politica. Quasi senza volere, è definito così in modo mirabile quello che è il ruolo proprio di Ambrogio Lorenzetti nell'«Operazione Buon Governo», il suo ruolo, intendo, di pittore-iconografo:⁷ «nel ciclo»,

scrive Gabriella Piccinni, «le immagini [...] colmano in modo davvero efficace la distanza tra ciò che si vuol dire (il programma politico, con il suo retroterra giuridico, l'ammonimento etico) e la capacità di comprensione da parte di destinatari che erano sicuramente molto vari per cultura e capacità di intendere».

Il libro porta un contributo anche a una questione più generale, che tocca lo 'specifico' più frequentato dagli storici dell'arte. Si può convenire che un dipinto, un ciclo di dipinti, una scultura, ecc., d'età medievale o della prima età moderna, di significato sacro come profano, politico o meno, presuppone un corto circuito in cui determinanti sono due polarità: da un lato, le intenzioni e la volontà della committenza; dall'altro, una concretizzazione 'in figura' di queste ultime che implica le competenze speciali dell'artista, intese come conoscenza delle *lignées* iconografiche e capacità di riproporle o di riformularle, o comunque di creare immagini che diano icastica apparenza visiva a catene di pensiero. Tra i due poli – che di norma costituiscono gli elementi sufficienti, di partenza e d'arrivo, entro il campo di forze in cui un'opera nasce – nel caso del ciclo del Buon Governo è necessario introdurre un terzo 'agente', impiegando già negli anni che ci interessano il 'triangolo ermeneutico' elaborato per l'età moderna,



4. Ambrogio Lorenzetti, *Furore, Divisione e Guerra* (particolare dell'*Allegoria della Tirannide*), dipinto murale, 1338. Siena, Palazzo del Comune, sala dei Nove. Crediti: archivio dell'autore.

attingendo al campo della retorica, da Settis e che in seguito è stato ulteriormente articolato da Pinelli, vale a dire una triangolazione che veda in campo committenza/*advisor(s)*/artista.⁸ Questo libro lo fa toccare con mano come forse, prima d'ora, non si era percepito. Perché la committenza, il governo, i Nove, in quanto espressione di un ceto «di mercanti di mezzana gente», di norma non «sapevano di gramatica», secondo l'espressione del *Costituto* volgare senese del 1309-10, non erano «litterati» né esperti di diritto. Il 'terzo agente' è il ceto intellettuale che spalleggiava il governo dei Nove (ciò che configura, almeno in parte, l'«autore collettivo» di cui parla l'autrice), ad alcuni esponenti del quale – giuristi, in massima parte – negli stessi anni era stata affidata la revisione del corpo normativo senese, vale a dire l'elaborazione dello statuto poi promulgato nel 1344, che da tempo è chiamato «del Buongoverno». Ebbene, il proemio e i versi alla fine di questo statuto esibiscono in modo manifesto esattamente gli stessi temi etico-politici che innervano il ciclo della sala dei Nove, configurando appunto una complessa «Operazione Buon Governo» a più voci, in cui entrano più attori. Gabriella Piccinni l'ha mostrato in modo molto chiaro in un contributo del 2017,⁹ che ora riprende e articola, peraltro pubblicando il proemio e i versi leonini dello statuto in appendice al volume. Quindi, tra le aspirazioni, la volontà della committenza, di peso insostituibile ma necessariamente di carattere molto generale, e il loro prendere corpo e figura, nei modi tanto icastici e discorsivamente efficaci propri di Ambrogio, e che sono prerogativa dell'artista-iconografo, è necessario postulare un 'dare forma' a tali tematiche, costituzionali e politiche, da parte di questo mondo di frequentatori del diritto, o comunque dotti *cives* con forte cultura di governo, al quale poté appartenere anche il versificatore cui si deve la *Canzone*. Ed è necessario immaginare le parole di uno scambio ricorrente e fattivo tra di essi e Ambrogio Lorenzetti (una zona, per così dire, d'azione comune, d'intersezione), che fu pittore propriamente civico, con un suo ruolo negli organi consiliari del Comune¹⁰ ed espressione del medesimo blocco sociale che sosteneva il governo dei Nove.

Il fatto sommamente interessante – un altro aspetto dell'eccezionalità di quest'opera – è poi che i committenti (i Nove, che si alternavano nella carica ogni due mesi) siano anche i primi destinatari del ciclo («*Volgiate gli occhi [...] vo' che reggiete*», dice la *Canzone*), i primi destinatari dell'invito a conoscere la complessità (del corpo sociale e del territorio dominato) per poter ben governare e del monito a tenersi lontani dall'abuso del potere e dalle tentazioni del «Ben Prop(r)io» (quali prendono figura in termini tanto orribilmente espressivi nella

parete di sinistra, quella che ha a protagonista la Tirannide e i suoi «civili effetti»). Il ciclo, insomma, doveva «esercitare la sua influenza su chi prendeva le decisioni», oltre a porsi come strumento di propaganda orchestrato dal ceto di governo e pienamente accessibile ai cittadini («chi vi va [nel palazzo del Comune] el può vedere», scriveva un cronista del tempo).¹¹

Possiamo chiudere, dunque, con una constatazione. L'autrice, congedandosi dal lettore, si augura di aver contribuito con questo libro a una lettura più integrata e contestualizzata dell'«Operazione Buon Governo». Dobbiamo riconoscere che ci è riuscita. E che ha fatto molto di più.

¹ G. Piccinni, *Operazione Buon Governo. Un laboratorio di comunicazione politica nell'Italia del Trecento*, Einaudi, Torino 2022, pp. XII, 323, ill.

² La cronaca di Agnolo di Tura è edita in *Cronache senesi*, a cura di Alessandro Lisini e Fabio Iacometti (*Rerum Italicarum Scriptores*, tomo XV, parte VI), Nicola Zanichelli, Bologna, 1931 (la citazione da p. 523, all'anno 1338).

³ Archivio di Stato di Siena, *Consiglio generale* 124, cc. 48-50, edita da Gabriella Piccinni, *Il sistema senese del credito nella fase di smobilitazione dei suoi banchi internazionali. Politiche comunali, spesa pubblica, propaganda contro l'usura (1332-1340)*, in *Fedeltà ghibellina, affari guelfi*, a cura di Gabriella Piccinni, Pacini, Ospedaletto (Pisa), 2008, vol. I, pp. 210-289, in particolare pp. 281-286.

⁴ Utilizzo la categoria 'pittura della realtà' nei termini in cui l'intese Longhi, che nei suoi *Quesiti caravaggeschi* accostò Ambrogio Lorenzetti al Foppa pittore di paesaggio: Roberto Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in «Pinacotheca», II, 1929, 5-6, pp. 258-320, nuova edizione in Idem, *Me pinxit' e Quesiti caravaggeschi, 1928-1934*, Sansoni (Edi-

zione delle opere complete di Roberto Longhi, IV), Firenze, 1968, pp. 97-143, in particolare p. 105.

⁵ Nicolai Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in «Journal of the Courtauld and Warburg Institutes», XXI, 1958, pp. 179-207.

⁶ Tra i molti suoi studi (elencati in Piccinni, *Operazione Buon Governo*, cit., p. 302), quello preferito dall'autrice (come detto a p. 92) è Maria Monica Donato, *Il princeps, il giudice, il «sindacho» e la città. Novità su Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, atti del convegno (Bologna, 5-7 settembre 2001), a cura di Francesca Bocchi e Rosa Smurra, Viella, Roma, 2003, pp. 389-416.

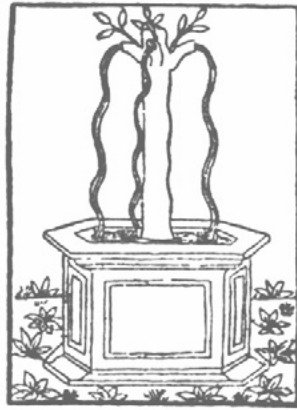
⁷ Sul tema dell'«artista come iconografo» in età tardomedievale sono centrali gli studi di Seidel. Qualche riflessione e le indicazioni bibliografiche in Roberto Bartalini, *Stile, iconografia, funzioni. A proposito di Padre e figlio di Max Seidel*, in «Prospettiva», 155-156, 2014, pp. 167-172, in particolare pp. 168-169 e nota 9 a p. 172.

⁸ Salvatore Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, 1981, edizione in volume: Einaudi, Torino, 2020, pp. 32 sgg.; Antonio Pinelli, *«Intenzione, invenzione, artificio»*. *Spunti per una teoria della ricezione dei cicli figurativi di età rinascimentale*, in «Ricerche di storia dell'arte», 91-92, 2007, pp. 7-42.

⁹ Gabriella Piccinni, *Siena negli anni di Ambrogio*, in *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017-8 aprile 2018), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini e Max Seidel, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2017, pp. 79-93, in particolare pp. 90-92.

¹⁰ Si vedano le fonti documentarie edite da Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli, *«Dixit sua sapientia verba»*. *Documenti per una biografia di Ambrogio Lorenzetti*, in *Ambrogio Lorenzetti*, cit., pp. 473-483, in particolare pp. 475, note 5-6, 480-481, nota 23.

¹¹ «E queste dipinture sono in nel detto palazzo del comuno salito le schale al primo uscio a mano sinistra; e chi vi va el può vedere» (*Cronaca senese di autore anonimo*, in *Cronache senesi*, cit., p. 78).



LA DIANA

Recensioni

Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Electa, Milano, 2022 (3° edizione), pp. 704

Caterina Caputo

A distanza di vent'anni dalla sua prima edizione torna in stampa il volume di Paola Dècina Lombardi *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, riedito da Electa (2022). Totalmente rinnovato nella sua veste grafica, il libro si presenta al lettore con in copertina una fotografia in bianco e nero che immortala una mano su uno sfondo scuro, circondata da un'aureola di stelle, mentre una saetta rossa, dal gusto marcatamente pop, emerge dal palmo quasi come fosse una stimmate. Si tratta di *La main sanglante levée est prisonnière des étoiles* (*La mano sanguinante sollevata è intrappolata nelle stelle*), un collage realizzato da Salvador Dalí per il frontespizio del *Secondo Manifesto del Surrealismo*, scritto da André Breton nel 1929 e pubblicato un anno dopo, in sessanta esemplari, nelle edizioni parigine Kra. L'iconografia daliniana posta in apertura all'ormai storico volume di Dècina Lombardi segna un netto cambio di rotta visivo rispetto alle due precedenti edizioni del libro: quella del 2002 (Editori Riuniti, Roma), che riproduceva il frottage-collage di Max Ernst *Verso la pubertà o Le Pleiadi*, e quella del 2007 (Mondadori, Milano), che di Ernst proponeva invece l'enigmatico dipinto *L'angelo del focolare*, ora sulla copertina del catalogo (Electa, Milano, 2022) della mostra retrospettiva dedicata a Ernst a Palazzo Reale a Milano – evento che ha fatto da catalizzatore per la riedizione del libro qui presentato. L'abbandono della pittura ernstiana a favore di un'immagine tratta da uno dei testi cardine del movimento non può passare inosservato, soprattutto se si considera il significato che il *Secondo Manifesto* ha assunto nella storia del surrealismo. Redatto in un momento di forte instabilità del gruppo, era l'esito dell'impellente necessità, da parte di Breton, di proporre una nuova prospettiva programmatica che rinvigorisse i precetti etici, estetici e politici del movimento. Con l'intenzione di «provocare dal punto di vista intellettuale e morale una crisi di coscienza» (p. 206), Breton realizzava un primo lucido bilancio di «ciò che [era] vivo e ciò che [era] morto del surrealismo» (p. 206): una riflessione che racchiudeva in sé una

profonda messa in discussione, che non si esaurì, tuttavia, con l'uscita del manifesto, ma attraverserà, come un'eco, l'intera storia e storiografia novecentesca del surrealismo, inclusa quella italiana – dal *Bilancio del Surrealismo* di Carlo Bo (Cedam, Padova, 1944) alle *Ragioni di una rilettura* di Angelo Trimarco (Rumma Editore, Salerno, 1970). Il quesito bretoniano, non a caso, emerge come punto di partenza anche per la disamina di Dècina Lombardi.

«Cambiare il mondo nell'accezione surrealista», scrive l'autrice in apertura a questa terza edizione del volume, appare «sempre più difficile, ma tanto utopico quanto auspicabile. Ed è per questo che riportare l'attenzione sul surrealismo e capire cosa è stata questa esperienza oggi ritrova la sua attualità» (p. 19). Il testo nasce dalla volontà di colmare un vuoto storiografico e ristabilire, per quanto possibile, «una prospettiva corretta nella conoscenza di un movimento di idee e di scelte di vita che possono ancora far riflettere» (p. 13). Fin dalle prime pagine è evidente il divario che si è registrato tra gli studi internazionali (soprattutto di matrice francofona) e la storiografia italiana, la quale per decenni ha tagliato fuori il surrealismo dalla propria orbita di indagine. Un ostruzionismo dettato da molteplici fattori che hanno percorso le vicende storiche e culturali italiane a partire dagli anni Venti fino a tempi più recenti: la cultura cattolica, la radicata tradizione classica, l'ingombrante estetica crociana, la presenza di ideologie comuniste che in Italia avevano abbracciato idee divergenti rispetto al trozkismo supportato da Breton e da molti surrealisti, e infine il contesto accademico, il quale a partire dal secondo dopoguerra, e fino almeno a tutti gli anni Ottanta, si era in gran parte impegnato in ricerche tese a riabilitare il futurismo a nuovo mito nazionale, e per tanto poco incline a indagare un'avanguardia che affondava le proprie radici in un'altra cultura.

Attraverso l'uso di un solido impianto metodologico e una seducente struttura narrativa che si pone a metà tra saggistica e racconto, l'autrice accompagna il lettore nel

percorso conoscitivo di uno dei più longevi movimenti d'avanguardia del Novecento, soffermandosi sia sugli aspetti teorici (i manifesti, i volantini, le riviste), che sulle esperienze dei singoli artisti (le opere, le poesie, gli scritti), senza però tralasciare i contesti storici e politici, e ponendo, inoltre, alcune importanti premesse riguardanti l'eredità lasciata ai posteri. Grande merito del volume è infatti l'aver proposto una significativa apertura verso i fermenti surrealisti attivi nella cultura nazionale e internazionale (visiva e letteraria) del secondo dopoguerra, con accenni anche al mondo artistico più recente, come ad esempio i movimenti di San Francisco e di Chicago.

I primi tre dei dodici densi capitoli sono dedicati ai 'Preliminari': una storia che inizia nel 1919, con la fondazione della rivista «Littérature» e con l'embrionale nascita della scrittura automatica inaugurata da Breton e Philippe Soupault in *Les Champs magnétiques*: «prima opera surrealista, incontestabilmente (e per nulla Dada)» (p. 75), precisava Breton. Con *Les Champs magnétiques* si avviò quella che fu una delle principali sperimentazioni surrealiste in ambito artistico, ovvero un «flusso del linguaggio svincolato da qualsiasi censura logica, morale o sociale», fino a giungere «alla vertigine dell'assurdo, all'allucinazione» (p. 76), cioè all'introspezione automatica: una pratica poetica che secondo i surrealisti avrebbe condotto al grande cambiamento dell'individuo, e dunque della società. Nelle pagine successive si entra nel vivo della 'Rivoluzione surrealista' attraverso l'analisi della prassi poetica e ideologica (capitoli 4-6), per poi passare in rassegna 'L'internazionalizzazione' del movimento in Belgio, Spagna, Cecoslovacchia, Inghilterra, America, etc. (capitolo 7), il dramma dell'esilio (capitoli 8-9), il rientro in Europa alla fine della guerra e l'avvio di una nuova fase del gruppo a partire dal 1947 (capitoli 10-11), e infine il 'Surrealismo dopo Breton' (capitolo 12). Il movimento surrealista, infatti, non si esaurisce con la morte del suo padre fondatore (avvenuta nel settembre del 1966), ma è sancita, invece, dall'uscita di due volantini pubblicati il 13 febbraio e il 29 marzo del 1969, in cui si annunciava una rottura ormai senza ritorno. Il surrealismo non termina quindi né nel 1940, come aveva indicato Maurice Nadeau nella sua celebre *Histoire du Surréalisme* (Seuil, Paris, 1945), né tanto meno nel 1947, come invece riferiva William S. Rubin nel catalogo della

mostra *Dada, Surrealism, and their heritage*, allestita nel 1968 al Museum of Modern Art di New York. Dècina Lombardi mette dunque a fuoco il surrealismo nella sua lunga scia novecentesca: «una lezione rivoluzionaria che resta affidata alle opere e alle prese di posizione controcorrente che resistono al cliché» (p. 16).

Un selezionato apparato iconografico introduce il lettore ai molteplici materiali visivi della storia del movimento: dalle riviste ai libri, dalle fotografie biografiche agli allestimenti espositivi, senza tralasciare le opere. A chiusura un dizionario biografico e un glossario aiutano ad approfondire le vite degli artisti e alcune terminologie specifiche, come *frottage*, *cadavre exquis* e *aérogaphie*, mentre una serie di documenti proposti in traduzione italiana testimoniano alcune importanti prese di posizioni teoriche e politiche da parte del gruppo.

Cambiare... Trasformare/Surrealismo tra immaginazione e "rivoluzione", disincanto e impegno, con questa postfazione, densa di quesiti, polemiche (ad esempio verso le tesi anti-surrealiste di Jean Clair) e riflessioni circa l'attualità o meno del surrealismo, si chiude il volume. Qui Dècina Lombardi restituisce alla parola 'impegno' (assente nel titolo delle due precedenti edizioni) quel posto che pian piano è andato perdendosi nelle variegate narrazioni che hanno investito il movimento surrealista nel corso della sua lunga storia. Un 'impegno' che riemerge nel suo significato originario di civile e politico, secondo quella prospettiva che «propone un modello di artista e intellettuale con un ruolo critico e propositivo nel segno del cambiamento, come progresso umano» (p. 534), nella società. È questo che secondo l'autrice resta vivo e attuale del surrealismo. Un'attualità che certamente trova conferma nelle tre edizioni del libro. Utilizzato fin dalla sua prima stampa come manuale di approfondimento in alcuni corsi universitari che proponevano ai propri studenti programmi accademici sulle avanguardie, in due decenni è diventato un imprescindibile strumento di conoscenza per diverse generazioni di studiosi e di studiose che in Italia si sono interessati al movimento surrealista aprendo inedite linee di ricerca e apportato nuove letture: da quelle sul collezionismo e gli aspetti legati al mercato dell'arte (che negli ultimi anni hanno dato esito a numerose pubblicazioni e convegni) alle questioni di genere, fino alla recente riscoperta dell'eredità surrealista nel

secondo dopoguerra italiano (con ricerche in gran parte ancora in corso).

Tra le caratteristiche fondanti del volume si segnala il solido impianto documentario, che ha permesso di soverchiare quel timore (più che fondato) che diversi anni fa Angelo Trimarco metteva in luce in relazione alle ultime riletture del surrealismo, le quali, secondo lo studioso, avevano spostato il problema dal livello storico a quello metastorico: dilatando il surrealismo oltre i confini della sua temporalità gli avevano di fatto assegnato una falsa eter-

nità. Dècina Lombardi restituisce invece una lettura del surrealismo attraverso la documentazione storica – dalle corrispondenze alle interviste, dai manifesti a altri testi programmatici – invitando alla verifica dei temi affrontati in un confronto diretto con i contesti e le opere (visive e testuali). Un libro ancora attuale, che può porre nuovi interrogativi su un'avanguardia sfaccettata e mutevole, tornata, negli ultimi tempi, al centro di numerose ricerche e dibattiti.

DOI 10.48282/ladiana41

Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera. "Like a Giant Screen"*, Routledge, Francis & Taylor Group, New York-London 2022, pp. 227

Davide Lacagnina

Il riferimento a due diverse iniziative private recenti, votate alla promozione dell'arte moderna e contemporanea italiana negli Stati Uniti, apre il volume che Bedarida dedica alla fortuna dell'arte italiana del Novecento, dal futurismo all'arte povera, in America: risultato di un lavoro più che decennale condotto come ricerca di dottorato presso il Graduate Center della City University of New York. L'autore infatti indica nell'apertura del CIMA (Center for Italian Modern Art) a New York nel 2014 e del Magazzino Italiano a Cold Spring, non lontano dalla Grande Mela, nel 2017, due episodi a loro modo rappresentativi – per quanto fra loro del tutto autonomi e indipendenti (e lontani nel tempo dalla cronologia che serra gli svolgimenti compresi nel saggio) – delle dinamiche che hanno caratterizzato in maniera trasversale, dal fascismo al Sessantotto, i tentativi di affermazione della produzione artistica italiana contemporanea negli States, sul fronte sia delle politiche pubbliche dell'azione governativa che di quelle private intraprese da singoli individui a titolo personale. Anzi, è forse proprio nell'intreccio e nella sovrapposizione di queste due insieme opposte e complementari vie all'*American dream* che si chiariscono meglio meriti, limiti, conquiste e passi falsi di

una missione, se non impossibile, di certo molto difficile, di fronte alla crescita e alla progressiva affermazione dell'egemonia nordamericana sullo scacchiere politico e culturale mondiale, specie dal peculiare angolo di osservazione delle vicende che riguardano l'arte moderna.

È infatti dal riconoscimento – più o meno consapevole, a denti stretti, e malgrado tutto – di una condizione di subalternità a quel modello che la politica estera, la propaganda, la diplomazia culturale e le relazioni pubbliche bilaterali hanno giocato questa partita sul piano istituzionale: imponendo, negli anni del fascismo, l'idea di un primato della cultura italiana sospesa a metà tra il suo glorioso passato e il suo promettente modernissimo avvenire, per tentare di accreditare il volto pulito del regime agli occhi di un partner strategico per l'Italia sotto più punti di vista e con una comunità, in assoluto tra le più cospicue, di emigrati (già tema delle ricerche del volume, recensito da Paola Valenti, di Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, in «La Diana», 1, 2021, pp. 151-153); poi, nei decenni postbellici, favorendo le opportunità di dialogo, di scambio e di collaborazione, con programmi di borse

di studio e residenze professionali che incoraggiarono – è vero – un rilevante e significativo andirivieni di presenze sull'una e l'altra sponda dell'Atlantico, sullo sfondo del nuovo equilibrio politico globale determinato dalla Guerra fredda, in un rapporto, tuttavia, che in poche occasioni poteva darsi come paritetico e anzi risultava tanto più vincente quanto più solleticava quelle condizioni di esotico primitivismo premoderno cui, *mutatis mutandis*, potevano essere ricondotte, per esempio, le due fortunate operazioni promozionali di affermazione dell'arte povera alla fine degli anni Sessanta e, un decennio dopo, della Transavanguardia italiana negli Stati Uniti (su questo ultimo aspetto si veda la mia recensione del volume di Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1977)*, in «La Diana», 1, 2021, pp. 154-156). Quando (a cicli più o meno regolari) questa strategia è sembrata deficitaria, incompleta e impreparata, tra complessi di inferiorità e scatti di orgoglio sciovinistico, forme di protagonismo culturale, velleitarismi, azioni compensative e impavide iniziative individuali hanno preso il sopravvento, scandendo i tempi di una relazione nondimeno alla lunga fallimentare, in cui l'arte italiana è rimasta un interesse marginale (o 'di nicchia', se può dispiacere meno), bloccata da prospettive unilaterali, azioni monopolistiche, pretese mondane, disperanti tentativi di accreditamento personale e ingenue valutazioni, spesso da parte dei suoi stessi, pur entusiasti, neofiti promotori.

È su quest'ultimo fronte che arrivano le novità più interessanti del volume che, rispetto a vicende più note (la politica culturale estera del fascismo) e in parte anticipate dallo stesso autore in suoi precedenti studi (su Fortunato Depero in America, su Corrado Cagli in esilio, o sulla fortuna di Afro Basaldella o dell'arte povera negli Stati Uniti), ha il merito di integrare macro e microvicende in una narrazione convincente e continua e di offrire così, anche sul piano metodologico, nell'articolazione dei capitoli e nel loro avvicendamento cronologico, una struttura che riflette la diversa natura delle imprese operate sul campo, quasi considerate come singoli casi di studio che, di volta in volta, sullo sfondo di un orizzonte comune mai perso di vista, hanno preteso strumenti differenti di analisi e di contestualizzazione, a seconda degli agenti protagonisti delle progressive spigolature: un artista,

l'agenda governativa, un'istituzione museale, due gallerie private, un critico/curatore. Si passa così dalla solitaria avventura della Futurist House di Depero e dei suoi roboanti proclami di assalto al cuore pulsante del modernismo internazionale (rovinosamente conclusi nel giro di pochi mesi, tra il crollo di Wall Street e la pressoché totale indifferenza nei confronti della sua presenza a New York dal 1928 al 1930) alla costruzione di quel mito – la scintillante metropoli contemporanea e il suo agguerritissimo *art biz* – con cui decise di misurarsi la propaganda fascista per le ragioni menzionate prima: un'eredità con cui ancora avrebbe fatto i conti l'Italia del dopoguerra, non senza un certo imbarazzo, tra gli investimenti del Piano Marshall, la sconfitta del PCI alle elezioni del 1948 e la preparazione del più importante evento culturale di questa stagione – la mostra *Twentieth Century Italian Art* al MoMA di New York nel 1949 – con le sue difficili cronologie tirate strategicamente indietro, per la conclusione delle esperienze del futurismo e della metafisica, prima dell'avvento del fascismo, e a seguire quel grosso buco nero in cui indistintamente fu presentata l'attività di due diverse generazioni di artisti, da Sironi a Guttuso, per i quali era pressoché impossibile non chiamare in causa il regime se non in maniera molto grossolana, come di fatto accadde, nei termini di un 'errore' ormai storicizzato e superato.

A dispetto di questa semplificazione, decenni di qualificata storiografia hanno piuttosto insistito sulla stretta continuità – traumatica, insidiosa e discriminante – che invece ha segnato sottotraccia un passaggio di consegne tutt'altro che indolore e ha visto una qualificata azione politica di riscrittura – e non di rimozione – del recente passato totalitario del Paese, in anni di forte protagonismo della sua azione diplomatica a livello internazionale. In particolare, la verifica incrociata dell'attività di due diverse gallerie private, la Catherine Viviano a New York e dell'Obelisco a Roma, di Irene Brin e Gasparo dal Corso, ha consentito di recuperare nomi e contesti – da Massimo Campigli a Marino Marini, dal cinema hollywoodiano alla moda – meno noti al canone dell'arte moderna italiana così come cristallizzatosi nelle ultime decadi in USA (e di conseguenza anche sul Vecchio Continente). A fronte della posizione filoamericana di Amintore Fanfani, che rivendica un nuo-

vo ruolo centrale per l'Italia come avamposto dell'alleanza atlantica in Europa e suo ponte strategico per l'estensione mediterranea del Piano Marshall, il lavoro delle due galleriste mirava alla costruzione di una nuova immagine dell'arte italiana, facendo leva sui meccanismi della moda (la prima affermazione all'estero del *Made in Italy*) e del glamour cinematografico di film di grande successo internazionale come *Vacanze romane* (1953) e *La dolce vita* (1960).

Tra le pagine patinate di una rivista come «Harper's Bazaar» e le indimenticabili sequenze degli interni altoborghesi di *Sabrina* (1954), grondanti capolavori di arte moderna italiana, si infittiva il dibattito nel Paese sui rischi e sui vantaggi dell'americanismo e dell'americanizzazione della cultura italiana. All'avanzato fenomeno della cocacolonizzazione degli anni Sessanta replicava la proposta dell'arte povera di Germano Celant, rivendicando ed esibendo adesso quel carattere di subalterna distopia e mancato allineamento dell'arte italiana alla cronologia del modernismo quale forma radicale di resistenza alla sua pervasiva omologazione transnazionale. Paradossalmente, però, emerge ormai in maniera sempre più chiara, anche dalle riflessioni offerte da Bedarida sulla base di una consolidata bibliografia, quanto l'enfasi posta sulla natura antimodernista delle poetiche poveriste sia stata strumentale a una precisa strategia promozionale che immetteva sul mercato americano (e internazionale, più in generale) un 'nuovo prodotto' secondo logiche di pubblicità e commercializzazione proprie di quella civiltà dei consumi di massa che Celant prendeva di mira nelle sue dichiarazioni. Con l'infausta conseguenza di importare nel dibattito italiano,

dagli Stati Uniti, posizioni critiche, pratiche curatoriali, indicazioni valoriali, estranee alla sua tradizione culturale, e tali da accelerare quei processi di assimilazione sempre più annacquati, ubiquitari e fra di loro identici, conseguenti alla galoppante globalizzazione, in cui ancora oggi siamo immersi.

Tuttavia, se la storiografia americana sembra a oggi ancora impigliata nel paradigma fissato dalla mostra del '49 al MoMA, per la prima metà del Novecento (con alcune pur importanti eccezioni, come la mostra sul futurismo al Guggenheim nel 2014, *Italian Futurism, 1909-1944. Reconstructing the Universe*, a cura di Vivien Greene, che per la prima volta per un'istituzione espositiva americana estendeva la cronologia del movimento alla morte di Filippo Tommaso Marinetti), e nelle proposte di Celant, per le ultime decadi del XX secolo, l'analisi di Bedarida ha il merito di rimettere al centro le opere e i fatti, con un lavoro di scavo archivistico condotto di prima mano su fonti largamente inesplorate attraverso cui ricontestualizzare discorsi e narrative dominanti o semplicemente consolidate per pigrizia critica, sottolineando al contrario la porosità di una storia con ampi margini ancora di approfondimento e di revisione su diversa scala e anzi insistendo sulla necessità di 'diverse scale' di approccio e di valutazione, di là da primati da attestare o da gerarchie da stabilire nell'una o nell'altra direzione; come pure è a lungo prevalso in attitudini storiografiche ancora fortemente radicate, nonostante tutto, in prospettive nazionaliste: anche in questo caso, su entrambe le sponde dell'Atlantico.

DOI 10.48282/ladiana42