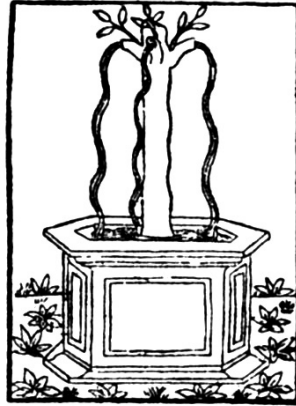


6 | 2023

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 (online) | <https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

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

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
Editoriale 4

Studi

Veronica Ragozzi
Domenico d'Agostino e un'ipotesi di ricostruzione del monumento funebre del vescovo Angelo Del Pecora nella cattedrale di Montepulciano 9

Rosanna Carrieri
Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, italiennes de Paris alle Quadriennali d'arte di Roma (1931-1939): «accese creatrici d'intense e misteriose figure» 25

Margherita Giabelli
Una «référence d'origine»: il 'pittorico' e il pensiero del colore nell'immaginazione cinematografica di Jacques Demy 53

Contributi

Roberto Bartalini
Giovanni Pisano: un'attestazione in meno e una sicura attestazione in più 81

Vittoria Pipino
La Strage degli Innocenti della chiesa dei Servi di Siena: proposte di lettura per un palinsesto composito 95

Note

Bernardina Sani
L'affresco col Nome di Gesù di Pietro Sorri, rara sopravvivenza delle immagini sacre del monastero delle gesuate di Vallepiatta 116

Recensioni

Ambra Cascone, *La città dei destini incrociati. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini allievi bolognesi di Roberto Longhi* (di Matteo M. Mascolo) 128

Preraffaelliti. Rinascimento moderno, a cura di Francesco Parisi, Liz Prettejohn, Peter Trippi (di Mattia Barana) 129

Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988, a cura di Odile Burluraux, Madeleine de Colnet e Morad Montazami (di Francesca Gallo) 133

Editoriale

Davide Lacagnina

Procede la collaborazione tra Firenze University Press e USiena Press con la pubblicazione di questo secondo numero de «La Diana» in tandem tra i due atenei, il sesto della nuova serie online della rivista della nostra Scuola di Specializzazione. Il progetto va così consolidandosi e la patente di scientificità riconosciuta dall'ANVUR ai fascicoli fin qui apparsi rafforza propositi e ambizioni dell'iniziativa. Le possibilità offerte dalla nuova piattaforma informatica hanno consentito anche l'introduzione di alcune sperimentazioni, come l'apertura della nuova sezione "Online first" in cui i contributi passati al vaglio della double-blind peer review, approvati dai comitati scientifico e di redazione e pronti per la pubblicazione, vedono immediatamente la luce, in anticipo sulla consueta cadenza semestrale di edizione dei singoli fascicoli. Si accorciano così i tempi di attesa per autori e lettori e diventano più frequenti gli aggiornamenti del sito, mantenendo più vivo l'interesse sui numeri in preparazione e incoraggiando in questo modo una sempre maggiore interazione, nella discussione e nella proposta di nuovi contributi.

Come da consuetudine, l'indice di questo numero riflette la pluralità degli ambiti disciplinari in cui si articola la proposta formativa della nostra Scuola e, a monte, la tradizione degli insegnamenti di Storia dell'arte a Siena, con proposte sull'età medievale, moderna e contemporanea e sulla interazione tra le arti figurative e le altre arti, con particolare attenzione ai contesti di produzione e di ricezione delle opere. La ricomposizione dei contesti originali, il rilievo accordato alle fonti primarie, l'analisi delle occasioni espositive, nuove proposte attributive e riletture di palinsesti anche molto noti puntellano la struttura di questo fascicolo e rinnovano, nella diversità generazionale degli autori (docenti, specializzandi, dottorandi, laureati magistrali) e dei specifici approcci ai problemi affrontati, una tradizione metodologica che si conferma più che mai attuale e valida nelle sue differenti articolazioni tematiche e cronologiche.

Così nei più 'corposi' studi di Veronica Ragozzi, Rosanna Carrieri e Margherita Giabelli presenti nella prima sezione, in cui a essere indagati sono rispettivamente la nuova identificazione di autore e dedicatario del monumento funebre trecentesco conservato nella

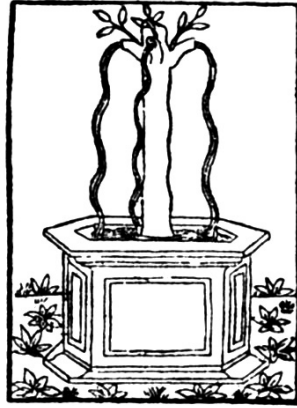
cattedrale di Montepulciano, la partecipazione di due artiste, Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli alle Quadriennali romane dell'era fascista, il rapporto del cinema di Jacques Demy con la pittura attraverso un focus sul tema del colore nella costruzione delle immagini dei suoi film. Seguono i contributi di Roberto Bartalini e di Vittoria Pipino, in cui a essere riconsiderate sono questa volta, nel primo caso, due attestazioni documentarie relative all'attività di Giovanni Pisano a Siena e, nel secondo, le stratificazioni dell'affresco con la *Strage degli innocenti* nella chiesa dei Servi di Siena. Ancora la città toscana è al centro della proposta attribuita a Pietro Sorri di Bernardina Sani di ciò che rimane della decorazione pittorica dell'antico monastero delle Gesuate. Concludono il fascicolo tre recensioni dedicate a mostre e pubblicazioni, in cui particolare enfasi è stata posta su alcuni problemi storiografici centrali al dibattito contemporaneo: le fonti visive d'arte antica per la pittura moderna (nelle riflessioni di Mattia Barana sulla recente mostra di Forlì dedicata ai preraffaelliti), lo statuto e la pratica della critica militante su solide basi storiche e filologiche (nella lettura di Marco M. Mascolo del recente volume di Ambra Cascone sugli allievi bolognesi di Roberto Longhi), le aperture decoloniali e le dinamiche che si innescano tra la 'provincia' e le culture 'altre' e i grandi centri di produzione europei (nella 'visita' di Francesca Gallo alla mostra ancora in corso a Parigi, *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988*, al Musée d'art moderne).

Il momento storico che stiamo vivendo, segnato da una profonda instabilità internazionale e da assetti politici e istituzionali in corso di riequilibrio geopolitico, è attraversato da una tensione sociale montante e sempre più divisiva e da una violenza esercitata, oltre che sulle persone (ne sono piene le pagine della nostra triste cronaca quotidiana), anche sulle opere d'arte e sulle immagini. Per i motivi più diversi e irriducibili (dagli ecoattivisti che imbrattano tele e monumenti pubblici come azione dimostrativa ad alto impatto mediatico per amplificare l'eco delle loro battaglie al dibattito in corso sulla *cancel culture* e agli estremismi che essa ha prodotto su entrambi i fronti della demolizione sconsiderata e dell'integralismo conservativo), opere e immagini appaiono investiti di un significato e di un valore che è ormai sempre più spesso estraneo alla loro natura e alla loro storia. Grazioso contorno, sfondo 'instagrammabile', icone *passe-partout*, strumento commerciale, involontario testimonial ideologico o bersaglio, molto spesso errato, di proteste, anche sacrosante e condivisibili, che andrebbero però indirizzate, con maggiore forza e pertinenza, all'attenzione di ben altri interlocutori, le opere d'arte sembrano

ormai rispondere esclusivamente a logiche di visibilità mordi-e-fuggi, vittime di un dilagante ‘eventismo’ (un brutto neologismo per le brutte strategie di programmazione culturale ormai invalse anche nel discorso istituzionale), che tutto vuole e tutto può, anche quando esso non supera – accade ormai il più delle volte... – il livello minimo di decenza della sagra paesana o della propaganda politica, a beneficio di ristrette e occasionali conventicole di amici, parenti, elettori o *clientes*. Da storici dell’arte non possiamo non rilevare la pericolosa deriva di comportamenti di questo tipo, sempre più radicati nel declassamento delle competenze specialistiche e nell’evaporazione di ogni principio di qualità. Difendere lo spazio di questa rivista e, con essa, il progetto formativo della nostra Scuola di Specializzazione è tutto quello che possiamo fare per arginare questa tendenza, con la piena assunzione di una responsabilità politica del ruolo cui siamo chiamati e con l’auspicio di creare una comunità sempre più forte, autorevole e riconosciuta nelle sue prerogative disciplinari e professionali, con cui condividere questo impegno. Anche per questi motivi negli ultimi editoriali hanno trovato spazio riflessioni e preoccupazioni sulle ricadute istituzionali della disciplina, con riferimento sia agli ordinamenti didattici vigenti e dunque al riconoscimento del titolo rispetto alla normativa di riferimento sia alle politiche di reclutamento e ai criteri da ultimo adottati nelle più recenti selezioni operate dal Ministero della cultura per i direttori di musei d’arte (e per i quali un percorso di formazione specialistica in Storia dell’arte non era nemmeno contemplato).

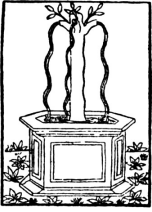
In tutta evidenza, non si è mai trattato di un mero esercizio retorico o della difesa corporativista di un ambito disciplinare e professionale. A pochi mesi di distanza dal suo insediamento alla Galleria nazionale d’arte moderna di Roma, l’appena reclutata direttrice Renata Cristina Mazzantini, architetto, ha annunciato infatti la dismissione dei fondi archivistici conservati in comodato d’uso presso l’archivio storico della galleria, fra cui quelli di Carla Lonzi e di Antonio Giulio Bragaglia. Queste le dichiarazioni affidate alla stampa, a fronte di adempimenti formali invocati come prioritari per la sicurezza degli spazi: «il museo non nasce per fare l’archivio»; o ancora, «i musei non devono essere depositi di archivi o quadri di terzi» (Giulia Giaume, *La Galleria Nazionale di Roma abbandona il Fondo Carla Lonzi. Ecco cosa dicono le parti*, «Artribune», <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2024/05/galleria-nazionale-roma-abbandona-fondo-carla-lonzi/>, 30 maggio 2024). Affermazioni del genere non solo spezzano quel legame tra ricerca e produzione culturale che ogni museo degno di questo nome dovrebbe garantire

tra le sue missioni principali e statutarie (come ricordato anche nella più recente definizione ICOM di museo), in maniera centrale alla sua sopravvivenza e alla sua stessa ragione d'essere, ma creano anche sfiducia e disaffezione, scoraggiando ogni forma d'interazione virtuosa tra pubblico e privato, sempre meno motivato così a prestare, depositare in comodato e magari alla fine persino donare beni (opere e /o fondi d'archivio) utili a integrare, accanto a campagne di acquisizioni mirate, identità e vocazione di una determinata istituzione culturale, come da consuetudine per le collezioni dei nostri musei storici, quale appunto è anche la GNAM, con i suoi preziosi fondi documentari (da Ugo Ogetti ad Antonio Maraini, da Valori Plastici alla Galleria L'Attico) e con la sua pluridecennale attività impegnata a valorizzare i materiali d'archivio nella crescita e nell'allestimento della collezione permanente, così come nella programmazione e nella costruzione della sua proposta espositiva, da ultimo anche con la piena disponibilità di documenti digitalizzati e direttamente accessibili sul web dal sito del museo. Quando l'opera o il documento «non esposti» sono percepiti come un ingombro da deposito, come un ostacolo e non, al contrario, come una risorsa per la programmazione, la preoccupazione è legittima e non a caso, anche in questa circostanza, l'incredulità di fronte alla decisione annunciata dalla neo-direttrice Mazzantini ha visto la mobilitazione immediata delle due principali associazioni nazionali di storici dell'arte, la CUNSTA e la SISCA, e la sottoscrizione di un appello pubblico su [change.org](https://www.change.org/p/lasciamo-gli-archivi-bragaglia-e-lonzi-alla-galleria-nazionale-d-arte-moderna) che ha raccolto al momento oltre 3.000 adesioni (<https://www.change.org/p/lasciamo-gli-archivi-bragaglia-e-lonzi-alla-galleria-nazionale-d-arte-moderna>, 13 giugno 2024). L'invito è ancora una volta al dialogo e al reciproco riconoscimento e all'interazione necessaria fra le nuove figure di direttori-manager, così come immaginate e volute dalla cosiddetta riforma Franceschini, e i professionisti del patrimonio culturale, perché è solo dall'ascolto e dalla collaborazione fra tutte le parti in causa (e le differenti competenze necessarie – non ci stancheremo mai di ripeterlo...) che si possono attendere i risultati migliori nell'interesse superiore del nostro patrimonio e della sua più alta missione pubblica.



LA DIANA

Studi



Domenico d'Agostino e un'ipotesi di ricostruzione del monumento funebre del vescovo Angelo Del Pecora nella cattedrale di Montepulciano

Veronica Ragozzi

Università degli Studi di Siena - Università
per stranieri di Siena

Dottorato di ricerca in Storia dell'arte

Contact veronica.ragozzi@student.unisi.it

L'articolo intende affrontare la complessa vicenda storico artistica dei *diseicta membra* del monumento funebre trecentesco collocato nel Duomo di Montepulciano da sempre ricondotto incongruamente alla figura del vescovo e umanista Francesco Piendibeni (1353-1433). In questa sede si è cercato di argomentare lo stretto legame stilistico tra il *gisant*, inserito nella controfacciata della cattedrale, e le due statue del *San Pietro* e del *San Giovanni Battista* posizionate nella cappella Cocconi della medesima chiesa, nonché l'appartenenza delle tre opere alla bottega dello scultore senese Domenico d'Agostino. In seconda battuta, è stata proposta l'identificazione del *gisant* con la figura di Angelo Del Pecora, membro di una ricca famiglia poliziana e vescovo di Chiusi, vissuto nella prima metà del Trecento. Successivamente si è tentata una ricostruzione dell'interno dell'antica pieve di Montepulciano e si sono ipotizzate sia la posizione del monumento funebre all'interno della chiesa sia la sua struttura architettonica. Infine si sono provati a ricostruire gli spostamenti delle due statue e soprattutto del *gisant*, determinanti per comprendere le ragioni della confusione tra le identità dei due vescovi.

The article aims to discuss the complex art-historical history of the *diseicta membra* of the 14th century funeral monument situated in the Cathedral of Montepulciano. The *gisant* has always been incongruously recognised as the figure of the bishop and humanist Francesco Piendibeni (1353-1433). This essay argues the close stylistic connection between the *gisant*, collocated in the counter façade of the cathedral, and the two statues of *St. Peter* and *St. John the Baptist*, placed in the Cocconi Chapel in the same church, all belonging to the workshop of the Sieneese sculptor Domenico d'Agostino. In the second place, this dissertation proposes to identify the *gisant* with the figure of Angelo Del Pecora, a member of a wealthy Polizian family and bishop of Chiusi, who lived in the first half of the 14th century. Subsequently, the article has been assumed a reconstruction of the interior of the ancient parish church of Montepulciano and both the position of the tomb inside the church and its architectural structure have been hypothesized. Finally, the movements of the two statues and especially the *gisant* were reconstructed, which was crucial in order to understanding the reasons of the confusion between the identities of the two bishops.

Keywords: Duomo of Montepulciano, Domenico d'Agostino, Angelo Del Pecora, Francesco Piendibeni

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 31 July 2023; Accepted 14 October 2023;
First Published July 2024

Citation Veronica Ragozzi, *Domenico d'Agostino e un'ipotesi di ricostruzione del monumento funebre del vescovo Angelo Del Pecora nella cattedrale di Montepulciano*, «La Diana», 6, 2023, pp. 9-24.
DOI 10.36253/ladiana-2734

Copyright © 2024 Veronica Ragozzi

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Domenico d'Agostino e un'ipotesi di ricostruzione del monumento funebre del vescovo Angelo Del Pecora nella cattedrale di Montepulciano

Veronica Ragozzi

I monumenti funebri che si ritengono destinati ai letterati Francesco Piendibeni (1353-1433)¹ e Bartolomeo Aragazzi (1385-1427), due delle figure più eminenti del primo Umanesimo poliziano, già secondo lo storico seicentesco Spinello Benci (1535?-1596),² furono collocati nella controfacciata del duomo nuovo di Montepulciano nel 1815, come attestato dalle epigrafi (fig. 1) dipinte al di sopra delle rispettive figure giacenti.³ I due *gisants* restituiscono solo in parte la sontuosità dei sepolcri a cui appartenevano e pongono interessanti interrogativi relativi a vari aspetti della loro storia. Se la figura di Bartolomeo Aragazzi e la sua vicenda familiare, così come il suo monumento funebre, sono stati ampiamente studiati,⁴ restano da aggiungere diverse precisazioni in merito all'altro sepolcro, a partire da chi ne sia stato il destinatario. Già Francesco Brogi⁵ notò le discrepanze tra la figu-

1. Epitaffio commemorativo di Francesco Piendibeni, 1815. Montepulciano, Cattedrale. Crediti: Diocesi di Montepulciano-Chiusi-Pienza, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Montepulciano.

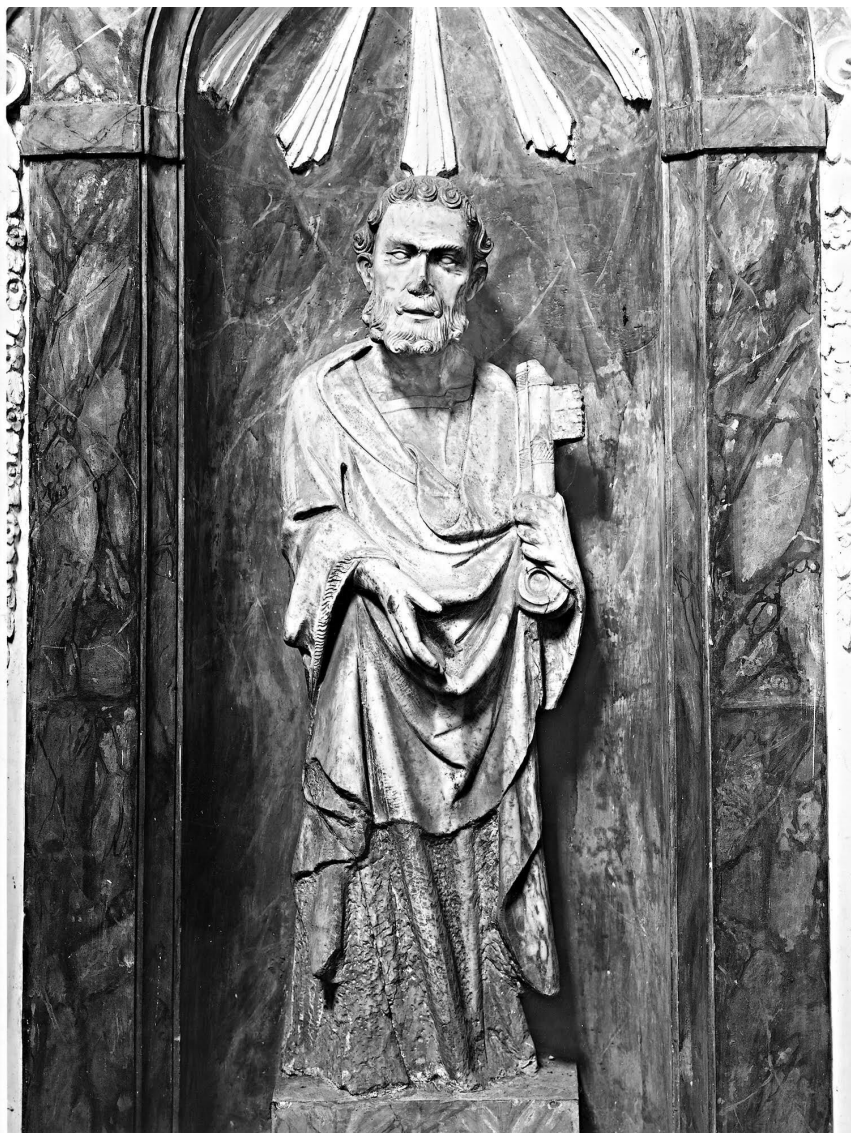




ra del giacente, stilisticamente coerente con la scultura del pieno Trecento senese (fig. 2), e la data di morte del Piendibeni. Si deve però a Roberto Bartalini la prima lettura coerente del *gisant* dal punto di vista storico e stilistico. Lo studioso rifiutò di riconoscere nell'effigiato Francesco Piendibeni e propose di collegare la scultura del giacente alle figure marmoree di *San Pietro* (fig. 3) e *San Giovanni Battista* (fig. 4) collocate nella prima cappella della navata sinistra del duomo di Montepulciano, conosciuta come cappella Cocconi, parti di un *corpus* riconducibile con ogni probabilità all'attività dello scultore trecentesco senese Domenico d'Agostino.⁶

La bottega degli Agostini non era nuova a commissioni poliziane. Agostino di Giovanni, padre di Domenico, vi eseguì l'altorilievo raffigurante la *Madonna col Bambino*, databile tra il 1335 e il 1340, ora negli Staatliche Museen di Berlino ma proveniente da Montepulciano, nonché la lastra con il *Cristo in pietà e angeli* della cappella del palazzo vescovile di Montepulciano, anch'essa databile allo stesso giro di anni, proveniente probabilmente dalla pieve.⁷ Il fratello di Domenico, Giovanni, intorno al 1340, realizzò il fonte battesimale per la medesima chiesa.⁸ L'assidua presenza della bottega degli Agostini e la costante commissione a questi artisti di opere scultoree nella pieve di Santa

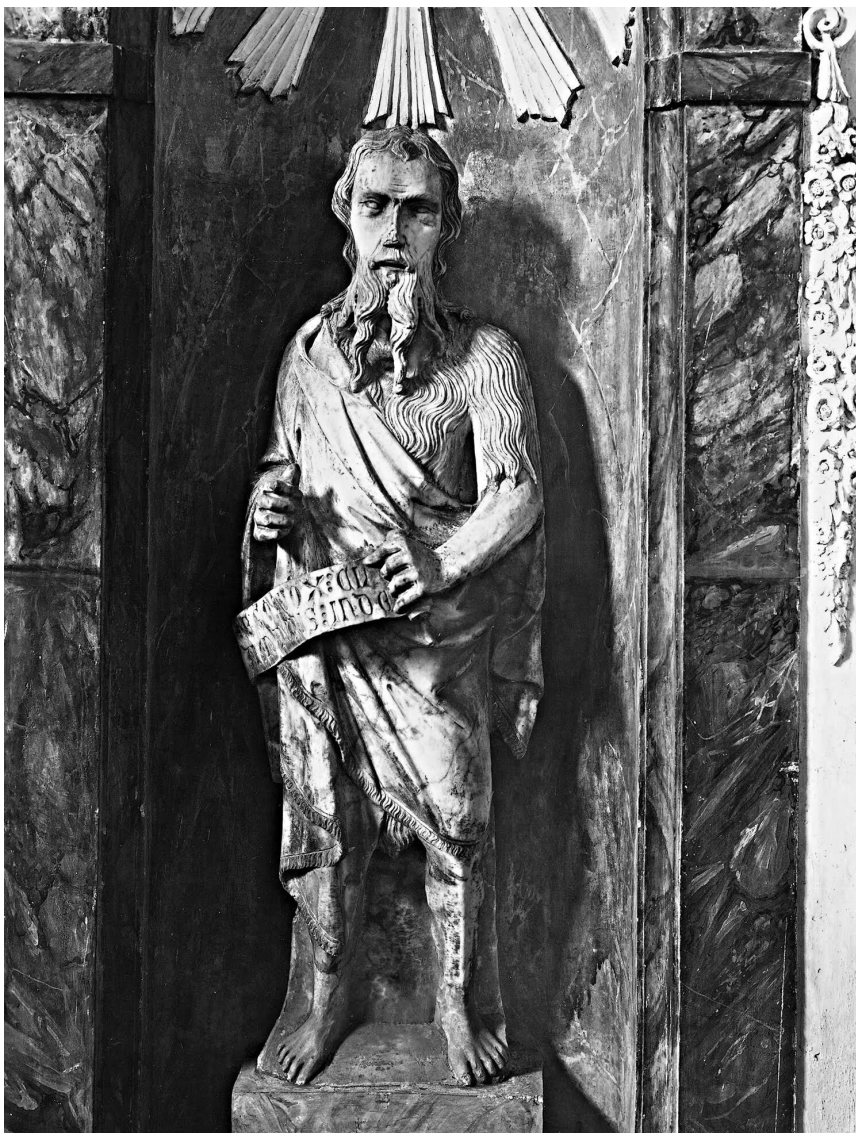
2. Domenico d'Agostino, *Gisant Del Pecora*, 1355-1365, scultura in marmo. Montepulciano, Cattedrale. Crediti: Diocesi di Montepulciano-Chiusi-Pienza, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Montepulciano.



3. Domenico d'Agostino, *San Pietro*, 1355-1365, scultura in marmo. Montepulciano, Cattedrale. Crediti: archivio fotografico di Roberto Bartalini.

Maria rendono assai verosimile che anche Domenico abbia ricevuto degli incarichi in tale contesto. Il linguaggio figurativo del probabile Domenico d'Agostino ben si colloca nel solco tracciato dal fratello Giovanni; tuttavia, come ha mostrato il Bartalini, se ne discosta, virando gli eleganti stilemi gotici delle sculture di quest'ultimo in una chiave espressionistica e patetica. Ora, il *San Pietro* e il *San Giovanni Battista* poliziani si caratterizzano per un'espressività incisiva, un modellato asciutto e tagliente ravvisabile anche nel *gisant*, nonostante il suo cattivo stato di conservazione. I tre marmi 'dialogano' perfettamente tra loro, al punto che si possono notare i medesimi espedienti tecnici nella lavorazione, come dimostrano le spesse 'graffiature' che

segnano le arcate sopraccigliari. Il *gisant* del vescovo mostra, inoltre, una sensibilità più marcata per la resa naturalistica, evidente nella volontà quasi ritrattistica dell'artista nel rendere la caratterizzazione del viso e della barba rada, realizzata in punta di scalpello (fig. 5). Le balze della veste episcopale richiamano ugualmente il modellato netto e solcato in profondità del panneggio dei due *Santi*, per quanto l'ornamentazione dell'abito e della mitria nel *gisant* sia più pervasiva. Una fitta trama a intreccio, infatti, copre tutta la veste del defunto ed è inframezzata da motivi floreali, come quelli in rilievo sul colletto, che dovevano essere riccamente impreziositi da pietre dure incastonate e dalla policromia, di cui resta un unico frammento nella parte inferiore



4. Domenico d'Agostino, *San Giovanni Battista*, 1355-1365, scultura in marmo. Montepulciano, Cattedrale. Crediti: archivio fotografico di Roberto Bartalini.



della veste.⁹ Il disegno floreale appartiene chiaramente al repertorio di bottega degli Agostini, come si evince, ad esempio, dalla *Madonna annunciata* oggi al Louvre di Giovanni d'Agostino, che presenta nella bordura del manto lo stesso motivo presente nel colletto del vescovo. Domenico d'Agostino, nondimeno, rivela nella realizzazione di questo monumento funebre le proprie grandi capacità di artista. Lo scultore, infatti, riuscì a adattarsi alle necessità proprie di un monumento funebre, allontanandosi in parte dai modelli più stilizzati, optando per soluzioni sobrie ed espressive e rielaborando i repertori decorativi e ornamentali di bottega senza difficoltà (fig. 6).

L'identificazione del *gisant*, una volta esclusa la figura di Francesco Piendibeni, data l'incompatibilità cronologica, rimane da chiarire. L'effigiato è sicuramente un vescovo e dunque, avvalendosi dell'*Italia Sacra* di Ferdinando Ughelli, pubblicata tra il 1642 e il 1662, è possibile giungere a una ragionata identificazione. Nell'opera dell'erudito emerge la personalità del nobile poliziano Angelo, figlio di Guglielmo, plebano di San Silvestro,¹⁰ il quale fu vescovo di Chiusi dal 1343 al 1348, anno della sua morte, e che fu inumato a Montepulciano in un sepolcro marmoreo recante l'effigie del vescovo giacente. Il biografo riporta quanto segue:

5. Domenico d'Agostino, *Gisant Del Pecora*, particolare, 1355-1365, scultura in marmo. Montepulciano, Cattedrale. Crediti: archivio fotografico dell'autrice.

Angelus Politianus filius Guillelmi, ex plebano sancti Silvestri, postulatus a capitulo temporibus Benedicti Duodecimi a Clemente Sexto confirmatur, et ad hanc Ecclesiam evectus est 1343, quinto nonas mensis martij, ex regesto Vaticano epistola 90 anno primo, Avenioni, liteque diuturniori Amiatinos monachos, Remigiumque eiusdem loci Abbatem, exercuit super Ecclesiam Sancte Marie Plani Castanearii anno 1344. Decessit 1348. Arbitror in sua patria fuisse tumulatum in Ecclesia, quoddam marmoreum sepulchrum, cum effigie jacentis Episcopi, sed sine ulla inscriptione.¹¹

Tale testimonianza è il primo tassello che permette di individuare la vera identità del *gisant*. La sua estrazione poliziana e il patronimico offrono ulteriori indizi per chiarire anche a quale famiglia appartenesse Angelo. In questo caso è la *Storia di Montepulciano* del Benci pubblicata nel 1641 a fornire qualche spunto. L'autore, infatti, testimonia come nel 1328 gli orvietani abbandonarono Chiusi, futura sede episcopale di Angelo, alla signoria di Montepulciano dei Del Pecora, la quale si servì del vescovo Ranieri, esponente della medesima famiglia, per governare Chiusi. Più oltre il Benci chiarisce che il casato dei Del Pecora all'epoca era molto ricco e potente, soprattutto grazie a Guglielmo.¹² Si può quindi ragionevolmente supporre che Angelo fosse un Del Pecora, figlio di Guglielmo, e nipote di Ranieri.¹³ Egli, durante il proprio

6. Domenico d'Agostino, *Gisant Del Pecora*, particolare, 1355-1365, scultura in marmo. Montepulciano, Cattedrale. Crediti: archivio fotografico dell'autrice.



episcopato, proseguì le intenzioni e i propositi dello zio, il quale si era trovato ad affrontare diverse controversie amministrative insorte con l'abate di San Salvatore riguardo al controllo delle pievi e dei monasteri ubicati sulle pendici orientali del Monte Amiata, nonché i loro territori della val di Paglia.¹⁴ Nel corso del Trecento, dunque, i Del Pecora riuscirono a costruire il proprio dominio su Montepulciano mediante una serie di strategie: il controllo sulle istituzioni comunali, le elezioni al vescovato di Chiusi e le alleanze matrimoniali con le famiglie dei territori limitrofi, come i Tarlati.¹⁵

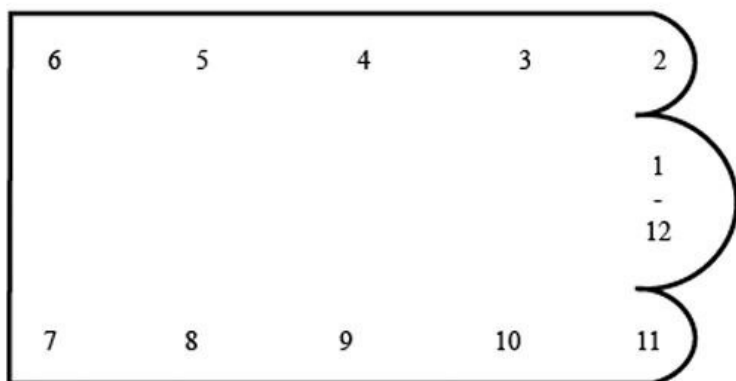
L'Ughelli, per quanto concerne invece la sepoltura di Angelo Del Pecora, riferisce poche informazioni ma essenziali; egli ritiene infatti che il monumento recava l'effigie del vescovo giacente, era privo d'iscrizione commemorativa ed era collocato nell'«Ecclesia» di Montepulciano. L'autore non chiarisce quale sia la chiesa a cui fa riferimento, se la pieve, in funzione fino al 1614, o il duomo, la cui edificazione cominciò nel 1593, nel terreno attiguo alla basilica romanica, ortogonalmente a quest'ultima. Più precisamente, la parete esterna della navata destra della pieve di Santa Maria era, con tutta probabilità, adiacente alla facciata attuale.¹⁶ Dopo che la navata sinistra della cattedrale fu completata, chiusa e consacrata, si resero necessari nuovi materiali per proseguire la costruzione del coro e della tribuna,¹⁷ in quell'occasione, tra il 1628 e il 1629,¹⁸ la pieve venne smantellata, e utilizzata come cava. Pare probabile che l'Ughelli visitasse Montepulciano in quello stesso periodo, tra il 1628 e il 1631,¹⁹ quando si trasferì presso l'abbazia di San Galgano, e che in tale occasione abbia raccolto le informazioni riguardanti le vite dei vescovi aretini e chiusini. La demolizione della pieve e la visita a Montepulciano dell'Ughelli dovettero dunque coincidere. Tale congiuntura temporale spiegherebbe sia l'assenza dell'iscrizione, sia il riferimento a una generica «Ecclesia», sia la sfumatura semantica espressa dal biografo. Egli non disse di sapere che il sepolcro Del Pecora fosse stato spostato dentro la nuova cattedrale, o che fosse ancora collocato nell'antica pieve, ma usò la forma più attenuata di *arbitror*, ossia ritenere.

Ulteriore testimonianza della verosimile presenza del monumento funebre di Angelo Del Pecora nella pieve di Santa Maria di Montepulciano è data dall'esistenza nella chiesa di una cappellania che la famiglia Del Pecora aveva disposto all'altare dell'Annunciazione, come attesta la *Visitatio Civitatis ac Diocesis totius Montis Politianis* di monsignor Angelo Peruzzi, vescovo di Cesarea, compiuta nel gennaio del 1583.²⁰ Viene ricordato infatti il testamento di un membro della famiglia Del Pecora, col quale si stabiliva che ogni giorno il priore e i padri dome-

nicani di Santa Agnese erano tenuti a celebrare messa presso l'altare di famiglia, così come ad ascoltare le confessioni. Per quanto non venga citato direttamente il monumento funebre di Angelo Del Pecora, dalla visita apostolica si evince come la famiglia possedesse dei diritti sull'altare dell'Annunciazione, ed è plausibile che il sepolcro fosse ubicato nella stessa sede. La visita non specifica quando la famiglia fondò la propria cappella, d'altra parte il casato dei Del Pecora si estinse alla fine del XIV secolo, ed ebbe il suo apice nei decenni precedenti la morte di Angelo, pare quindi verosimile che la cappellania venisse istituita nella prima metà del Trecento.

Oltre all'identificazione del defunto, resta da chiarire quale fosse la collocazione del monumento funebre all'interno della pieve di Montepulciano, così come la ragione della confusione tra il vescovo Del Pecora e Francesco Piendibeni. La testimonianza più antica in merito alla struttura architettonica della pieve è fornita nel pannello destro del trittico dell'*Assunta* di Taddeo di Bartolo (1401), in cui Sant'Antilia, protettrice della città, offre alla Madonna Montepulciano. La basilica romanica, a muratura mista di laterizio e tufo ma rivestita in pietra,²¹ doveva essere suddivisa in tre navate da due file di colonne e terminante con tre piccole absidi semicilindriche, di altezza decrescente rispetto all'abside centrale.²² L'attuale campanile, inserito a ridosso dell'abside destra dell'antica pieve, fu il risultato di un intervento edilizio posteriore alla tavola di Taddeo di Bartolo e documentato *in fieri* dalla tavola della *Santa Agnese* da poco riconosciuta al giovane Beccafumi.²³ I lavori di edificazione dovettero cominciare intorno al 1460 e proseguire fino al 1476 per volere dell'arciprete Fabiano Benci, come testimoniato dalla lapide in travertino posta al di sopra della porta d'ingresso alla torre che dà sulla piazza, che reca l'epigrafe ALME MARIE SACRUM AD. MCCCCLXXVI.²⁴

Non resta documentazione diretta sulla struttura interna della pieve di Santa Maria. Conoscendo, grazie alle due tavole, l'esterno, è lecito provare a ricostruire, almeno approssimativamente, il perimetro interno.²⁵ La sistemazione degli altari, degli arredi e delle opere è in parte ipotizzabile grazie alla già citata *Visitatio Civitatis ac Diocesis totius Montis Politianis* di monsignor Peruzzi.²⁶ Il *visitor* individuò dodici cappelle e si può assumere, data la struttura simmetrica della chiesa, che tre fossero collocate nelle tre absidi, quattro fossero disposte lungo le due navate laterali e una, sotterranea, fosse situata nella cripta.²⁷ Il Peruzzi iniziò la descrizione partendo dall'altar maggiore, proseguendo in senso antiorario. La direzione si evince da una particolarità riguardante l'altare di San Giovanni, l'ottavo descritto, che si trovava accanto



7. Ipotesi di ricostruzione della disposizione degli altari della Pieve di Santa Maria.

1. Altare maggiore
2. Altare di S. Angelo (monumento funebre di Bartolomeo Aragazzi)
3. Altare di S. Sebastiano
4. Altare di S. Caterina
5. Battistero
6. Altare di S. Antonio
7. Altare dell'annunciazione (monumento funebre di Angelo del Pecora)
8. Altare di S. Giovanni
9. Altare di S. Girolamo
10. Altare S. Giacomo (trittico dell'assunta)
11. Altare S. Pietro
12. Altare S. Giuseppe

alla porta che dava sul cimitero, il quale si estendeva a partire dal lato destro della pieve, collocabile oggi nella navata centrale della cattedrale.²⁸ Egli si recò dapprima presso l'altare di Sant'Angelo, adornato dal monumento funebre di Bartolomeo Aragazzi ma privo di icona, fatto che colpì a tal punto il visitatore da ordinare lo smembramento del sepolcro, previo tramandare una descrizione.²⁹ L'altare dell'Annunciazione, il settimo descritto, era il primo della navata destra, seguito dall'altare di San Giovanni, posto circa a metà della navata, accanto, come già detto, alla porta del cimitero. Seguivano l'altare di San Giacomo, l'ultimo della navata destra, posto vicino al campanile, e l'altare di San Pietro, presente nell'abside (fig. 7).

L'altare dell'Annunciazione, posizionato nei pressi della controfacciata della pieve di Santa Maria, era sormontato probabilmente dal monumento funebre.³⁰ È possibile, infatti, che il monumento – di cui rimangono il *gisant* e le due figure di *San Pietro* e *San Giovanni Battista* – fosse articolato, dal punto di vista architettonico, come quello innalzato a Cino dei Sigibuldi da Agostino di Giovanni negli anni

1337-1339, ancora oggi nella cattedrale di Pistoia.³¹ Il *gisant* doveva essere situato nella parte inferiore, mentre nella parte superiore, sorretto da colonne, è probabile che si ergesse un baldacchino, sovrastato da una piccola edicola entro cui erano collocati il *San Pietro* e il *San Giovanni Battista*. La visita apostolica di Angelo Peruzzi cita, tra gli altari della pieve, quelli dedicati a San Giovanni Battista e San Pietro, che testimoniano l'esistenza nella chiesa di culti specifici tributati a questi santi. Analogamente San Zenone e San Iacopo, i patroni della cattedrale di Pistoia, occupavano l'edicola del monumento funebre di Cino; essi affiancavano una *Madonna col Bambino*, ed è del tutto probabile, data la sua funzione di massima *advocata*, che un'immagine della Vergine fosse presente anche nel monumento funebre di Angelo di Guglielmo. L'ultima cappella della navata destra, collocata nei pressi del campanile e dedicata a San Giacomo, interessa ugualmente il nostro studio.³² Monsignor Peruzzi vi descrive una *imago* la cui iconografia pare essere molto avvicinata a quella del trittico dell'*Assunta* di Taddeo di Bartolo, commissionato per l'altare maggiore nel 1401, e forse spostato sull'altare di San Giacomo entro il 1583. Altrettanto interessante è che il visitatore citi pure un legato di Fabio Piendibeni, in base al quale un cappellano avrebbe dovuto celebrare messa presso l'altare della cappella due volte a settimana e una volta ogni due domeniche. Proprio come per l'altare dell'Annunciazione, posto sotto il patronato dei Del Pecora, la famiglia Piendibeni vantava dei diritti sull'altare di San Giacomo. Le disposizioni risalivano al testamento di Francesco Piendibeni, che chiese di essere seppellito, se fosse morto a Montepulciano, nel sepolcro dei suoi antenati nella pieve di Santa Maria e ordinò che in seguito vi fosse edificata una cappella posta sotto il titolo di San Giacomo.³³ Un altro documento utile che parrebbe comprovare l'esistenza della cappella Piendibeni riguarda la costruzione del duomo nuovo. In esso si ricordano i pagamenti avvenuti il 16 novembre del 1602 a favore di Marietta di Belardino, in cui si precisa che

tanti sono per sua mercede per avere messo tutte l'ossa che erano nella seconda cappella nel fondamento della prima Cappella cioè nel pilastro.³⁴

Si tratta presumibilmente delle ossa e delle sepolture della famiglia Piendibeni collocate nell'ultima cappella della navata destra della pieve antica, che in quella data vennero trasferite nell'area antistante la cappella Cocconi, prima cappella sinistra del duomo nuovo, in costruzione in quegli anni. Si può a questo punto cercare di delineare il percorso che dovette compiere il *gisant* di Angelo Del Pecora fino a diventare



8. Angolo sinistro della facciata e lato destro del campanile. Montepulciano, Cattedrale. Crediti: archivio fotografico dell'autrice.

un resto della sepoltura di 'Francesco Piendibeni'. È possibile che lo smembramento del monumento funebre del vescovo Del Pecora possa essere avvenuto negli anni della demolizione dell'antica pieve, come si è visto, tra il 1628 e il 1629. In questa occasione, probabilmente, il sepolcro Aragazzi e il trittico di Taddeo di Bartolo furono traslati altrove,³⁵ mentre si lasciò esposto all'esterno il sarcofago Del Pecora. Quest'ultima supposizione si fonda su quanto riportato dallo storico poliziano Andrea Parigi nel 1826, il quale ricorda come il *gisant* fosse collocato

precisamente sopra il piccolo uscio che introduce al campanile. Demolita l'antica Pieve, rimane il di lui monumento,³⁶ esposto alle intemperie dell'aria, finché alla fine fu traslocato dove ora lo vediamo al presente (fig. 8).³⁷

Lo spostamento presso il campanile, nelle adiacenze della cappella Piendibeni, potrebbe spiegare il motivo della confusione tra i due vescovi. Inoltre, la permanenza all'esterno potrebbe essere la causa del cattivo stato di conservazione della scultura del giacente rispetto a quello dei due santi, dal momento che, secondo questa ricostruzione, sarebbe stato esposto alle intemperie per circa duecento anni.

Il *gisant* venne quindi trasferito, «sine ulla inscriptione»,³⁸ a ridosso della cappella della famiglia Piendibeni, posizionata accanto al campanile. Nonostante l'Ughelli nel 1642 registri ancora l'esistenza dell'antica cappella della famiglia Del Pecora, nei duecento anni successivi si perse, a causa dello spostamento, il ricordo di chi fosse il vero destinatario del monumento. Quando infine, nel 1815, il *gisant* venne collocato nella nicchia della controfacciata della cattedrale, fu riconosciuto come il Piendibeni. I due uomini – Angelo Del Pecora e Francesco Piendibeni – furono entrambi vescovi, tra i pochi originari di Montepulciano tra Trecento e Quattrocento, e vennero dunque 'scambiati', tanto che si perse del tutto la memoria del monumento funebre di Angelo Del Pecora.

Vorrei ringraziare il professor Michele Pellegrini e il dottor Mario Marrocchi per il loro aiuto nella lettura e trascrizione dei documenti. La mia gratitudine va sinceramente anche al dottor Giovanni Mignoni, vicespesso del archivio storico diocesano di Montepulciano, per il suo aiuto e la sua disponibilità.

ADM: Archivio storico diocesano di Montepulciano

ASPe: Archivio di Stato di Perugia

ASFi: Archivio di Stato di Firenze

¹ Per un resoconto sull'origine della famiglia Piendibeni, come sulla biografia di Francesco da Montepulciano e sui suoi scritti si veda Paolo Viti, *Francesco da Montepulciano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1997, pp. 809-810. Per un aggiornamento bibliografico si rimanda a Emanuele Romanini, *Francesco Piendibeni lettore del Boccaccio: le postille alla 'Genealogia' del codice Vat. lat. 2940*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*, atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 6-7 settembre 2018), a cura di Giovanna Frosini e Stefano Zamponi, Firenze University Press, Firenze [2020], pp. 191-203, con bibliografia; Laura Martini, *Il Tritico dell'Assunta di Taddeo di Bartolo*, in *Taddeo di Bartolo a Montepulciano: il Tritico dell'Assunta*, a cura di L. Martini, Edifir, Firenze, 2021, pp. 12-43. Una precisazione è da fare riguardo all'altro cognome che viene spesso associato a Francesco, ovvero Bellarmino. Il Piendibeni, in tutti i documenti redatti di suo pugno, non si firmò mai con tale cognome. L'aggiunta pare aver avuto origine dalla seconda edizione dell'*Italia Sacra* di Ferdinando Ughelli (F. Ughelli, *Italia sacra*, 10 voll., vol. I, apud Sebastianum Coleti, Venezia, 1717, coll. 427-428), in cui Francesco viene ricordato come «Franciscus, Jacobi Bellarmini filius». Al termine della biografia vi è però un *errata corrigé*, in cui si speci-

fica che «Eodem Francisco vivente in romana curia floruerunt Franciscus alter Bellarminus», chiarendo quindi l'errore e la sovrapposizione tra due diversi umanisti.

² Così il Benci notava l'importanza dei due umanisti: «Mi è parso bene commemorare in questo anno 1413 come Francesco di Iacopo da Montepulciano, ancorché non si sappia il cognome [...], era vescovo di spirito e di concetti grandi. Il medesimo Pontefice Martino [V] hebbe per suo famigliare un Bartolomeo da Montepulciano, del quale è ignorato il padre e la famiglia; testifica bene la sua nobile sepoltura nel Duomo demolito, ornata di marmi con statue e bassi rilievi». Spinello Benci, *Storia di Montepulciano*, per Amador Maffi, Firenze, 1641, ristampa anastatica a cura di Ilio Calabresi, L'arco dei Gavi, Verona, 1968, pp. 73-74.

³ L'iscrizione apposta al sepolcro, di mano non identificabile ma che riprende i tratti della biografia del Piendibeni presente in Jacopo Burali, *Vite de vescovi aretini*, appresso Ercole Gori, Arezzo 1638, p. 95, recita: FRANCISCO DE PIENDIBENIS / PATRICIO ET ARCHIPRESBYTERO POLITIANO / ROMAE APOSTOLICO SCRIPTORI / SUMM(O), PONTI(FIC)E INNOCENTIO VII ALEXANDRO V / APPRIMAE CHARO / QUI AB IOANNE XXIII ARETINUS INDICTUS EPISCOPUS / ET A SYGISMUNDO ROM(ANO). IMP(ERATORE). PRIMO / SACRI ROMANI IMPERII PRINCEPS / IN PATRIA OCTOGENARIUS OCCUBUIT / SACRAM PROPE TURRIM SEPULTUS SCULTUMQUE SIMULACRUM / A.D. MDCCCXV TRANSLATUM EXTAT HIC PRO MONUMENTO.

⁴ Il contributo più completo sul monumento Aragazzi resta quello di Ronald Lightbown, *Donatello and Michelozzo. An Artistic Partnership and its Patron in the Early Renaissance*, 2 voll., vol. I, Harvey Miller Publishers, Oxford, 1982, pp. 128-229.

⁵ Francesco Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di*

Siena (1862-1865), editore Carlo Nava, Siena, 1897, pp. 278-281.

⁶ Si veda Roberto Bartalini, *Agostino di Giovanni e compagni. Il possibile Domenico d'Agostino*, in «Prospettiva», LXI, 1991, pp. 33-35. L'attribuzione a Domenico d'Agostino non convinse Enzo Carli, che non intendeva avvicinare i due «modesti San Giovanni Battista e San Pietro» alla mano dell'artista, considerandoli piuttosto «opere certamente della probabile azienda degli Agostini, piuttosto tarde» (Enzo Carli, *Marmi e dipinti nascosti o trascurati nel Duomo di Siena*, in «Antichità Viva», XXXII, Firenze 1993, p. 31). Si veda in seguito Roberto Bartalini, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Silvana editoriale, Milano, 2005, pp. 336-347; Idem, *Domenico d'Agostino*, in *Scultura gotica senese*, a cura di R. Bartalini, società editrice Umberto Allemandi, Torino, 2012, pp. 369-382; Idem, *Il duomo nuovo di Siena: la fabbrica, le sculture, i maestri, le dinamiche di cantiere*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2019, pp. 40-89.

⁷ Roberto Bartalini, *Agostino di Giovanni*, in *Scultura gotica senese*, cit., p. 278, con bibliografia.

⁸ Idem, *Giovanni d'Agostino*, in *Scultura gotica senese*, cit., p. 351, con bibliografia.

⁹ Anche in altre opere della stessa bottega è possibile individuare dei 'castoni' di pietra simili a quelli della veste del *gisant*: basti pensare all'aureola del *Cristo in pietà con angeli* di Agostino di Giovanni nel palazzo vescovile di Montepulciano o al tabernacolo murale raffigurante l'*Annunciazione* di Giovanni d'Agostino, in cui si è mantenuta parte della policromia azzurra e rossa dei polilobi nelle ghimberge degli archi, o alla bordura del manto della *Madonna annunciata*, sempre di Giovanni, nel Musée du Louvre di Parigi (sulle ultime due opere: ivi, p. 344, con bibliografia).

¹⁰ L'importante pieve di San Silvestro sorgeva nei pressi dell'antica pieve

vecchia di Montepulciano. I suoi possedimenti si estendevano da lì fino a Monticchiello. Si veda Ilio Calabresi, *Montepulciano nel Trecento. Contributi per la storia giuridica e istituzionale*, Consorzio universitario della Toscana meridionale, Siena, 1987, p. 117.

¹¹ Ferdinando Ughelli, *Italia Sacra*, 9 voll., vol. III, apud Bernardinum Tanum, Roma, 1647, col. 739.

¹² «Un anno doppio, cioè 1328, gl'Orvietani doppio aver preso Viterbo, furono disfatti dentro alla medesima città dagli stessi Viterbesi mentre la saccheggiavano. Per quella rotta lasciarono gl'Orvietani la Signoria di Chiusi a Signori di Montepulciano, della famiglia del Pecora, nominata poi de Cavalieri, che Rinieri, uno di quei Signori ne era Vescovo, creato da Gio XXI nel 1319 [...] Questa famiglia de Cavalieri nobile, e potente per ricchezza, seguito e parentele, prima di questo tempo, e di poi hebbe huomini grandi et insigni, et in particolare nel 1286 M. Guglielmo del q. Pecora da Montepulciano». Benci, *Storia di Montepulciano*, cit., pp. 37-38.

¹³ Ughelli, *Italia*, cit., III, col. 739.

¹⁴ Mauro Ronzani, *L'organizzazione ecclesiastica dell'Amiata nel Medioevo*, in *L'Amiata nel Medioevo*, a cura di Mario Ascheri e Wilhelm Kurze, Viella, Roma, 1989, pp. 139-141.

¹⁵ Per il rapporto con i Tarlati: ASFi, *Diplomatico*, Signori, Responsive, 1, 29 ottobre 1340; citato da Calabresi, *Montepulciano nel Trecento*, cit., p. 51.

¹⁶ Ilio Calabresi, *Montepulciano e il suo territorio nel Medioevo*, in Benci, *Storia di Montepulciano*, cit., pp. 280-285; Duccio Pasqui, *La pieve di S. Maria*, in *Il tempo della Città: l'evoluzione di Piazza Grande nei secoli*, a cura di Maria Russo, Editori del Grifo, Montepulciano, 1987, p. 13; Laura Caon, *Ippolito Scalza a Montepulciano. La Cattedrale di Santa Maria Assunta (1583-1712)*, tesi di dottorato, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, 2018, p. 9.

¹⁷ ADM, *Fabbrica del Duomo*, 0501, c. 9v, citato da Alessandro Piccardi, *Il nuovo Duomo: una fabbrica di oltre un secolo*, in *La Chiesa Cattedrale di Montepulciano*, a cura di Stefano Bertocci, Le Balze, Montepulciano, 2005, p. 38.

¹⁸ Si registra in quegli anni un pagamento a «Domenico detto Furichio et alli infrascritti huomini et donne adi detto lire trenta soldi tredici et di quattro tanti sono per loro opere che hanno a cavare et portar via la terra et a rovinare i muri del Duomo vecchio». ADM, *Fabbrica del Duomo*, 0510, c. 28r citato in ivi, p. 41.

¹⁹ Simon Ditchfield, *Ughelli, Ferdinando*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, 97, Roma, 2020, p. 387-389.

²⁰ «Altare sub titulo Annunciat(tio)nis ad quod tenentur Prior et fratres S(anc)ta Agnesis ord(in)is Predicatoris quotidie celebrare, et insuper in ecc(lesi)a ipsa celebrare et penitentiam confessiones audire modo et forma, et prout in testamento facto per quendam del Pecora et dictus testamentum huius modi tenes dictos fratres.» ADM, *Visite pastorali*, 0246bis, c. 20v.

²¹ «Fabbricata di sasso quadrato dentro e fuori con quella rozzezza che portavano quei tempi»: Fausto Fumi, *La costruzione del nostro Duomo, Appunti storici*, in *La Chiesa Cattedrale di Montepulciano*, cit., p. 221.

²² Fabio Fiorini, *L'antica pieve di Santa Maria*, in *La Chiesa Cattedrale di Montepulciano*, cit., pp. 19-20.

²³ Si vedano Alessandro Angelini, *Una 'Sant'Agnes di Montepulciano' di Domenico Beccafumi. Per una revisione dell'attività giovanile del pittore*, «Prospettiva», CLVII-CLVIII, 2015, pp. 74-93; Andrea Giorgi, «Domenico dipintore sta in chasa di Lorenzo Beccafumi». *Di alcuni documenti poliziani intorno al culto di Agnese Segni e ai suoi riflessi in ambito artistico (1506-1507)*, ivi, pp. 94-103. Il dipinto offre un dettaglio interessante riguardo alla storia edilizia della pieve

vecchia e del duomo di Montepulciano. Da esso risulta infatti che il campanile a vela rimase in funzione almeno fino al 1507 circa, quando fu realizzato il dipinto. Nella parte bassa della facciata dell'antica pieve si può osservare, inoltre, una struttura quadrangolare ferma a mezza altezza rispetto alla facciata: deve trattarsi con tutta probabilità del nuovo campanile, fermo ancora a quell'altezza agli inizi del XVI secolo.

²⁴ Emanuele Ripetti attesta quanto segue riguardo l'edificazione del campanile: «Fu alzato verso la metà del secolo XV, ed a cui riferisce un breve del Pontefice Sisto IV spedito il 22 maggio 1476 a Fabiano Benci arciprete della pieve di Montepulciano.» Emanuele Repetti, *Dizionario Geografico Fisico Storico della Toscana*, 5 voll., III vol., coi tipi Allegrini e Mazzoni, Firenze, 1839, pp. 480-481.

²⁵ Solo Pasqui, *La Pieve di S. Maria*, cit., p. 16, fornisce un breve riassunto degli altari della pieve partendo dalla visita apostolica, ma senza trascrivere i passi relativi.

²⁶ ADM, *Visite pastorali*, 0246bis, cc. 14v-25r.

²⁷ Visitavit deinde altare quoddam existens in loco subterraneo. Ivi, c. 23v.

²⁸ Domenico Galassio attesta che «Haveva il Cimitero, ma tuttavia si guasta perché in quello vi si fabbrica la chiesa nova». ADM, *Instrumentum Processus super statu Ecclesiae Politianen*, 1158, cc. 32, citato da Pasqui, *La Pieve di S. Maria*, cit., p. 15.

²⁹ Il testo della visita apostolica riguardante l'altare di Sant'Angelo è edito per esteso da Lightbown, *Donatello and Michelozzo*, cit., vol. I, appendice C, documento 2, pp. 298-300. Un'informazione che è possibile aggiungere, grazie allo studio della visita apostolica, è relativa alla collocazione del monumento. A differenza di quanto scriveva Andrea Parigi, *Notizie del Cardinale Roberto Nobili degli altri illustri poliziani della città di Montepulciano*, tipografia di An-

giolo Fumi, Montepulciano, 1836, ristampa anastatica a cura di I. Calabresi, Arnaldo Forni Editore, Firenze, 1974, p. 87, che lo credeva collocato a destra dell'altare maggiore, il sepolcro doveva trovarsi a sinistra.

³⁰ Una situazione analoga, forse, a quella del monumento funebre di Riccardo Petroni, collocato al di sopra dell'altare dedicato a Santa Caterina nel Duomo di Siena. Al riguardo, di recente, Claudia Bardelloni, *L'attività toscana di Tino da Camaino*, in *Scultura gotica senese*, cit., p. 141, con bibliografia.

³¹ Bartalini, *Agostino di Giovanni*, cit., p. 276-278; è altresì interessante notare come la *Madonna col Bambino* scolpita da Agostino di Giovanni, proveniente da Montepulciano e ora conservata negli Staatliche Museen di Berlino, presenti delle strette relazioni con il monumento funebre di Cino da Pistoia.

³² «Altare sancti Iacobi, ad quod habetur Imago gloriose virginis valde devota et circa eam vidit appositas plures et diversas imagines puerorum, et multas Imagines membrorum, et de quo curam habet nonnulla mulieres nobiles de Civitate, que altarem ipsum satis ornatum et munitus retinent. Ad ipsum altare habetur legatum factum per "querendas" D. Fabii Prendibenii, qui reliquit lib. viginti

octo dandas uni cap(pella)no qui celebrare debet bis in hebdomada, et alternis diebus dominicis». ADM, *Visite pastorali*, 0246bis, c. 23r.

³³ «In primis, si me mori contingat in civitate Perusii vel alibi extra terram Montepolitiani, iudico sepulturam meam apud locum fratrum Minorum et in civitate Perusii sepelliri, in sepultura meorum filiorum et uxoris. In terra vero Montispolitiani, apud plebem Sancte Marie in parentum tumulo meorum. Si autem in alma Urbe me mori contigerit, apud ecclesiam Sancti Petri. [...] supra tumulum parentum meorum de erigi facere unam cappellam sub vocabulo beatorum Iacobi et Bartholomei cum altari, et eam et altare communire necessariis fulcimentis et ibidem semper deputare unum cappellanum qui pro animabus parentum meorum, fratrum, uxoris, mei et propinquorum meorum, missa continue celebret et celebrare debeat in dicta cappella et alia divina officia». ASPe, *Notai di Perugia*, prot. 22, Cola di Bartolino, aa.1395-1410, c. 18r, citato da Roberto Abbondanza, *Il notariato a Perugia*, Consiglio Nazionale del Notariato, Roma, 1973, pp. 259-261

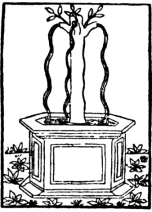
³⁴ ADM, *Fabbrica del Duomo*, 0501, c. 9v, citato da Piccardi, *Il nuovo Duomo*, cit., p. 37.

³⁵ Pare infatti che il mausoleo Aragazzi venisse smembrato nello stesso periodo in cui si stava progettando l'abbattimento della pieve di Santa Maria. Si propose pertanto di ricoverare le sculture, lasciate a terra durante i lavori, all'interno del Palazzo Comunale, ma la richiesta non venne accolta. Altra testimonianza importante ci viene fornita dal manoscritto del XVIII di Silvano Cocconi, nobile poliziano, sulle vicende delle più illustri famiglie di Montepulciano, il quale ci informa di come il *gisant* fosse stato inserito all'interno della navata sinistra del duomo nuovo, che, come si è visto, era stata tamponata e chiusa, appunto a destra della porta sinistra. Ilaria Iarrapino, *Lo smembramento del mausoleo Aragazzi e le ipotesi di ricostruzione*, in *La Chiesa Cattedrale di Montepulciano*, cit., pp. 116-117.

³⁶ Non è chiaro perché il Parigi, nel descrivere la situazione del *gisant* nel 1826, utilizzi «rimane» anziché «rimase» dal momento che nella frase successiva specifica come la scultura fosse stata traslata dove ora la si vede, ossia nella controfacciata della cattedrale. Potrebbe trattarsi di un refuso.

³⁷ Parigi, *Notizie del Cardinale*, cit., pp. 92-94.

³⁸ Ughelli, *Italia*, cit., III, col. 739.



Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, *italiennes de Paris* alle Quadriennali d'arte di Roma (1931-1939): «accese creatrici d'intense e misteriose figure»

Rosanna Carrieri

Università del Salento

Dottorato di ricerca in Scienze

del Patrimonio Culturale

Dipartimento di Beni Culturali

Contact rosanna.carrieri@gmail.com

Nell'occasione delle prime quattro Quadriennali d'arte di Roma, tenutesi durante il Ventennio e orchestrate da Cipriano Efsio Oppo, numerose sono le partecipazioni femminili di profili artistici ad oggi in parte ancora inesplorati. Tra queste artiste, emergono Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, distintesi nel contesto per la loro apertura internazionale. La presenza in Quadriennale – rispettivamente per Fini alla prima (1931) e alla seconda edizione (1935), per Pavlović Barilli alla seconda e alla terza (1939) – si colloca in un momento di vicinanza con il gruppo degli italiani a Parigi, dove entrambe risiedono in quegli anni. L'articolo si propone di delineare aspetti specifici legati alla loro partecipazione all'esposizione romana, rintracciando opere esposte e recuperando una parte del dibattito critico, con l'obiettivo di contribuire al rinnovato interesse rivolto alla presenza in Italia delle due artiste.

At the first four Quadriennali d'arte in Rome, held during the Ventennio and orchestrated by Cipriano Efsio Oppo, there were several female participants with artistic profiles that are still unexplored. Among these artists, Leonor Fini and Milena Pavlović Barilli stand out, distinguished in the context for their international openness. Respectively for Fini at the first (1931) and second (1935) editions, for Pavlović Barilli at the second and third (1939), their presence at the Quadriennale is set at a moment of closeness with the group of Italians in Paris, where both of them resided in those years. The article proposes to outline specific aspects related to their participation in the Roman exhibition, tracing works exhibited and recovering part of the critical debate, intending to contribute to the renewed interest in the presence of the two artists in Italy.

Keywords: women artists, Quadriennale d'Arte, Thirties, fascism

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 20 April 2024; Accepted 8 June 2024;
First Published July 2024

Citation Rosanna Carrieri, *Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, italiennes de Paris alle Quadriennali d'Arte di Roma (1931-1939): «accese creatrici d'intense e misteriose figure»*, «La Diana», 6, 2023, pp. 25-52. DOI 10.36253/ladiana-2886

Copyright © 2024 Rosanna Carrieri

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, *italiennes de Paris* alle Quadriennali d'Arte di Roma (1931-1939): «accese creatrici d'intense e misteriose figure»

Rosanna Carrieri

Nell'ambito degli studi sulle prime Quadriennali d'arte di Roma, che si tengono sotto la direzione di Cipriano Efisio Oppo nel periodo *entre-deux-guerres* tra la prima edizione del 1931 e la quarta del 1943, già numerosi sono stati i risultati e gli spunti emersi nel corso degli anni. In particolare, essi configurano, attraverso la ricostruzione e il riordino delle scelte espositive e della ricezione della critica, un quadro d'insieme specifico e al contempo rappresentativo dell'arte italiana nel Ventennio fascista.¹ Nelle esposizioni romane si riscontra un'ampia partecipazione, con provenienze eterogenee e pure orientate dalle scelte delle commissioni, non avulse da equilibrismi di potere; ancora oggi si rivela allettante indagare questi aspetti con l'obiettivo di individuare personalità misconosciute o insondate presenze di già chiaro valore storico e di rimettere in ordine un panorama costellato di interventi occasionali o sistemici, animato da un dibattito critico non privo di singolari risvolti. I cataloghi delle quattro edizioni costituiscono a tal fine uno strumento primario, sebbene non siano sovrapponibili in maniera integrale con gli esiti finali delle mostre,² congiuntamente allo spoglio della rassegna stampa, mai neutrale rispetto agli orientamenti politici ed estetici. Tra i tanti nomi, affiora anche una discreta partecipazione femminile, principalmente nell'ambito pittorico. Seppure limitata in confronto ai numeri di quella maschile, essa è eterogenea e diversificata per provenienza, età e per soggetti riprodotti, finanche per linguaggi artistici, pur conforme e in continuità con gli indirizzi generali delle singole Quadriennali.

In un momento in cui viene dato nuovo rilievo alle artiste e al loro apporto alla storia dell'arte, con soluzione di continuità dagli anni Settanta,³ mappare i profili artistici femminili che accedono (su invito o su ammissione) alla ribalta nazionale, in una rassegna che nasce e si anima nel contesto fascista e che contribuisce alla costruzione del consenso intorno al regime, può rappresentare un'occasione di interesse nell'approccio duplice ad una storia dell'arte di genere e ad un patrimonio difficile.⁴ Tra le 125 artiste presenti alle quattro edizioni, tra chi prende parte a una sola mostra e chi interviene a tutte le rassegne, al fianco delle più celebri Benedetta Cappa Marinetti (e più in generale le futuriste),⁵ Leonetta Cecchi Pieraccini (e le artiste di ambito

romano),⁶ Lia Pasqualino Noto,⁷ per citarne alcune, emergono numerose altre presenze, differenti per formazione e origine, i cui dati biografici possono contribuire alla ricomposizione di una storia dell'arte dei territori che tenga conto della prospettiva di genere. Al contempo, la ricostruzione del corpus delle opere esposte mette in luce non solo difformità qualitative, ma anche novità, aggiunte o specifiche, rispetto ai cataloghi generali o agli studi già editi (specialmente per quelle artiste che hanno maggiore fortuna nel periodo post-bellico), e pone l'esigenza di avviare degli studi monografici mirati alla riscoperta di personalità cadute nell'oblio. Non da ultimo, lo sguardo alla complessità quantitativa, in oltre cento nomi, e qualitativa delle donne nel sistema Quadriennale può fare affiorare aspetti socioculturali, propri di una storia sociale dell'arte, sul ruolo delle artiste nel fascismo e sullo spazio loro riservato, tra tentativi di emancipazione (assecondati per essere inglobati e annichiliti in funzione del consenso), piene adesioni a modelli patriarcali e coloniali e forme, più o meno silenti, di resistenza. Di certo valore, in tal senso, si configura l'intervento di artiste internazionali, o così definite dalla critica per la loro apertura a contesti europei, sia per formazione sia per esposizioni o residenza; tali presenze, al fianco di quelle maschili, si contraddistinguono per aspetti singolari all'interno di un contesto intenzionalmente volto alla valorizzazione dell'arte nazionale. In particolare, due sono le artiste che tra tutte – e tutti – si distinguono in questa occasione: Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli. Entrambe note per esiti successivi e per il loro impegno nell'ambito del costume e della moda, sono tra le presenze femminili di richiamo sia per i risultati artistici proposti e per il ruolo, peculiare nel contesto, sia per il rinnovato recente interesse rivolto alla presenza in Italia delle due artiste, in special modo nei confronti di Fini, assai articolato e sempre in evoluzione, animato negli ultimi anni da mostre e pubblicazioni.⁸ Dalla loro partecipazione alle Quadriennali sembrano rivelarsi originali spunti in merito alla loro posizione nel dibattito critico nazionale del tempo, nonché alcune aggiunte al catalogo generale nel caso della prima e un apporto al riordino di una produzione ancora non del tutto messa a sistema per la seconda. La loro adesione è interessante anche perché si colloca per ambedue agli inizi della carriera artistica; eppure, restituisce un momento specifico di relazioni e attenzioni che principalmente Oppo rivolge alla loro produzione e contribuisce a collocarle all'interno dell'ambiente romano dal quale si distaccano per gusto, introducendo – come osserva Pier Paolo Pancotto – «elementi visionari, a tratti surreali, nella cultura figurativa locale».⁹



1. Achille Funi, *Ritratto femminile (Leonor Fini)*, 1930 circa, olio su compensato. Trieste, Museo Revoltella - Galleria d'arte moderna. Crediti: Archivio fotografico del Museo Revoltella - Galleria d'arte moderna, Trieste

Leonor Fini interviene alle edizioni del 1931 (Prima Quadriennale) e del 1935 (Seconda Quadriennale), mostrando a distanza di quattro anni una piena crescita e una maggiore consapevolezza della propria capacità espressiva, dettata anche dal trasferimento a Parigi e dai viaggi fatti. In occasione della prima mostra propone, quasi esordiente, un paesaggio ispirato alla riviera di Grignano, allestito nella sala XX al piano terra dell'esposizione, insieme alle opere di artisti vicini al Novecento sarfattiano, come Virgilio Guidi, Matilde Festa Piacentini e Achille Funi. In particolare, va rievocato il legame con quest'ultimo, milanese d'adozione, al quale la giovane pittrice è legata professionalmente e sentimentalmente e grazie al quale approfondisce la conoscenza della storia dell'arte. Tra gli allievi e le allieve di Funi – che apre nel 1930 una scuola d'arte insieme a Piero Marussig e Timo Bortolotti in via Vivaio 10 a Milano – figura Fini.¹⁰ La stessa partecipa alla IV Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne¹¹ esponendo, tra altri lavori, anche una grande vetrata incisa su suo disegno collocata



2. Achille Funi, *Ragazze alla finestra*, 1930, olio su tela. Collezione privata. «Emporium», LXXVIII, 463, p. 12.

al fianco della vetrata su cartone di Funi nella sala 125 della Galleria dei Vetri.¹² Nell'occasione successiva, la quinta edizione del 1933, i due lavorano insieme alla realizzazione di un pavimento a mosaico con soggetto *Cavalcata di Amazzoni*.¹³ Questo sodalizio, sviluppatosi tra Milano e Parigi (dopo il trasferimento nel 1931), è riemerso negli ultimi decenni, anche grazie alle intuizioni di Nicoletta Colombo, che ha identificato nei lineamenti del *Ritratto femminile* (fig. 1), dipinto da Achille Funi nel 1930 e conservato nella collezione del Museo Revoltella di Trieste, il volto di Fini, messo a confronto con il disegno *Leonor Fini. Parigi 1932*, dello stesso artista, e con alcune fotografie del tempo. Altrettanto significativo è che nell'ambito della Quadriennale, il «figlio di ferraresi» nato «a Ferrara, giusti quarant'anni fa»,¹⁴ tra gli otto oli esposti, presenta *Ragazze alla finestra* (fig. 2) (anche riprodotto in catalogo):¹⁵ nella figura di sinistra si riconoscerebbero le sembianze

della giovanissima allieva e amante, nel ciuffo scuro cascante sul volto pensoso, nello sguardo espressivo e nei tratti essenziali del viso, se confrontati con il ritratto e le fotografie.

Nella medesima sala, Fini propone il suo *Paesaggio* (fig. 3), acquistato dalla Banca Nazionale del Lavoro, istituto privato di credito, in date molto ravvicinate all'inaugurazione della mostra.¹⁶ La cifra corrisposta dall'ente risulterebbe di 800 lire da quanto riportato tra le colonne delle terze pagine del tempo, anche se dal materiale conservato presso l'archivio della Banca il pagamento sembrerebbe essere stato di 2.000 lire; ad ogni modo si tratta di «una nuova lusinghiera affermazione»¹⁷ per la giovane. L'operazione è commentata anche da Remigio Strinati nella *Rassegna artistica femminile* per «Almanacco della donna italiana» del 1932, che apprezza il lavoro a olio, un «quadretto» che «meritava la sorte» capitata.¹⁸

Il paesaggio marittimo, di cui non si conservano riproduzioni fotografiche negli archivi della Quadriennale, è tuttora di proprietà dell'istituto, nonostante nel catalogo del 2007 della BNL non risulti.¹⁹ Non solo, l'opera non è presente nel catalogo generale dell'artista, proprio per il suo immediato passaggio in collezione privata e l'assenza di circolazione, che ne ha reso fino ad oggi difficile l'individuazione. Ricol-



3. Leonor Fini, *Paesaggio / Venditore ambulante al porto / Marina*, 1930, olio su tela. Collezione Banca Nazionale del Lavoro. Crediti: © LEONOR FINI, by SIAE 2024.



4. Paola Consolo, *Chiesa della Salute-Venezia*, 1930, olio su tela. Roma, Galleria d'Arte Moderna. Crediti: © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Galleria d'Arte Moderna.

localarla nella produzione consente di arricchire le tracce di una prima Fini che si destreggia tra ritratti e paesaggi, alla ricerca di un proprio stile. Il tratto vigoroso che l'artista già dimostra di padroneggiare delinea una figura centrale, un venditore ambulante che riposa all'ombra di un imponente e rigoglioso albero, accompagnato dai suoi strumenti da lavoro, come il banchetto e soprattutto il carretto di un rosso intenso; la nave all'orizzonte, dalla quale si dipana del fumo nero, infonde ulteriore vitalità all'olio. Non si fanno attendere i giudizi critici positivi: Vincenzo Costantini (artista e critico d'arte trapiantato a Milano) parla di «primitivismo letterario»,²⁰ in merito al «bel paesaggio» – tale per il siciliano Pippo Rizzo,²¹ ma anche per Strinati – dai «rossi non comuni».²²

Piero Torriano, tra le firme d'arte del tempo, accosta Fini, di «buon gusto e moderna intelligenza», alla pittrice veneta Paola Consolo, attenta interprete del colore, presente alla Quadriennale con *Chiesa della Salute a Venezia* (1930, Galleria d'arte moderna di Roma) (fig. 4). Ciò non stupisce se si pensa che Consolo è allieva dello stesso Fini, che la stima molto.²³ Per il critico, però, entrambe non superano nell'occasione del 1931 appieno la prova, poiché «ancor troppo superficiali»²⁴ nei relativi paesaggi, rispetto ai quali alcuni confronti e accostamenti sono nei fatti possibili specialmente per l'attenzione al colore utilizzato per dare volume e moto ondoso all'acqua. Sebbene il paesaggio testimoni

buone qualità, per Fini si tratta di un momento ancora incerto, in cui già mostra esiti pregiati, ma ancora continua ad apprendere dai suoi spostamenti e a ricercare e definire un proprio stile. Il pittore, Francesco Trombadori, anche lui partecipe delle mostre novecentiste e al contempo occupato nell'attività di critico, appunta: «Eleonora Fini fa addirittura delle scorribande tra i campi» di Maurice Utrillo, di Raoul Dufy, di Pierre-Albert Marquet e di Achille Funi – riferimenti calzanti a guardare il paesaggio –, «riuscendo però in una fresca espressione carezzevolmente infantile e molto seducente».²⁵ Tutti i giudizi appaiono, nel complesso, più che coerenti rispetto alla produzione di Fini, che si sarebbe andata qualificando negli anni successivi verso un



5. Leonor Fini, *Aggressione*, 1934 circa, olio. Crediti: Foto Giacomelli Carboni Venezia-Roma, courtesy Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.

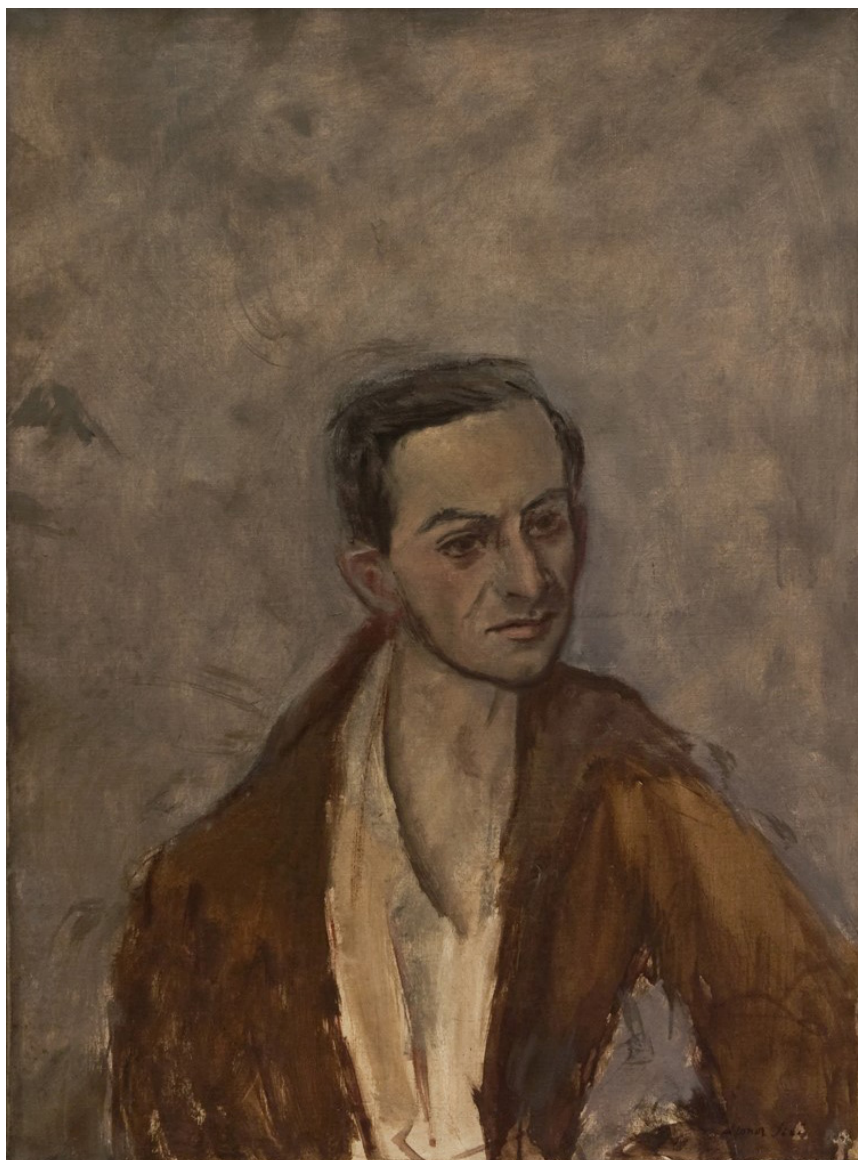


6. Leonor Fini, *Vestale*, 1934, guazzo e acquerello. Collezione privata. Crediti: © LEONOR FINI, by SIAE 2024.

impianto quasi surrealista, e attestano come l'artista, ventitreenne, sia già entrata nel dibattito critico nazionale, dopo la partecipazione alla Seconda mostra del Novecento Italiano²⁶ (1929) – malgrado lo spiacevole diverbio con Margherita Sarfatti²⁷ – e alla Biennale di Venezia del 1930.²⁸

La carriera artistica di Fini prosegue negli anni sempre più speditamente, dopo il trasferimento a Parigi, dove entra in contatto con numerose personalità, tra *les Italiens de Paris*,²⁹ tra cui si ricorda Giorgio

de Chirico che scrive l'introduzione alla prima mostra personale oltreoceano di Leonor nel 1936 e i surrealisti che tentano, a cominciare da Breton, di assoldarla tra le loro fila; stimolata dal milieu culturale nel quale si imbatte e del quale diventa partecipe. È con questo profilo, rinnovato e rafforzato, che arriva nel 1935 a esporre alla Seconda Quadriennale, con una maggiore e più solida presenza anche numerica di opere. La sala XLIV, al piano superiore, centrale tra le due ali dell'edificio, è occupata, infatti, dagli artisti legati agli ambienti parigini: Mario Tozzi, Moses Levy, Renato Paresce, Massimo Campigli, Alberto Savinio, Carlo Levi, per citarne alcuni, e Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli (indicata in catalogo con il solo cognome



7. Leonor Fini, *Ritratto / Portrait de Reynold Arnould / Portrait de M.X.*, 1934 circa, olio su tavola. Crediti: © LEONOR FINI, by SIAE 2024.



8. Leonor Fini, *Romanza*, 1930-35, olio e guazzo su tela. Crediti: Foto Giacomelli Carboni Venezia-Roma, courtesy Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma.

paterno, Barilli).³⁰ Gli artisti, i cui lavori mostrano ormai attenuati gli accenti metafisici e surrealisti, non sono i soli in sala. A loro si aggiunge Mario Sironi, la cui incursione, con i cartoni preparatori per il palazzo delle Corporazioni, è funzionale – riprendendo le osservazioni di Elena Pontiggia – a «sparigliare la sala, riequilibrandone la dominanza parigina»,³¹ considerato che Oppo, come enunciato nel regolamento della Quadriennale, non condivide la presenza di gruppi costituiti o da costituire. Ma l'attenzione che l'abile segretario riserva agli *Italiens de Paris* è testimoniata anche dalle sale personali

di Gino Severini, Giorgio de Chirico e Filippo de Pisis, omaggio – ha osservato nel suo recente studio Lucia Piccioni³² – al riavvicinamento tra Francia e Italia, sancito dall'accordo Mussolini-Laval e siglato proprio il 7 gennaio 1935. A queste personalità sono vicine le due artiste, ben inserite nel contesto culturale degli italiani residenti a Parigi, stabilmente o per brevi periodi, sia per convergenza di interessi sia per accostamenti stilistici espliciti, se si confrontano, ad esempio, alcuni lavori di Campigli dai toni chiari e dalle forme angolate, come il *Groupe de jeunes filles* (1932) o ancora *Le nozze* (1934)



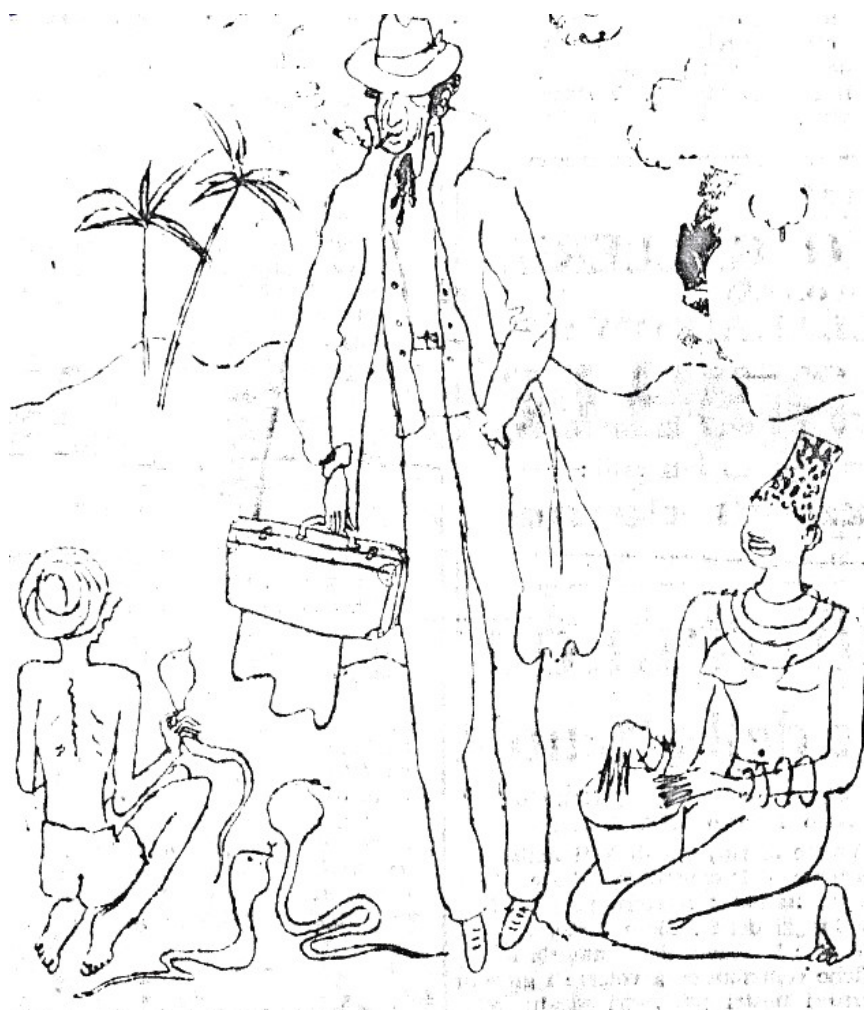
9. Leonor Fini, *Europa / Pasiphaé et son taureau*, 1934, olio e petali di fiori su carta. Collezione privata. Crediti: © LEONOR FINI, by SIAE 2024.



10. Milena Pavlović Barilli, *Ritratto / Self-portrait*, 1933, olio su tela. Belgrado, Museo Nazionale di Serbia. Crediti: Collection of the National museum of Serbia..

e *Le spose dei marinai* (1934) presenti in Quadriennale, con le opere degli anni Trenta di Fini, come *Les Amies* (1932), *Maternità* (1933 circa) o *Passeggiata* (1935). Prime nell'ordine del catalogo, Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli espongono rispettivamente cinque e due pitture: *Aggressione* (1934) (fig. 5), *Vestale* (1934) (fig. 6), *Ritratto* (1934 circa) (fig. 7), *Romanza* (1930-35) (fig. 8), *Europa* (1934) (fig. 9) la prima;³³ *Figura con ventaglio* (1934 circa) e *Figura* (1933) (fig. 10) la seconda;³⁴ tutte opere coerenti negli impianti compositivi e nelle scelte cromatiche con la sala e più in generale in linea con la produzione, ormai stemperata, degli italiani in Francia. Libero De Libero, vicino alla scuola romana e al clima parigino – tra i responsabili, insieme a Mimì Pecci Blunt e Adalberto Libera della galleria La Cometa a Roma³⁵ che inaugura nell'aprile dello stesso anno pro-

prio con una mostra di Corrado Cagli –, indica, tra le poche artiste menzionate nella sua recensione, le parigine d'elezione come «donne con una loro personalità e un autentico fervore» (insieme ad Adriana Pincherle, Leonetta Cecchi Pieraccini e Maria Mancuso).³⁶ La stessa galleria ospita, due anni dopo, una mostra personale di Pavlović Barilli, prova non solo di un'attenzione viva nei confronti della pittrice ma anche del suo essere all'interno della rete di relazioni e legami che si sviluppa tra Roma e Parigi e che rappresenta un momento peculiare della scena artistica della prima metà del Novecento. Francesco Callari, commentatore delle esposizioni quadriennali romane, dedica particolare considerazione alle due «accese creatrici d'intense e misteriose figure anche quando si autoritraggono»³⁷ (in queste ultime parole un riferimento specifico alla seconda), riservando una lunga e appassionata lettura alle loro opere: «da Parigi hanno mandato delle



11. Milena Pavlović Barilli, *Mio padre e i cobra*, disegno. «Oggi», 15 aprile 1933.



12. Milena Pavlović Barilli, *Ritratto di Bruno Barilli*, 1938, olio su tela. Požarevac, Galerija Milena Pavlović Barilli. Crediti: © Galerija Milena Pavlović Barilli.

opere di Leonor Fini e Milena Barilli», premettendo subito la provenienza geografica, ma anche linguistico-formale.

La prima si è agitata fra la forma e il deforme, l'infantilità e l'intelligenza, l'artefatto e lo spontaneo; ora ha raggiunto una comprensione più sicura dei propri mezzi, delle proprie tendenze eminentemente liriche; se bene non completamente libera da tendenza aberranti, improvvisate e inconsistenti, la sua pittura è ormai chiara e semplice, sempre leggera e quasi aerea nei guazzi, più pesante e più grave negli olii; fra la puntata umoristica e la satirica, l'appunto impressionistico e la ricercata figurazione, la studiosa inventiva e la visione fantastica si svolge la sua opera tutta trattata con un fare vaporoso che risolve quasi come uno scherzo ogni problema sì che la tecnica può apparire puerile, il colore può sembrare arbitrario, il disegno primitivo mentre tutto ciò è guidato da ragioni poetiche: indimenticabile per grazia la "Vestale", curiosa l' "Aggressione", interessante la "Romanza", immediata e semplice se non originale la rappresentazione del mito d' "Europa", espressivo il "Ritratto". Un'atmosfera di

grazia e di eleganza è nell'arte della Fini; è come se le sue opere si vedessero a traverso uno spolverio di cipria e ci si sente anche un profumo sottile ed esotico, il sapore del rossetto succhiato su due labbra carnose, l'alone misterioso del bistro sotto lunghe ciglia.³⁸

Significative le parole di Callari per inquadrare il suo posizionamento come critico rispetto alla produzione di Fini e anche per coglierne particolari e specifici aspetti stilistici. Al contempo è occasione per comprendere come il critico la consideri – ritornando sulle parole finali, descrittive della personalità della stessa – una *femme fatale*, in una divisione dicotomica, e pure funzionale al sistema di assoggettamento, della concezione della donna durante il regime fascista.³⁹

Con un numero consistente di dipinti e alla sua seconda partecipazione – e con una spiccata connotazione personale – Fini è tra le artiste

13. Milena Pavlović Barilli, *Liriche e fotografia*, «Quadrivio», 9 giugno 1935.

Quadrivio 9 giugno
3-VI 1935 - XIV

LIRICHE

III

L'arrivo di molte acque
ha sbiadito la strada maestra.
Ma per noi altri
che non possiamo camminare
contano solo gli orizzonti.
Vivremo nella pace
di un avanzare immobile
possedendo la serenità.
Non cercheremo di capire più —
perché le parole
non sono della nostra indole.
Inbianchiremo
sul fondo dell'ombra comune
privi di movimento,
in silenzio
lascieremo scendere
il peso che credevamo proprio.

IV

Perfidi
come gli angeli degli occhi
di vetro —
mangiano le stelle
e con mani buie rovesciano
gli scheletri.
Giungono al coma
per ricominciare da capo,
trascinando
spasimi intrecciati
neri
e apparentemente vivi
sulle spalle opache e nebulose.

Milena Barilli

Di Milena Barilli, la geniale poetessa già simpativamente nota ai lettori di Quadrivio, pubblichiamo alcune nuove liriche e una pittoresca fotografia che ritrae la giovanissima autrice in costume orientale.

I
La treccia delle strade
ha girato intorno alla fronte
dello straniero
pallido,
che muore
ogni sera
quando il tramonto
appare
fra le labbra
delle notti di vetro.

II

Per la prima ora del giorno:
cime bianche dei monti.
Per la seconda ora del giorno:
Fiumi lunghi di spuma.
Per la terza ora del giorno:
le marce degli isolati.
Per la quarta ora del giorno:
le tane dei serpenti chiari.
Per la quinta ora del giorno:
voci lontane diminuite.
Per la sesta ora del giorno:
sei campane di ferro.
Per la settima ora del giorno:
due garofani di velluto.
Per la ottava ora del giorno:
mille carrozze chiuse.
Per la nona ora del giorno:
l'abisso spezzato in due.
Per la decima ora del giorno:
ali di uccelli neri
ali di uccelli neri.
ali di uccelli neri.

Im. 67. 129



Milena Barilli alla "Cometa.."^{14/22}



14. Milena Barilli alla "Cometa",
«Il Popolo di Roma», 6 maggio
1937.

presenti in Quadriennale più apprezzate. Le opere esposte nella rassegna romana sono tutte edite nel catalogo generale, ma il loro passaggio nelle sale del Palazzo delle Esposizioni non è sempre segnalato: se nei casi di *Romanza*,⁴⁰ *Vestale*⁴¹ e *Ritratto*⁴² il riferimento è presente, per *Aggressione*⁴³ ed *Europa*⁴⁴ tale informazione manca. La sua integrazione consentirebbe non solo di arricchire le specifiche voci, ma anche di ricostruire un percorso espositivo specifico delle opere e di approfondire elementi relativi alla circolazione della produzione dell'artista, alla sua fortuna e alla conoscenza della pittrice e dei soggetti messi in tela dalla stessa in luoghi che segnano l'evolversi del panorama artistico italiano del Ventennio.

Fini, in questa occasione, dà prova di risultati artistici maturi e di certo rilievo. Alla più intima *Romanza*, in cui l'uomo si prostra ai piedi della donna, si affianca la violenta *Aggressione* fisica, il momento immediatamente precedente al ratto di *Europa* (individuata grazie a una riproduzione comparsa sulla stampa)⁴⁵ in cui la giovane si adagia composta su Zeus toro che lascia intuire dallo sguardo le intenzioni. Tre esiti notevoli nella scelta e nell'esecuzione, *unica* tra le centinaia di opere presenti in Quadriennale, a cui si aggiungono la sinuosa *Vestale* e un *Ritratto* maschile. Quest'ultimo è apprezzato dalla stampa triestina – non di secondo rilievo la sua prima formazione nel capoluogo – come uno dei migliori della rassegna con «un ampio respiro, una visione più matura ed un tono più accorto».⁴⁶ I suoi soggetti, che si distaccano e affrancano dai diffusi paesaggi, nature morte e ritratti familiari che abbondano tra le sale, si impongono su sfondi senza ambientazione, che isolano e fanno risaltare le figure tenui nei colori e nelle composizioni e al contempo prorompenti nelle tematiche, delineando il suo gusto «sottile»⁴⁷ e «vaporoso».⁴⁸ Indubbia appare a quelle date la crescita artistica di Fini. Le sue scelte iconografiche si attestano tra le più interessanti, eccentriche, ricercate e attente alla contemporaneità, già legate alla figura femminile – così centrale nella sua produzione – e ai ruoli sociali e alle relazioni tra i generi, in una prova pittorica che dà suggestioni impreviste e stranianti e che ribalta dinamiche sociali.

Non tutti apprezzano l'artista. Il torinese Marziano Bernardi sulle pagine del quotidiano «La Stampa» stronca, non avvezzo ai mezzi termini, la proposta espositiva, con scelte tonali connotanti, di Fini «che ancor, crede, con questa pittura da pasticciare, nella tramontata fortuna di Marie Laurencin»; Orazia Belsito Prini, senza un giudizio di merito netto, definisce i lavori dei «buffi disegni colorati».⁴⁹ È al primo che sembrerebbe riferirsi Fini quando scrive, in una lettera indirizzata a André Pieyre de Mandiargues dal Grande Albergo Minerva di Roma, che tal un critico loquace sostiene «que je devrais cesser d'imiter Marie Laurencin».⁵⁰ La lettera, scritta in originale in italiano ma pubblicata in francese nel 2010, ben trasmette il malessere provato dall'artista ventisettenne, non soddisfatta del modo in cui le sue pitture sono collocate in sala, ma insofferente anche per l'ambiente trovato, finanche del poco sostegno pubblico di Fini:

Mon très cher André,

Au fond, je ne pourrai jamais me pardonner ce séjour à Rome. Il m'a abrute, empêché de t'écrire de belles lettres (je n'ai écrit de belles lettres à personne, je te le jure), énormément énervée. Je ne suis pas faite pour ce genre de situations. Je te raconterai tout à Paris. Tu verras le catalogue (j'ai un exemplaire) et tu comprendras l'atmos-

phère. Je t'ai déjà dit que mes 5 tableaux sont tous exposés, mais très mal exposés, éparpillés dans toute la salle. Il était inutile de protester, et personne n'a haussé le ton pour me défendre. Comme d'habitude, Funi m'a donné raison, mais n'a pas bougé le petit doigt. Il a conclu, fidèle à lui-même: "De toute façon on les voit quand même". J'en ai assez et je suis fatiguée d'être au milieu des gens, souvent des gens de très mauvaise humeur. Raconte cette histoire à ma mère et dis-lui que je lui écrirai plus tard : je dois me dépêcher pour l'instant car mon oncle attend. Son intervention a jeté le froid, l'embarras et la timidité coutumiers. Les soirées sont très ennuyeuses. Je crois que je partirai samedi. Je n'en peux plus. J'essaierai au moins de vendre un tableau. Il y a eu de mots louables sur mon compte chez quelques critiques, mais le plus loquace a déclaré que je devrais cesser d'imiter Marie Laurencin. Comme tu le vois, cela vaut la peine d'exposer par exemple le portrait de Walter. Je suis plus que lasse, dégoûtée et fatiguée. Pardonne-moi cette lettre, mon cher et bon André. Embrasse ma mère. Pour toi, mille baisers. Ta L.⁵¹

Fini non manca di praticità e consapevolezza professionale, affermando di voler tentare di vendere almeno un quadro, in un contesto in cui l'interesse nei confronti della sua arte è già vivo.⁵² Vale la pena ancora di soffermarsi su un ultimo aspetto della lettera, rispetto alla frase in cui invita l'amico a vedere, al suo ritorno, il catalogo per farsi un'idea dell'atmosfera. Un clima sontuoso, ostentato e pienamente fascista quello della Seconda Quadriennale d'Arte, dopo l'assestamento della prima edizione. Nei fatti, la rassegna del 1935 è, per riprendere le parole del giornalista Virgilio Lilli pubblicate su «La Lettura», rivista mensile del «Corriere della Sera», la «mostra delle mostre, un congresso, una tornata generale, un parlamento, un'orchestra, una leva in massa, una concentrazione, una sagra» con «tele, bronzi, terracotte, stampe, acqueforti, cartoni» arrivati a Roma «dai quattro canti del Regno»: «milleottocento opere in cifra tonda, settecento artisti, quatt'anni di lavoro».⁵³ Al gran numero di opere corrisponde nondimeno un orientamento specifico dato da Oppo e dal suo entourage: «sua è questa imponente schiera di giovani pittori che preludono a una rinascita della pittura italiana, e che seppelliscono definitivamente gli schemi banali e borghesi della fine del secolo superando i dettami polemici e cerebrali dell'immediato ante e dopoguerra».⁵⁴ Il segretario, per la «mostra più vasta e più significativa dell'arte italiana degli anni Trenta»,⁵⁵ guarda soprattutto agli ambienti romani, attestando la fine di Novecento Italiano e dei valori plastici, aprendo al colore, al tono e alla luce, ai «fermenti più vivi dell'arte italiana di quegli anni».⁵⁶ Va aggiunto che tra le sale del Palazzo delle Esposizioni diventa vivo il sentimento fascista: ritratti istituzionali, soggetti coloniali, esaltazione delle politiche di regime; una parte consistente delle scelte iconografiche sono tese alla celebrazione di Mussolini. Il clima ampolloso e

retorico non può lasciare indifferente Fini, che riconosce e difende la sua soggettività di donna e di artista; si allontana dall'Italia anni prima già insofferente nei confronti della diffusa misoginia.⁵⁷

«Più d'eccezione ed al quanto ribelle nella sua genialità d'istinto è la pittura di Milena Barilli» – annota Callari – «un disegno un po' a geroglifico e alle volte un po' trasandato quello della Barilli ma un colorare sempre gustoso e proprio adatto ai soggetti ritratti, quindi originale».⁵⁸ Pavlović Barilli è introdotta al pubblico come figura che spicca e si distanzia da altre, con una personalità «accentuata».⁵⁹ La pittrice nasce a Požarevac (Serbia) nel 1909 da madre serba (Danica Pavlović) e da padre musicista italiano (Bruno Barilli), in un contesto familiare stimolante culturalmente e artisticamente:⁶⁰ «figlia del musicista Bruno, quasi a riflesso della di lui strana figura fisica ed intellettuale»,⁶¹ alla quale è legata, come testimoniano fotografie del tempo, alcuni ritratti che la stessa realizza (figg. 11-12) e la collaborazione per la pubblicazione di *Parigi*, firmata da Bruno e accompagnata da 16 disegni di Milena.⁶² Risiede con prevalenza a Parigi dal 1932 – pur frequentando anche altri paesi europei – e vi rimane fino al 1939, anno in cui partecipa anche alla Terza Quadriennale di Roma, per poi trasferirsi a New York (fino alla morte, avvenuta nel 1945). La sua cultura cosmopolita porta la critica a parlare di lei e dei suoi «singolari ritratti», per dirla con Alessandro Prampolini,⁶³ ricorrendo ad aggettivi che ne sottolineano una sorta di eccezionalità. Essa è frutto dei continui spostamenti della giovane artista, che frequenta prima, dal 1922, la scuola d'arte di Belgrado, poi l'Accademia di Monaco, avendo come insegnanti Franz von Stuck e Hugo von Habermann; alla formazione accademica si aggiungono proprio negli anni Trenta conoscenze, stimoli e relazioni (tra Požarevac, la Spagna, Londra, Parigi, Roma e gli ambienti culturali frequentati dai suoi genitori),⁶⁴ spingendola alla ricerca di un proprio stile originale – riportato anche nell'ambito della moda – che attinge «dal surrealismo francese alla cultura post-metafisica italiana, dal preraffaellismo inglese al neoclassicismo di una certa pittura romana degli Anni Trenta», come si legge anni dopo nell'imprescindibile catalogo di Lea Vergine del 1980, *L'altra metà dell'avanguardia*.⁶⁵ Uno stile che vive in ambientazioni tra il mitologico e il fantastico, tra volti stilizzati e movimenti ondulatori, che ha originalità e rimandi, nonché una certa affinità con produzioni coeve (si guardi, ad esempio, ad opere come *Les proues* di Valentine Prax, conservato al Musée d'art moderne de la Ville de Paris e datato al 1936 circa). Del resto, anche un confronto con la produzione di Fini consente di rintracciare delle assonanze nelle forme allungate, nei ritratti in parte spi-

golosi che riflettono lo stesso contesto artistico parigino di riferimento. Delle due opere presentate – *Figura con ventaglio* (1934 circa) e *Figura* (1933) – si è rintracciata la seconda, grazie a un ritaglio stampa,⁶⁶ riconosciuta in una delle opere dell'artista oggi conservate nel Museo nazionale di Serbia a Belgrado. Trattasi di un autoritratto sui toni del verde, nello sfondo non finito, e del rosa, nel vestito voluminoso, il cui aspetto principale e più interessante è lo sguardo penetrante della donna, rivolto direttamente all'osservatore. Nella posa e nel tratto – che delinea i panneggi dettagliati della veste e il volto spigoloso e impenetrabile – convivono lo studio del passato e la peculiarità che la connota e la rende riconoscibile. La poetica di Pavlović Barilli unisce la cultura dell'est e la tensione verso l'occidente e deriva da un «primo grande sforzo» compiuto dall'artista, come riporta Paolo Ricci in un articolo di pochi anni successivo:

La sofferenza che mi provoca la pittura è indescrivibile – mi confessa Milena. – Il primo grande sforzo che ho dovuto compiere per riuscire a sentire veramente intima la mia arte, è stato quello di liberarmi dalle forme convenzionali che mi avevano imposto cinque anni di studi accademici in Germania, in un ambiente sordo e reazionario.⁶⁷

Figura è prova della ricerca curiosa ed errante, elaborata con tocco leggero e velato, che conduce e sviluppa in forme espressive, muovendosi tra la fantasia, l'inquietudine e l'originalità, senza dimenticare le lezioni della storia e il confronto con il contemporaneo, a lei più o meno vicino.

Il suo sentire si manifesta anche in lirica; è proprio nel 1935 che il «Quadrivio» pubblica, con un suo ritratto fotografico in costume (fig. 13), «nuove» poesie della «geniale poetessa già simpaticamente nota ai lettori».⁶⁸ Tra queste, in alcuni versi viene fuori il carattere dell'artista:

L'arrivo di molte acque / ha sbiadito la strada maestra. / Ma per noi altri / che non possiamo camminare / contano solo gli orizzonti. / Vivremo nella pace / di un avanzare immobile / possedendo la serenità. / Non cercheremo di capire più – / perché le parole / non sono della nostra indole. / Inbianchiremo / sul fondo dell'ombra comune / privi di movimento, / in silenzio / lasceremo scendere / il peso che credevamo proprio.⁶⁹

Sono versi che sembrerebbero avere una connotazione autobiografica, sicuramente personale, funzionali in questo contesto ad attestare Pavlović Barilli quale personalità poliedrica, nota alla cronaca italiana del tempo, almeno dal 1932. È in quell'anno infatti, che inaugura, in ottobre, la prima mostra personale in Italia alla Galleria d'Arte di

Roma,⁷⁰ esibendo trentotto quadri e una decina di disegni, realizzati in pochi mesi – cosa che non passa inosservata alla critica⁷¹ – nel soggiorno romano, e ottenendo subito consensi, tanto che sulle pagine di «Il Tevere» si legge che l'esposizione minaccia di diventare «la mostra più divertente dell'annata, l'avvenimento artistico più importante». Ciò anche per il tenore della sua produzione:

in Italia, dove la pittura femminile è rimasta ai vetri di Murano e ai gatti che giuocano sul sofà coi gomitoli di lana, è apparsa Milena Barilli a interrompere la tradizione della pittura piccolo borghese delle rose rosse e dei ciclamini pallidi. Chi di noi non ha visto, in una Biennale o Quadriennale o Annuale, fra i tanti Ercoli dei nostri pittori neoclassici, un piccolo mazzo di fiori, una bambola Lenci, una tazza di caffè o un piccolo tavolo con sopra un ninnolo indiano? I nostri critici potrebbero obiettarci che la pittura italiana ha dato una Ciardi, una specie di Bella Otero della pittura, una maga del tocco, capace di tradurre in colore le malinconie dorate della laguna: ma la Ciardi, la madre dei pierrots in gondola non ci interessa quanto può interessarci ora Milena Barilli.⁷²

In questo posizionamento netto, che non appare singolare rispetto ai giudizi critici che sostengono e ammirano l'eccezionalità (ed eccentricità) di Pavlović Barilli, come di Fini, si colloca anche Renato Guttuso che riconosce «una precisa volontà di stile, una visione libera ed armonica di un mondo nello stesso tempo vicino e lontano dalla realtà», «il coraggio di aderire senza riversa all'intera emozione», con «idee troppo belle ed intelligenti perché non valga la pena di fermarle». Il siciliano si schiera, parteggiando per la modernità: «A Milena Barilli vada quindi la parola di affetto e di ammirazione di tutti noi giovani e giovanissimi lavoratori della pittura italiana moderna che spalla a spalla con lei combattiamo nella certezza della vittoria».⁷³ Se non di vittoria, certo di approvazione si può parlare nell'occasione della grande Quadriennale del 1935 – fotografia del dibattito almeno romano in corso nei primi anni Trenta – quando Mussolini «si ferma a complimentare Milena».⁷⁴ Ma ancor più, di riconoscimento da parte di Oppo, messo in atto prima con l'accluderla tra le sale del Palazzo delle Esposizioni nel 1935, poi con il recensire la mostra personale del 1937 alla Cometa (fig. 14), in cui si pone l'obiettivo non di descrivere ma di lodare «l'arte sognante di Milena Barilli»⁷⁵ e infine con il rinnovare l'invito alla Terza Quadriennale del 1939.⁷⁶

Le sue opere sono nuovamente allestite nella sala dei parigini d'adozione (XLVIII), Massimo Campigli e Filippo de Pisis tra tutti, ma anche insieme a quelle di Antonio Donghi, Afro Basaldella, Gian Filippo Usellini ed Elena Salvaneschi (altra donna in sala, attiva a Firenze). La sua presenza è segnalata sulle terze pagine che recensiscono l'esposi-

zione, e i suoi due ritratti, *Autoritratto* e *Donna dal guanto*, ottengono buoni riscontri; del resto, la scelta ricade anche in questa occasione sul genere nel quale raggiunge risultati pregevoli. A prova di ciò, il secondo dipinto viene acquistato dal Governatorato, sebbene a oggi non sia presente (e non è stato possibile fino ad ora ricostruirne il percorso) nelle collezioni della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, dove sono confluite le opere acquistate nel Ventennio dal Governatorato.⁷⁷ Riconosciuti in quest'olio «stupendo»⁷⁸, i suoi caratteristici tratti pittorici fanno parlare di una personalità artistica che si destreggia tra il grottesco e il barocco⁷⁹ e «che arieggia alla pittura italiana del '400»,⁸⁰ indicando ancora una volta il suo coinvolgimento intellettuale nella realizzazione delle sue pitture. Orazia Belsito Prini, firma critica femminile autorevole, le attribuisce «non comuni qualità di pittrice arguta e di sano temperamento».⁸¹ Al 1939, dopo essersi fatta conoscere e distinta nella scena romana, è a tutti gli effetti un'artista rispettata, in Italia e all'estero,⁸² a cui si rivolge l'attenzione con interesse e attesa. Eppure non figura tra i nomi ufficiali e promossi dall'Associazione Nazionale Fascista Donne Artiste e Laureate (A.N.F.D.A.L.), meno attratta dal contesto nazionale italiano e sempre pronta a migrare, protesa verso l'orizzonte internazionale, europeo ed extraeuropeo.

Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli sono ben stimate nelle loro presenze alle esposizioni, dovute anche alla loro vicinanza agli ambienti degli italiani a Parigi, che Oppo, insieme a Maraini, tenta di inglobare all'interno delle mostre fasciste e fascistizzate. Non sono avulse da incontri e scontri che tra le vie parigine e le riviste italo-francesi si animano tra le diverse personalità in vista del momento, tra il rifiuto di aderire al surrealismo e il tentativo di incasellare le loro produzioni. Eppure, rimangono confinate nel dibattito critico del Ventennio; partecipi ma singolari, a tratti istrioniche e stravaganti, configurandosi come personalità velatamente di rottura, un'eccezione di sensibilità umana e capacità artistica, nei cui nomi – o almeno operazioni artistiche – potrebbero palesarsi gli estremi di una celata (in alcuni casi neppure tale) contrarietà alla propaganda fascista. L'affondo sulla loro partecipazione alla Quadriennale non mira, almeno non esclusivamente, a riabilitare una parte della loro carriera o a dissotterrare nuovi elementi che arricchiscano i cataloghi, ma anche a delineare un ulteriore tassello per ricollocarle nel loro tempo, tra presenze nel sistema delle arti, acquisti di opere e migrazioni culturali, con le loro specifiche identità di artiste e di donne.

¹ Segnatamente alla Quadriennale e al suo segretario generale si fa riferimento a *Cipriano Efisio Oppo. Un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, a cura di Francesca Romana Morelli, Edizioni De Luca, Roma, 2000; Claudia Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio Editori, Venezia, 2004; *XIV Quadriennale di Roma: Retrospective 1931/1948*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 9 marzo-31 maggio 2005), Electa, Milano, 2005; Elena Pontiggia, Carlo Fabrizio Carli, *La Grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Electa, Milano, 2006; Gino Agnese, Giovanna Bonasegale, Mariateresa Chirico, Enrico Crispolti, Matteo D'Ambrosio, *Q. I Futuristi e le Quadriennali*, Electa, Milano, 2009; Lydia Pribišová, *La Quadriennale di Roma. Da Ente autonomo a Fondazione*, Postmedia, Milano, 2017. Non si possono tacere gli studi più generali sul sistema delle arti del Ventennio e sulle esposizioni fasciste, tra cui: Enrico Crispolti, Bertold Hinz, Zeno Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano, 1974; *La pittura in Italia. Il Novecento*, a cura di Carlo Pirovano, Electa, Milano, vol I: *1900-1945*, 1992; Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna, 2000; Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine, 2006; *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, a cura di Davide Lacagnina, Edizioni di passaggio, Palermo, 2011; *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo*, a cura di Antonella Negri, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), Giunti Editore, Firenze, 2012; *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, a cura di Michele Dantini, Aguaplano Libri, Perugia, 2019;

Maddalena Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci editore, Roma, 2020; Lucia Piccioni, *Art et Fascisme. Peindre l'italianité, 1922-1943*, les presses du réel, Dijon, 2020; Francesca Billiani, *Fascist Modernism in Italy. Arts and Regimes*, Bloomsbury Academic, London, 2021; Alessandro Del Puppo, *Arte contemporanea. Tra le due guerre*, Carocci, Roma, 2021; *Curating Fascism. Exhibitions and Memory from the Fall of Mussolini to Today*, a cura di Sharon Hecker, Raffaele Bedarida, Bloomsbury Publishing, New York, 2022.

² Sul catalogo, sulle sue problematicità e sulle potenzialità nella ricerca storico-artistica si segnala che sono in corso, fino al 2026, delle giornate internazionali di studio organizzate da diverse istituzioni parigine. Le prime si sono svolte tra l'11 e il 13 maggio 2023 dal titolo *L'exposition à l'ouvrage. Histoire, formes et enjeux du catalogue d'exposition*, sotto la direzione scientifica di Victor Claass (Institut national d'histoire de l'art), Mica Gherghescu (Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou), Marie Gispert (HiCSA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Hélène Trespeuch (CRISES, Université Paul-Valéry Montpellier 3); il 23 aprile 2024 con il titolo *Le catalogue d'exposition : un objet dans l'histoire*, organizzata da Philippe Cordez (Centre Dominique-Vivante Denon, Musée du Louvre), Mica Gherghescu (Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou), Marie Gispert (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et Hélène Trespeuch (Université Paul-Valéry Montpellier 3).

³ Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, «ARTnews», 69, 9, January 1971, pp. 22-39, 67-71 [trad. it. *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvocchi, Roma, 2014]; Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento*, La nuova Foglio, Pollenza,

1976; Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mazzotta, Milano, 1980; *Artiste. Presenze femminili nei movimenti artistici a Milano 1928-1968*, a cura di Ede Palmieri, Elena Pontiggia, Viennepierre edizioni, Milano, 1999; *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, a cura di Maria Antonietta Trasforini, FrancoAngeli, Milano, 2000; *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri, Sabrina Spinazzè, Meltemi Editore, Roma, 2001; Simona Bartolena, *Arte al femminile. Donne artiste dal Rinascimento al XXI secolo*, Mondadori Electa, Milano, 2003; Martina Corgnati, *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*, Bruno Mondadori Editori, Milano, 2004; *a.i. 20. Artiste in Italia nel ventesimo secolo*, a cura di Elena Lazzarini, Pier Paolo Pancotto, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo, 10 luglio-10 ottobre 2004), Gli ori, Prato, 2004; Pier Paolo Pancotto, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Palombi Editori, Roma, 2006; *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di Maria Antonietta Trasforini, Meltemi, Roma, 2006; Maria Antonietta Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Il Mulino, Bologna, 2007; *Artiste del Novecento tra visione e identità ebraica*, a cura di Marina Bakos, Olga Melasecchi, Federica Pirani, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 12 giugno-19 ottobre 2014), Trart, Venezia, 2014; Sara Follacchio, *Intellettualità femminile e ordinamento corporativo: l'Associazione nazionale fascista artiste e laureate*, in *Cittadinanze incompiute. La parabola dell'autorizzazione maritale*, a cura di Stefania Bartoloni, Viella, Roma, 2021, pp. 201-219. Oltre ai riferimenti bibliografici si intende in questa sede segnalare, a titolo esemplificativo, alcune mostre e convegni che attestano

il riacceso interesse per il tema, a cominciare dalla sezione (definita capsula del tempo) La culla della strega nei Giardini della Biennale Arte 2022 curata da Cecilia Alemani: *La culla della strega*, in *The Milk of Dreams/Il latte dei sogni. Biennale Arte 2022*, a cura di Cecilia Alemani, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 23 aprile-27 novembre 2022), La Biennale di Venezia, Venezia, 2022, pp. 86-123; il convegno internazionale presso l'Università degli Studi dell'Insubria svoltosi a marzo 2024 dal titolo *Donne Arte Società. Pratiche estetiche femministe dalla metà dell'Ottocento a oggi*; nonché l'attuale residenza di ricerca dell'associazione di dottorande e ricercatrici F.A.R. : Femmes artistes en réseaux presso l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) di Parigi.

⁴ Questo contributo si colloca nel quadro delle ricerche condotte per la stesura della tesi di diploma della Scuola di Specializzazione dell'Università degli Studi di Siena, dal titolo *Le artiste alle Quadriennali d'Arte di C.E. Oppo (1931-1943). Le mostre sindacali e l'associazionismo femminile*, discussa con la relazione di Davide Lacagnina e la controrelazione di Luca Quattrocchi, che colgo l'occasione per ringraziare.

⁵ *Fughe e ritorni: presenze futuriste in Sicilia: Benedetta*, a cura di Anna Maria Ruta, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo delle Poste, 27 novembre 1998-24 gennaio 1999), Electa, Napoli, 1998; Franca Zoccoli, *Benedetta Cappa Marinetti. L'incantesimo della luce*, Selene Edizioni, Milano, 2000. In merito agli studi sulle futuriste si rimanda a Claudia Salaris, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1900-1944)*, Edizioni delle Donne, Milano, 1982; Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli, *The Woman Artists of Italian Futurism: Almost Lost to History*, Midmarch Arts Press, New York, 1997; Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli,

Le futuriste italiane nelle arti visive, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 2008; Claudia Salaris, *Donne d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna, 2021.

⁶ *Leonetta Cecchi Pieraccini (1882-1977)*, a cura di Pier Paolo Pancotto, catalogo della mostra (Poggibonsi, 19 dicembre 1999-27 febbraio 2000), Edizioni della Cometa, Roma, 1999. Si rimanda anche a Pancotto, *Artiste a Roma*, cit. e ad alcuni studi monografici condotti dallo stesso storico dell'arte, come nel caso di Pasquarosa e di Eva Quajotto.

⁷ Luigi Russo, *Lia Pasqualino Noto*, Edizione del Milione, Milano, 1974; *Lia Pasqualino Noto a Palermo dagli anni Trenta a oggi*, a cura di Eva Di Stefano, catalogo della mostra (Palermo, Civica Galleria d'Arte Moderna, 20 dicembre 1984-27 gennaio 1985), Mazzotta, Milano, 1984; Anna Maria Ruta, *Donne artiste e associazionismo in Sicilia negli anni Trenta*, in *Immagini e forme del potere*, cit., pp. 145-156; *Lia Pasqualino Noto. L'artista che sfidò il suo tempo*, a cura di Luisa Maria Leto, Navarra Editore, Palermo, 2018.

⁸ Su Milena Pavlović Barilli: *Milena Pavlović Barilli. Opere 1926-1938*, catalogo della mostra (Parma, Palazzetto Eucherio Sanvitale, 7 ottobre-5 novembre 1989), Comune di Parma, Parma, 1989; *Milena Pavlović Barilli. L'archittrice dei Sogni e Sognatrice. Opere 1926-1944*, catalogo della mostra (Roma, Museo Hendrik C. Andersen, 18 dicembre 2009-31 gennaio 2010), Museo Hendrik C. Andersen, Roma, 2009; Adele Mazzola, *Aquae Passeris. La vita di Milena Pavlović Barilli*, Pendragon, Bologna, 2009; *Milena Pavlović Barilli. La moda nella stanza di un'artista*, a cura di Elisa Tosi Brandi, Alessandra Vaccari, Pendragon, Bologna, 2010. Da ultimo si cita Maja Herman Sekulić, *Devet života Milene Pavlović Barili*, Fondacije Milenin dom Požarevac, Požarevac, 2021 [trad. it. *Le*

nove vite di Milena Pavlović Barilli, a cura di Claudia Piccinno, Il Cuscino di stelle, Pereto, 2022]. Alcuni studi sull'artista sono stati condotti in serbo da Miodrag B. Protic e Irina Subotić. In merito a Leonor Fini la letteratura è consistente, in considerazione del fatto che la sua storicizzazione è cominciata a partire dagli anni Settanta e l'interesse nei confronti dell'artista si è animato tra l'Italia e la Francia con numerose pubblicazioni. È tornata viva l'attenzione sull'artista, la cui prova è la pubblicazione del catalogo ragionato delle sue opere: *Leonor Fini: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, a cura di Richard Overstreet, Neil Zukerman, 2 voll., Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2021. A ciò si aggiunge che negli ultimi anni ulteriori ricerche sono orientate sui suoi esordi italiani, sul periodo di residenza in Italia nel dopoguerra e sulla circolazione della sua opera in Italia; in particolare è tra le artiste presentate nella sezione La culla della strega della Biennale Arte 2022 e nel 2023 le è stata dedicata una mostra al Mart di Rovereto: *Leonor Fini Fabrizio Clerici. Insomnia*, a cura di Denis Isaia, Giulia Tulino, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 16 luglio-5 novembre 2023), L'Erma di Bretschneider, Roma, 2023.

⁹ Pancotto, *Artiste a Roma*, cit., p. 23.

¹⁰ Nicoletta Colombo, *Achille Funi e Leonor Fini: un sodalizio nel solco della liaison Trieste-Milano (anni venti e trenta)*, in *Leonor Fini. L'italienne de Paris*, a cura di Maria Massau Dan, catalogo della mostra (Trieste, Civico museo Revoltella, 4 luglio-27 settembre 2009), Museo Revoltella, Trieste, 2009, pp. 64-71.

¹¹ *IV Esposizione Triennale Internazionale delle arti decorative ed industriali moderne*, catalogo della mostra (Monza, Villa Reale, maggio - ottobre 1930), Casa Editrice Ceschina, Milano, 1930, pp. 164, 183, 233, 283.

¹² Ivi, p. 233.

¹³ *V Triennale di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1933), Casa Editrice Ceschina, Milano, 1933, p. 67.

¹⁴ *Prima Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 gennaio-15 agosto 1931), Edizioni Enzo Pinci, Roma, 1931, p. 105.

¹⁵ Ivi, pp. 104-106. L'opera, con il suo percorso espositivo e bibliografia specifica, è presente nel catalogo ragionato dell'artista. Achille Funi, a cura di Nicoletta Colombo, 2 voll., Leonardo Arte, Milano, 1996, vol. II: *Achille Funi. Catalogo ragionato dei dipinti*, p. 196 n. II.303.

¹⁶ *Un quadro di Leonora Fini acquistato alla Prima Quadriennale*, «Popolo di Trieste», 16 gennaio 1931; *Le vendite alla Quadriennale*, «La Tribuna», 31 gennaio 1931.

¹⁷ *Un quadro di Leonora*, cit.

¹⁸ Remigio Strinati, *Rassegna artistica femminile*, «Almanacco della donna italiana», R. Bemporad & figlio Editori, Firenze, 1932, p. 227.

¹⁹ *La collezione BNL*, a cura di Enzo Bilardello, Fedora Franzè, Skira, Milano, 2007.

²⁰ Vincenzo Costantini, *La Quadriennale*, «Il Secolo XX», 16 gennaio 1931.

²¹ Pippo Rizzo, *La Prima Quadriennale d'Arte a Roma*, «Novecento Fascista», 26 gennaio 1931.

²² Strinati, *Rassegna artistica femminile*, cit., p. 227.

²³ Elena Pontiggia, *Figure di artiste nel panorama italiano fra le due guerre*, in *Donne d'arte*, cit., pp. 80-82.

²⁴ Piero Torriano, *Note alla I Quadriennale*, «La casa bella», marzo 1931.

²⁵ Francesco Trombadori, *Alla prima Quadriennale d'arte. Pittori veneti*, «Gente nostra», 9 agosto 1931.

²⁶ *Seconda Mostra del Novecento Italiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile

1929), Arti grafiche Enrico Gualdoni, Milano, 1929.

²⁷ Leonor Fini viene accolta per l'occasione da alcuni degli artisti di Novecento. All'inaugurazione Margherita Sarfatti contesta la sua presenza, chiedendo di ritirare il suo quadro, *Vecchia Signora*, dalla mostra; Fini la contesta e l'aggredisce, ottenendo alla fine di lasciare la sua opera esposta. Peter Webb sottolinea «Leonor montra en cette occasion qu'elle n'était pas femme à supporter de bonne grâce la tyrannie des imbéciles». Peter Webb, *Leonor Fini. Métamorphoses d'un art*, Imprimerie Nationale, Parigi, 2007, p. 22.

²⁸ *17. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 4 maggio-4 novembre 1930), Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1930, p. 62.

²⁹ A proposito si vedano *Les italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, a cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Claudia Gian Ferrari, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Martinengo, 18 luglio-22 novembre 1998), Skira, Milano, 1998; *De Chirico, Savinio e Les Italiens de Paris*, a cura di Nicoletta Colombo, Giuliana Godio, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2021.

³⁰ *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-31 luglio 1935), Tumminelli & C. Editori Stampatori, Roma, 1935, pp. 163-166.

³¹ Pontiggia, *La Grande Quadriennale*, in Pontiggia, Carli, *La Grande Quadriennale 1935*, cit., p. 91.

³² Piccioni, *Art et Fascisme*, cit., p. 285.

³³ *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., p. 163 nn. 1-5.

³⁴ *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., p. 163 nn. 6-7.

³⁵ A tal proposito si veda *Liberio De Libero e gli artisti della Cometa*, a cura di Maria Catalano, Federica Pirani, Assunta Porciani, catalogo della mostra

(Roma, Galleria d'Arte Moderna, 29 gennaio-27 aprile 2014), Palombi editore, Roma, 2014.

³⁶ Liberio De Libero, *Stato dell'arte italiana contemporanea alla seconda Quadriennale*, «Broletto», marzo 1935, p. 23.

³⁷ Francesco Callari, *II Quadriennale d'Arte Nazionale. Pittori isolati*, «Conquiste», 1° luglio 1935.

³⁸ Francesco Callari, *II. Quadriennale d'Arte Nazionale. Studio critico. 3° quaderno d'attualità*, *Conquiste* rassegna del pensiero dei giovani, Roma, 1935, p. 39.

³⁹ Su questi aspetti si rimanda all'ampia letteratura di studi storici dedicati alla donna durante il fascismo, a cominciare dal fondamentale contributo di Victoria de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993, p. 32. Il volume è stato ripubblicato in una nuova edizione ampliata nel 2023: de Grazia, *Storia delle donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 2023. Da ultimo aspetti di interesse sono emersi anche nel corso del convegno internazionale *Donne, genere, fascismo. Itinerari di ricerca e nuove proposte interpretative*, convegno internazionale (Roma, Biblioteca di storia moderna e contemporanea, 9-10 novembre 2023), a cura di Società italiana delle storiche.

⁴⁰ L'opera, realizzata in olio e gouache su tela, è presente nel catalogo generale delle opere di Leonor Fini, con l'indicazione della data illeggibile (193?). Cfr. *Leonor Fini: Catalogue Raisonné*, cit., vol. II, p. 260, n. 50. La presenza alla Seconda Quadriennale di Roma è segnalata. Una riproduzione dell'opera è pubblicata anche in Pancotto, *Artiste a Roma*, cit., p. 148.

⁴¹ *Vestale*, olio su tela, è pubblicata nel catalogo generale. Ivi, p. 258, n. 36. È segnalata l'esposizione alla Quadriennale, nonché la data (1930) e la tecnica (olio su tela). In realtà l'opera sembrerebbe essere passata all'asta, venduta nel 2023, con data

1934 (leggibile) e tecnica gouache e acquerello.

⁴² L'opera è presente nel catalogo ragionato: Ivi, p. 312, n. 267. La datazione riportata è errata, essendo post-datata al 1942; è presentata con diversi titoli: *Portrait de Reynold Arnould / Ritratto / Portrait de M.X.*, la presenza alla Seconda Quadriennale è segnalata, così come è indicata la provenienza: LF personal collection, Paris; Galerie Minsky, Paris.

⁴³ L'opera è pubblicata nel catalogo generale: ivi, p. 277, n. 126. Il titolo riportato è *Les Ennemies*, è segnalata la firma e la data in basso a sinistra: Leonor Fini 1934, nonché la tecnica a olio. Non è segnalata la sua presenza all'esposizione Quadriennale.

⁴⁴ L'opera è segnalata nel catalogo generale con una riproduzione a colori: ivi, p. 276, n. 125. Il titolo riportato è *Pasiphaé et son taureau*, con l'indicazione della firma in basso a sinistra: Leonor Fini 1934. L'unica esposizione riportata – non presente quella del 1935 – è *LF Narcisse incomparable*, Galerie Minsky, Paris, 2020.

⁴⁵ Ercole Maselli, *La seconda Quadriennale nazionale d'arte*, «L'Italia letteraria», 9 febbraio 1935.

⁴⁶ *Triestini alla Quadriennale*, «Piccolo della sera», 19 febbraio 1935. A questo si aggiungeva Ottavio Gila che scrive: «Delle cinque opere che Fini Leonor espone nella XLIV il Ritratto è certo la più consistente». Ottavio Gila, *Artisti veronesi e veneti alla seconda Quadriennale d'Arte*, «Verona», 6 marzo 1935.

⁴⁷ Dino Bonardi, *L'arte dell'Italia fascista alla II Quadriennale di Roma*, «La sera», 5 febbraio 1935, p. 3.

⁴⁸ Callari, *II. Quadriennale d'Arte Nazionale. Studio critico*, cit., p. 39.

⁴⁹ Orazia Belsito Prini, *Sintesi Giornalistica della II^a Quadriennale*, «Stirpe Italica», luglio 1935.

⁵⁰ Leonor Fini, André Pieyre de Mandiargues, *L'ombre portée*.

Correspondance 1932-1945, Gallimard, Parigi, 2010, p. 45.

⁵¹ Ivi, pp. 44-45.

⁵² A tal proposito si rimanda anche a Alessandro Nigro, *Collectionner Leonor Fini en Italie dans les années 1950 et 1960 : Notes pour un portrait de Renato Wild*, in Alessandro Nigro, Ilaria Schiaffini, *Géographies du Surréalisme. L'Internalisation du mouvement: États-Unis et Italie*, «Mélusine Numérique», 3, Éditions Mélusine, France, 2022, pp. 263-265. L'articolo si sofferma sui rapporti tra Leonor Fini e Renato Wild e l'interesse collezionistico verso le opere dell'artista.

⁵³ Virgilio Lilli, *Giovinezza dell'arte*, «La Lettera», 1° marzo 1935, p. 194.

⁵⁴ Ivi, p. 197.

⁵⁵ Pontiggia, *La Grande Quadriennale*, cit., p. 11. A questo contributo si aggiunge Claudia Salaris, *La più bella mostra d'arte italiana degli anni Trenta*, in Salaris, *La Quadriennale*, cit., pp. 29-41.

⁵⁶ Massimo De Sabbata, *Una mostra organizzata "in sordina": la Biennale di Venezia del 1936*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Francesca Castellani, Eleonora Charans, Scalpendi Editore, Milano, 2017, p. 90.

⁵⁷ Si rimanda a Webb, *Leonor Fini. Métamorphoses*, cit., p. 25.

⁵⁸ Callari, *II. Quadriennale d'Arte Nazionale. Studio critico*, cit., p. 39.

⁵⁹ Così la definisce Gino Calcabrina, che scrive «infine Milena Barilli che ha una personalità accentuata». Gino Calcabrina, *Panorama della II Quadriennale*, «Il Popolo del Friuli», 24 febbraio 1935. Allo stesso modo – si richiama – Libero De Libero, accostandola a Adriana Pincherle, Leonor Fini e Leonetta Cecchi Pieraccini aggiunge «donne con una loro personalità e un autentico fervore». De Libero, *Stato dell'arte italiana*, cit., p. 23.

⁶⁰ *Casa Barilli. Una famiglia di artisti tra Ottocento e Novecento*, a cura di Francesco Barocelli, catalogo della mostra (Parma, Palazzo Pigorini, 9

novembre 1997-1 febbraio 1998), Mazzotta, Milano, 1997. Nel catalogo vi sono due approfondimenti dedicati a Milena a firma di Adele Mazzola e di Zoran Gavric.

⁶¹ Callari, *II. Quadriennale d'Arte Nazionale. Studio critico*, cit., p. 39.

⁶² Bruno Barilli, *Parigi*, R. Carabba, Lanciano, 1938.

⁶³ Vittorio Orazi, *La II Quadriennale d'Arte. La pittura. Gruppi d'opere e d'artisti*, «Cronaca Prealpina», 26 aprile 1935. Alessandro Prampolini si firma con lo pseudonimo di Vittorio Orazi.

⁶⁴ Da segnalare, ad esempio, che nel catalogo del Salon des indépendants del 1932, l'indirizzo riportato in riferimento all'artista è: La Coupole, 102, boulevard du Montparnasse. Un luogo molto frequentato e animato da intellettuali e artisti, a cominciare dal padre, Bruno Barilli. Inaugurato alla fine del 1929 La Coupole è uno dei ritrovi delle personalità di spicco negli anni Trenta a Parigi, occasione di incontro e di scambio costante. *Salon des indépendants*. 43, catalogo della mostra (Parigi, Gand Palais des Champs-Élysées, 22 gennaio-28 febbraio 1932), Société des Artistes Indépendants, Parigi, 1932, p. 250.

⁶⁵ Deanna Farneti, *Milena Pavlovic Barilli*, in Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia*, cit., pp. 263-264.

⁶⁶ Ritaglio stampa, «Il Messaggero», 25 febbraio 1935.

⁶⁷ Paolo Ricci, *La pittrice Milena Barilli*, «Quadrivio», 2 maggio 1937.

⁶⁸ Milena Barilli, *Liriche*, «Quadrivio», 9 giugno 1935.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Quadri e disegni di Milena Barilli alla "Galleria d'Arte di Roma"*, «Il Tevere», 12 ottobre 1932; C.E.O. [Cipriano Efisio Oppo], *Pittura di Milena Barilli alla Galleria di Roma*, «La Tribuna», 19 ottobre 1932; Alberto Francini, *Mostre romane. Milena Barilli alla Galleria di Roma*, «L'Italia Letteraria», 23 ottobre 1932; *Mostra Barilli alla Galleria di*

Roma, «La Tribuna», 3 novembre 1932.

⁷¹ Si legge: «Milena che a Londra aveva dimenticato le casse di Belgrado, e a Parigi quelle di Londra, a Roma è giunta come al solito a mani vuote, si è rannicchiata in una poltrona, e in un paio di mesi ha messo su quanto basta per una esposizione che minaccia di diventare la mostra più divertente dell'annata, l'avvenimento artistico più importante». *Quadri e disegni di Milena Barilli*, cit.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Renato Guttuso, *La mostra di Milena Barilli alla Galleria di Roma*, «L'Orsa», 26 ottobre 1932.

⁷⁴ *Il Duce presenzia la cerimonia della "Vernice" alla II Quadriennale*, «Il Giornale d'Italia», 5 febbraio 1935.

⁷⁵ Cipriano Efisio Oppo scrive: «Grazia lieve e toccante nella pittura di Milena. Nasce favola eppoi cresce illustrazione. Dopo, il colore si posa qua e là con circospezione quasi avesse a tingere. Infine, l'opera risulta fruscante come di seta o vellutata come buccia di pesca. [...] Non si vuol descrivere, ma lodare. E viene difficile, tanto l'arte sognante di Milena Barilli bisogna vederla per rendersene conto». Cipriano Efisio Oppo, *Milena Barilli alla Cometa*, «Il Popolo di Roma», 6 maggio 1937. A proposito della mostra si veda anche Francesco Callari, *Alla "Cometa": Pitture di Afro e di Milena Barilli*,

«Corriere Padano», 16 maggio 1937. Callari ancora una volta loda la pittura di Milena Barilli.

⁷⁶ *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-22 luglio 1939), Editoriale Domus, Milano-Roma, 1939, p. 218 nn. 26-27. All'artista è stata dedicata una galleria d'arte a Požarevac, in Serbia, che oltre a numerose opere, conserva anche materiali documentali relativi alla pittrice. Nonostante ciò, a seguito di uno scambio epistolare avuto con la curatrice della galleria, non è stato ancora possibile rintracciare le opere esposte in Quadriennale da Milena Pavlović Barilli. Si coglie l'occasione per segnalare che è in corso di pubblicazione un nuovo studio monografico sull'artista curato da Violeta Tomić.

⁷⁷ *Il Governatorato di Roma acquista alla III Quadriennale 113 opere esposte da 101 artisti*, «La Tribuna», 19 marzo 1939. L'opera, inventariata con numero AM 1216, nei riscontri inventariali condotti da Giovanna Bonasegale negli anni '90, risulta tra le opere non reperite. Cfr. *Opere non reperite nei riscontri inventariali 1990-1994*, in *Catalogo generale della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, a cura di Giovanna Bonasegale, Edizioni De Luca, Roma 1994, p. 709.

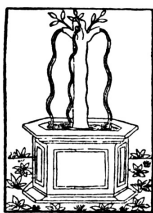
⁷⁸ Maria Rita Berardi, *Giovani e vecchi ovunque arte quintessenzialmente italiana*, «Gazzetta dell'Emilia», 12 aprile 1939.

⁷⁹ Ruggero Jacobbi, *Rassegna della terza Quadriennale. La pittura*, «Roma fascista», 15 febbraio 1939.

⁸⁰ Piero Scarpa, *I pittori alla Quadriennale*, «Messaggero», 11 marzo 1939.

⁸¹ Orazia Belsito Prini, *Pittrici e scultrici alla terza Quadriennale*, «La rondine», aprile 1939.

⁸² A titolo esemplificativo si richiama l'acquisto, nello stesso anno, dell'opera *Printemps* da parte dello stato francese, su spinta di Jean Cassou. Negli archivi nazionali francesi è infatti conservata una lettera che il conservatore aggiunto del Musée du Luxembourg invia al Direttore Generale delle Belle Arti per segnalare l'artista italiana, il cui talento è «très poétique», muovendosi tra l'immaginario surrealista e de Chirico, «mais cela a beaucoup de charme»; nel documento chiede, in particolare, di invitare l'artista a presentare *Ophélie réveillée* e *Printemps* alla commissione di acquisti. A ciò segue l'invito ufficiale del direttore a Milena Pavlović Barilli, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France, AN F/21/6969. L'opera è oggi nella collezione del Centre national des arts plastiques.



Una «référence d'origine»: il 'pittorico' e il pensiero del colore nell'immaginazione cinematografica di Jacques Demy

Margherita Giabelli

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

Contact margherit.giabelli2@unisi.it

L'opera cinematografica di Jacques Demy sembra intrattenere con le arti figurative, con le quali il cinema tutto è inevitabilmente stretto a doppio filo, un dialogo privilegiato. L'esperienza della pittura attraversa per intero la sua vicenda biografica e segna il suo cinema a vari livelli di profondità, il più radicale dei quali si manifesta nel suo inconfondibile *universo visuale*. Attraverso lo studio di un *corpus* variegato di materiali progettuali, il saggio indaga la prassi immaginativa di Demy e ne segue quella compositiva evidenziando come l'autore concepisca fin da subito le sue immagini cinematografiche in termini propriamente pittorici servendosi dell'elemento-colore – come accade, appunto, in pittura – quale materia prima per la loro configurazione. Un ruolo decisivo in questo senso è ricoperto dal profilmico e, più in particolare, dalle scenografie e dai costumi, luoghi della più compiuta manifestazione di quel 'pensiero pittorico del colore' che porterà addirittura Demy a far ridipingere interi brani di realtà.

Cinema and visual art are inevitably intertwined, and the dialogue between them in Jacques Demy's production is no doubt a privileged one. Painting was a central aspect of the director's life and played an important role in his work on many levels, especially in his unique visual universe. By examining many different project materials, some of which are previously unpublished and have not been taken into academic consideration before, the following paper analyses Demy's artistic process and subsequent compositions, showing how the director always conceived images in pictorial terms, using colour as a raw material for their configuration, as a painter would. The pro-filmic elements play a decisive role in this sense, especially the décor and costumes: here Demy most clearly manifested his 'pictorial conception of colour' which would eventually lead him to physically repaint entire real-world objects.

Keywords: Jacques Demy, Cinema and visual arts, Colour, Pictorial, Bernard Évein, Jacqueline Moreau

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 22 February 2024; **Accepted** 16 May 2024;
First Published July 2024

Citation Margherita Giabelli, *Una «référence d'origine»: il 'pittorico' e il pensiero del colore nell'immaginazione cinematografica di Jacques Demy*, «La Diana», 6, 2023, pp. 53-79.
DOI 10.36253/ladiana-2821

Copyright © 2024 Margherita Giabelli

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

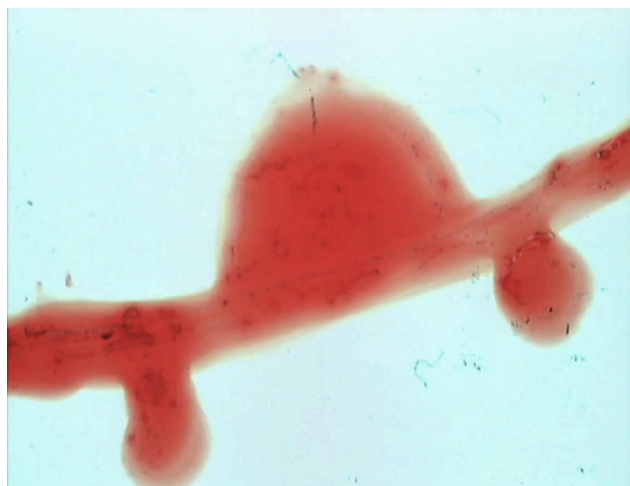
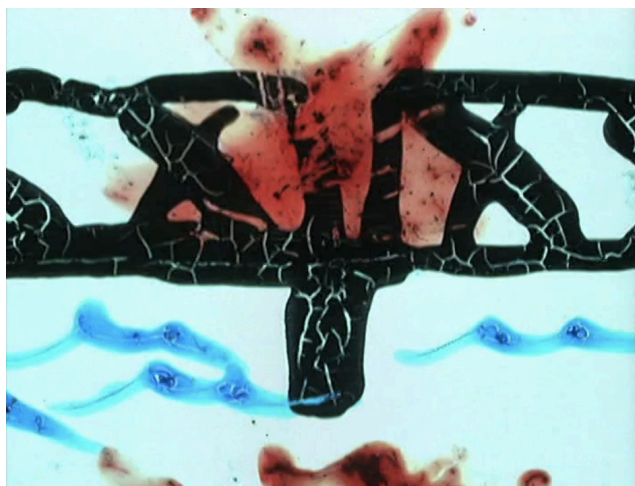
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

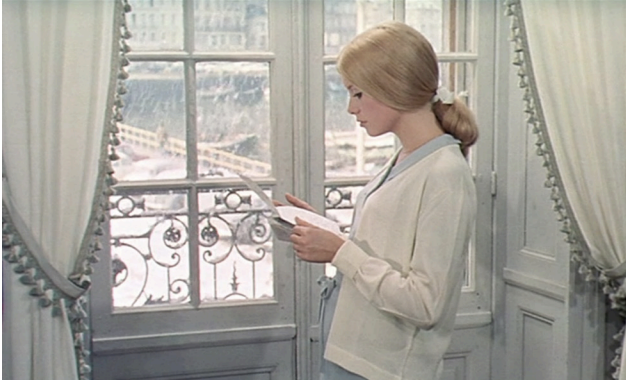
Una «référence d'origine»: il 'pittorico' e il pensiero del colore nell'immaginazione cinematografica di Jacques Demy

Margherita Giabelli

Il cinema è, secondo André Bazin,¹ un'arte costitutivamente «impura», legata a doppio filo alle altre alle quali è stretta, in quanto ultima nata, in un dialogo costante e fecondo. L'immagine pittorica, diretta progenitrice di quella fotografica analogica e dunque anche dell'immagine filmica, non è esclusa, naturalmente, da questo rapporto e sembra anzi interessare con il cinema una relazione di carattere privilegiato.² Per quanto questo dialogo con le altre arti appaia universalmente connaturato al linguaggio cinematografico, esistono registi nella cui opera questo rapporto sembra assumere una centralità eccezionale: Jacques Demy è senz'altro uno di questi. Il cinema così singolare di questo regista *inclassable*³ sembra in effetti particolarmente adatto – in virtù, ad esempio, del suo carattere spesso metadiscorsivo, della sua naturale tensione verso la musica e della sua inclinazione costante verso un registro propriamente poetico – a farsi osservatorio per un'indagine sulla natura tipicamente centrifuga del linguaggio cinematografico e sulla dimensione 'multimediale'⁴ della sua formatività. Per quanto questo suo carattere estroflesso risulti diffuso e multidirezionale, l'opera di Demy sembra contrarre un debito particolare, profondo e addirittura *radicale* proprio nei confronti della pittura, da lui stesso definita come la sua «référence d'origine».⁵ Ciò che le prossime pagine si propongono di indagare è dunque appunto la marcata tensione pittorica che innerva in modo così capillare il cinema di Demy: dopo

1, 2. Jacques Demy, *Le Pont de Mauves* [1944; Il ponte di Mauves]. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.





averne rintracciato i 'sintomi' attraverso l'analisi dei film e dei materiali progettuali a essi relativi, se ne tenterà un inquadramento teorico che chiarisca i termini del suo rigorosissimo funzionamento.

1. *Incursioni delle arti visive nella vicenda biografica e nell'opera cinematografica di Demy*

I germi di questo rapporto così produttivo vanno rintracciati nella vicenda biografica del cineasta, attraversata per intero dall'esperienza della pittura. Demy è infatti poco più che bambino quando, grazie agli strumenti messigli a disposizione dalla madre che dipingeva per diletto, avvia una prima embrionale ma appassionante sperimentazione pittorica. Un riflesso della sua dimestichezza giovanile con questo linguaggio si può facilmente indovinare nei primissimi cortometraggi amatoriali realizzati da Demy negli anni Quaranta: del tutto paradigmatico in questo senso risulta, ad esempio, *Le Pont de Mauves* [1944; Il ponte di Mauves],⁶ un brevissimo film che, interamente composto da fotogrammi dipinti a mano su una bobina di pellicola trasparente, esibisce in modo chiaro la sua schietta matrice pittorica (figg. 1, 2). Qualche anno più tardi, mentre ancora frequentava le scuole superiori, Demy si iscriverà ai corsi serali dell'École des Beaux-Arts di Nantes dove avrà modo di apprendere la tecnica e la storia dell'arte, la profonda conoscenza delle quali era a suo parere imprescindibile per chi come lui ambiva a diventare un cineasta professionista.⁷ Sintomo del suo desiderio di approcciarsi all'immagine *riprodotta* mantenendosi però ancora almeno in parte legato alla pratica della pittura, quell'immagine *prodotta* che lo aveva iniziato all'espressione artistica, è la decisione del giovane cineasta di dedicarsi inizialmente – una volta diplomatosi all'École Technique de Cinématographie et de Photographie – al *dessin animé*. Diversamente da questo sogno giovanile del cinema di animazione, ben presto rivelatosi irraggiungibile, la

3. Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg* (1964; *Gli ombrelli di Cherbourg*). Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

4. Johannes Vermeer, *Donna in azzurro che legge una lettera*, particolare, 1663-64, olio su tela. Amsterdam, Rijksmuseum. Crediti: © Rijksmuseum.

passione di Demy per la pittura perdurerà viva e pulsante, anche se perlopiù carsicamente, per tutto il corso della sua carriera. Assiduo frequentatore di mostre, musei e gallerie⁸ e avido lettore di volumi dedicati ai suoi artisti prediletti, il cineasta avrà addirittura l'occasione di conoscerne alcuni di persona, tra i quali si devono verosimilmente annoverare Alexander Calder, Germaine Richier, Valentine Schlegel, Pierre e Véra Székely, con cui Agnès Varda, sua moglie, aveva costruito nei primi anni Cinquanta un rapporto di solida amicizia.⁹ Prima di tornare a dedicarsi in prima persona alla pittura, però, Demy attenderà fino all'estate del 1985 quando, in preda al più assoluto sconforto dovuto all'insuccesso di *Parking* (1985; *Id.*) e all'arenarsi di tutti i progetti che aveva avviato, si convincerà ad abbandonare il cinema per sempre.¹⁰ Questo doloroso divorzio conoscerà una breve tregua dovuta alle riprese del suo ultimo film, *Trois places pour le 26* [1988; Tre posti per il 26], durante le quali il regista verrà più volte ricoverato a causa dell'aggravarsi di quei sintomi dell'AIDS che lo avrebbero di lì a poco portato ad abbandonare, questa volta definitivamente, il cinema e a rifugiarsi nella pittura una volta per tutte.¹¹

Da questa seppur sintetica ricognizione appare immediatamente chiaro quanto la pittura abbia costituito nella vicenda di Demy una presenza costante, della quale sembra del tutto naturale aspettarsi di rintracciare un riflesso all'interno della sua così autobiografica opera cinematografica. Un primo, immediato risvolto consiste nella tematizzazione ricorrente dell'idea delle arti figurative che l'autore opera nel suo cinema attraverso la diegesi: l'arte penetra in effetti capillarmente il *Demy-monde* – è così che gli studi definiscono il complesso ma organico universo cinematografico costruito dal regista – che ne risulta pervaso. Pittori, collezionisti e galleristi abitano in maniera sorprendentemente diffusa tanto i più celebri capolavori di Demy – si pensi, tra gli altri, a *Les Demoiselles de Rochefort* (1967; *Josephine*) con il «peintre et poète» Maxence e il suo acerrimo rivale Guillaume, mercante d'arte e artista lui stesso –, quanto i progetti più sintetici e ancora embrionali – quali *Journal d'un peintre*, l'intima confessione di un «peintre raté»,¹² e *La Ruelle*, un omaggio a Vermeer definito dallo stesso Demy come «une leçon de peinture».¹³ A ben vedere, però, sono altri nel cinema dell'autore i sintomi più significativi dell'influenza su di esso operata dalla pittura: meno flagranti ma ben più densi di implicazioni, in effetti, sono quei riflessi che interessano non tanto la dimensione discorsiva dei film quanto piuttosto quella strettamente formale. È nella definizione dell'*universo visuale* di Demy, infatti, che questo debito si fa effettivamente determinante e meritevole pertanto di uno studio approfondito.

Per quanto essa coincida con la prospettiva tramite la quale più di frequente la letteratura ha indagato il rapporto tra il cinema di Demy e le arti figurative, la pratica della citazione erudita appare del tutto estranea al metodo compositivo del regista, che pure sarebbe stato pienamente in grado – in virtù, lo si è visto, della sua formazione storico-artistica – di riprodurre fedelmente sullo schermo opere pittoriche note. Per dimostrare la debolezza dell'ipotesi di un Demy volenteroso di ricostruire filologicamente nelle sue inquadrature dipinti specifici basterà analizzare nel dettaglio il riferimento più unanimemente proposto come esemplare di questa prassi, ovvero quello della *Donna in azzurro che legge una lettera* di Johannes Vermeer. È sul calco esplicito di questo dipinto che Demy avrebbe costruito – secondo Camille Taboulay, la prima tra i suoi esegeti a proporre questo raffronto, accolto in seguito da tutti coloro che si siano occupati del tema – l'inquadratura di *Les Parapluies de Cherbourg* (1964; *Gli ombrelli di Cherbourg*) nella quale la protagonista Geneviève, vestita appunto in azzurro, legge pensosa alla finestra una lettera del suo amato appena giuntale dall'Algeria. Per quanto il confronto (figg. 3, 4) appaia indubbiamente suggestivo, le pur sensibili affinità tra le due immagini non sembrano affatto sufficienti per sostenere la tesi di

5. Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.





6. Jacques Demy, *La Baie des Anges* (1963; *La grande peccatrice*). Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

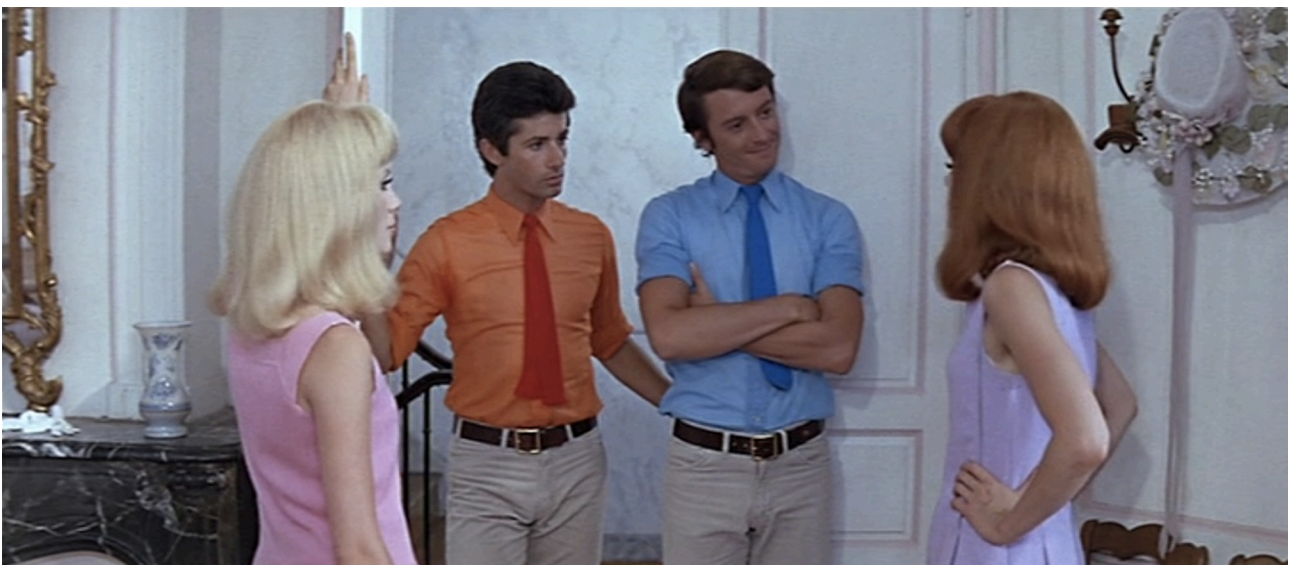
un'aperta citazione. Da uno studio attento dell'influenza della pittura sull'opera cinematografica di Demy emerge in effetti come essa trovi la sua espressione più compiuta non tanto al livello, tutto sommato superficiale, della ripresa filologica, la cui unica conseguenza si sarebbe manifestata in un carattere genericamente 'pittoricista' delle immagini, quanto piuttosto a un livello ben più profondo refrattario però alla più schematica categorizzazione.

Non era affatto inconsueto che Demy esplicitasse chiaramente, nel progettare e realizzare i suoi film, l'identità dei suoi referenti figurativi, giungendo addirittura in alcuni casi a rivolgersi direttamente a un artista perché collaborasse attivamente alla lavorazione.¹⁴ Nel presentare, ad esempio, il suo progetto per *Les Parapluies de Cherbourg*, il regista lo definisce come «un Matisse qui chante. [...] Un film qui reflète le pop'art»¹⁵ nel quale inserire dei «panneaux avec de grandes lettres, style peinture de Klein»,¹⁶ così come si premura, nel costruire la *palette* di *Une chambre en ville* (1982; Id.), di suggerire al suo scenografo che «il faut faire des Vasarely». ¹⁷ In questa stessa direzione muovono anche i ricordi di Rosalie Varda, costumista per *La Naissance du jour* (1980; *La nascita del giorno*) che avrebbe scoperto proprio lavorando al film «le plaisir de travailler avec lui [Demy], de choisir certains peintres comme référents» e di lasciarsi così ispirare, ad esempio, da «des Van Dongen» e «des Matisse»,¹⁸ oppure ancora quelli di Bernard Évein, responsabile delle scenografie dei più celebri e più riusciti film del regista, al quale Demy era solito fornire «quelques indications» ricorrenti, quali «pense au bleu de Matisse...». ¹⁹ Appurato dunque quanto diffusamente Demy facesse menzione dei suoi referenti pittorici è necessario interrogarsi attentamente sui modi e sui caratteri di questa relazione.

2. Demy «peintre au cinéma»²⁰ o la matrice pittorica dell'immaginazione

L'idea, pur persuasiva, che l'universo visuale di Demy presenti caratteri di diffusa affinità con quello dei suoi pittori prediletti in ragione del suo essere il frutto di uno sguardo – quello dell'autore – che proprio su di essi si era formato, istruito e 'plasmato' non sembra esaurire completamente la questione. Si può senz'altro sostenere che Demy abbia costruito le sue immagini cinematografiche servendosi, più o meno consapevolmente e più o meno fedelmente a seconda dei casi, di stilemi in parte mutuati da quelli caratteristici del suo personale pantheon figurativo. Dall'analisi puntuale dei testi filmici emerge in effetti chiaramente quanto il regista condivida con artisti come Matisse, Miró, Dufy e Van Dongen²¹ una concezione del quadro come un 'intarsio' policromo di *taches* di colore puro giustapposte come a fagocitare integralmente lo spazio in un'incontenibile, variopinta, euforia. Sempre a simili riferimenti si può ricondurre altresì la scelta da parte di Demy di servirsi di determinati valori cromatici, dotati sovente di un carattere marcatamente antinaturalistico, e di quei «tons purs et vifs avec une lumière étale et sans ombre»²² capaci di dare forma a scene caratterizzate da una spazialità onirica e fantasiosa che tende a elidere la canonica distinzione tra i piani muovendo invece verso l'effetto di una piena compenetrazione tra sfondo e soggetto. Al tempo stesso, quasi a controbilanciare questa sua marcata tendenza a una «spontanéité, [...] plus proche d'un peintre comme Matisse», Demy si dichiara debitore anche nei confronti dei pittori «primitifs», dai quali le sue immagini mutuano «cette ordonnance, cette clarté, cette précision qui font qu'on va droit à l'essentiel»²³ (figg. 5, 6). Sebbene queste

7. Jacques Demy, *Les Demoiselles de Rochefort* (1967; *Josephine*).
Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.





8. Jacques Demy, *Trois places pour le 26* [1988; Tre posti per il 26]. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

osservazioni appaiano più che convincenti, esse non sembrano però sufficienti a fornire risposte adeguate ai tanti e profondi interrogativi che un'indagine sulla relazione tra il cinema di Demy e la pittura fa fin da subito emergere e che restano così in gran parte insoluti. Che cosa significa per Demy, cineasta, contrarre un debito nei confronti delle arti figurative? Tramite quali mezzi e attraverso quali forme le sue immagini cinematografiche traggono ispirazione, valicando i confini del loro *medium*, da opere pittoriche?

Come si è detto, gli aspetti fin qui messi in luce sembrano risultare, seppur pertinenti, tutto sommato collaterali e soltanto tangenti rispetto al nucleo vero e proprio della questione, il quale parrebbe invece collocarsi più in profondità e riguardare addirittura l'origine recondita del processo immaginativo di Demy. A ben vedere, infatti, a dialogare più significativamente con la pittura non sono tanto gli *esiti* del suo comporre quanto piuttosto la *prassi compositiva* stessa da cui essi risultano. È il metodo di Demy, prima di tutto, a essere propriamente pittorico come è propriamente pittorica la matrice della sua immaginazione. Definitosi «trop peintre pour faire un cinéma réaliste»,²⁴ Demy ha più volte rivendicato apertamente la vocazione *visuale* della sua scrittura cinematografica giungendo addirittura a dichiarare di «vedere» le sue sceneggiature mentre le scriveva, come se il loro contenuto fosse già immediatamente, fin dal principio, «sulla tela». ²⁵ È anzitutto il lessico utilizzato dal regista a tradire, soprattutto attraverso l'uso esplicito della parola «*toile*», una concezione ben precisa dell'inquadratura, da lui immaginata alla stregua di una superficie vergine sulla quale poter costruire delle



9. Vincente Minnelli, *An american in Paris* (1951; *Un americano a Parigi*). Crediti: © 2003 Warner Home Video.

10. Jacques Demy, *Trois places pour le 26*. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

forme, come un pittore, per mezzo dello strumento essenziale del colore.

Ad attestare quanto radicale e primitiva sia l'influenza operata da questo pensiero 'pittorico' del colore sull'immaginazione di Demy è, tra le altre cose, lo studio dei documenti progettuali prodotti da lui e dai suoi collaboratori. Quello del colore è infatti tra i primi elementi espressivi a cui il regista fa riferimento nei progetti dei suoi film, i quali presentano fin dalla loro redazione più sintetica e approssimativa frequentissimi richiami alla qualità cromatica di personaggi, oggetti e scenografie.²⁶ In una pagina contenente alcuni dei primi appunti raccolti da Demy per il suo già citato *Les Parapluies de Cherbourg*, ad esempio, si legge di «papiers peints ou pièces de couleurs vives, ton sur ton, vermillon-carmin ou rouge-orange, bleu-bleu vert» e di «panneaux d'affichages soit avec des affiches, jolies de couleurs, ou des à-plats

abstraits».²⁷ Allo stesso modo, in un breve estratto della sceneggiatura di *Drôles de noces*²⁸ pubblicata da Demy sul numero 400 dei Cahiers du Cinéma, si legge:

GÉNÉRIQUE

Lettres *blanches* sur fond *noir*.

[...] LA CHAMBRE

Hélène rejette la robe qu'elle vient d'essayer et enfle la veste d'un tailleur *bleu*. [...] Jean-Jacques paraît dans le chambranle de la porte. Il est vêtu d'un pantalon *sombre* et d'une chemise *blanche*. [...] Marc joue avec la poupée de son (style 1935) posée sur l'édredon de satin *rose*, soulève sa robe de gitane *jaune* à larges volants de dentelle *noire*.²⁹

Questi due esempi, pur circoscritti e di ridotte dimensioni, sembrano sufficienti a fornire la misura della precocità e dell'insistenza con cui i riferimenti al colore fanno la loro comparsa nel processo creativo di Demy, la cui immaginazione sembra operare, come si è detto, innanzitutto in senso *visuale*. Il colore sembra costituire per l'autore uno dei primi embrioni della composizione dell'immagine cinematografica, parte del nucleo originario a essa più radicalmente e primordialmente connaturato.

Dagli appunti e dalle prime bozze delle sceneggiature di Demy emerge infatti come ancor prima dei piani, dei movimenti di macchina o del montaggio, nella mente del regista si configurasse fin da subito un'immagine piuttosto nitida della porzione di mondo sul quale la sua macchina da presa avrebbe puntato il suo sguardo, con un'attenzione particolare rivolta proprio ai suoi valori cromatici. È il regista stesso a dichiararlo apertamente quando, intervistato dai Cahiers du Cinéma nel 1964, descrive dettagliatamente il suo metodo di lavoro, risultato di un delicato equilibrio tra «spontanéité» e «réflexion»:

Je ne pense pas le monde par rapport à la caméra, mais en lui-même: [...] c'est seulement au moment où sont présents les comédiens et le décor, que le découpage se fait: il devient évident. Ce qui compte, c'est ce qu'on met devant l'appareil. De même, le plan ne compte qu'au moment où on le réalise; c'est donc cet instant qui est important puisque c'est lui qui sera impressionné sur la pellicule.

Dans *Les Parapluies*, les papiers peints, par exemple, sont choisis minutieusement, mais il n'y a pas de découpage: c'est le contraire de ce que faisaient les cinéastes traditionnels, qui [...] savaient très bien qui était à droite ou à gauche dans tel plan, mais pas de quelle couleur étaient les murs, par exemple.³⁰

Il procedimento attraverso cui Demy costruisce le sue immagini cinematografiche consiste dunque nel concepire anzitutto l'universo

profilmico «en lui même», nel prefigurare la sua «répresentation» ben prima e ben più dettagliatamente della «manière dont [il] devait être filmé[e]»,³¹ nei confronti della quale si concede invece una maggiore libertà.³² È proprio così che il colore dei muri o della carta da parati – tanto determinanti per la definizione di quella «rappresentazione» del mondo che Demy progetta così meticolosamente – finisce per divenire una parte integrante del nucleo generativo più profondo dei suoi film. La dimostrazione più lampante del ruolo cardinale che la dimensione cromatica del profilmico ricopre nell'ambito di questa iniziale, scrupolosissima pianificazione si può senz'altro trarre dalla descrizione della metodologia progettuale attraverso la quale Demy – quando puntualmente, quando soltanto in parte – concepisce la quasi totalità dei suoi film. Eccola descritta dal suo fedele scenografo Bernard Évein:

Pour mieux coordonner les décors et les costumes, on en a parlé avec Jacqueline [Moreau] et Jacques [Demy]. On a repris tout le script et on s'est fait des petits papiers de couleurs. Là, le décor est rouge; elle est dedans en violet et en sort; elle rencontre un tel qui est en telle couleur, puis elle rentre dans tel décor qui est prévu en vert... ça va. Et l'on se faisait comme cela une charte générale des costumes et des décors, on vérifiait si cela se passait bien d'une scène à l'autre. Quand on était d'accord, on savait que tel costume serait violet ou bien rose.³³

Interrogato da Jean-Pierre Berthomé che gli chiede se un simile procedimento – così dispendioso tanto in termini di tempo quanto in termini di denaro – fosse previsto da Demy in maniera sistematica, Évein risponde che nonostante fosse piuttosto raro trovare un produttore disposto a concedere e finanziare una preparazione così



11. Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

lunga, Demy era solito proporre di adottare questa metodologia per ognuno dei suoi film. Mostrare l'attaccamento del regista nei confronti di questa pratica così singolare ed estremamente macchinosa consente di evidenziare per l'ennesima volta quanto quella della qualità cromatica delle 'cose del mondo' fosse per Demy – ormai è più che chiaro – una questione decisamente cruciale e di comprendere di conseguenza il suo desiderio di esercitare su di essa un controllo pressoché assoluto.³⁴ La più compiuta manifestazione di ciò si può rintracciare, ancora una volta, ne *Les Parapluies de Cherbourg*, l'unico film nella cui realizzazione Demy abbia avuto l'occasione di rispettare integralmente le sue istanze formative e di configurare così, senza alcun compromesso, il suo immaginario:³⁵ proprio per questo film, racconta di nuovo Évein, Demy era arrivato infatti addirittura a commissionare la stampa *ex novo* del 90% di quelle carte da parati che invadono letteralmente, come è noto, le sue scenografie, per poterne così selezionare accuratamente, una per una, le tinte.³⁶

3. Il 'profilmico cromatico' e la centralità della relazione tra scenografie e costumi

Dal momento che, come si è avuto modo di dimostrare, Demy considera la qualità cromatica degli elementi del profilmico un aspetto tanto rilevante da meritare una preparazione ipertrofica e un controllo pressoché totale, è opportuno che l'indagine sui materiali progettuali avviata poc'anzi si concentri a questo punto proprio sui due elementi costituenti, nell'ottica del regista, il nucleo fondamentale del profilmico stesso: le scenografie e i costumi. Sebbene le prime ricoprano un ruolo incontestabilmente essenziale nella definizione dell'identità visuale del cinema di Demy, anche agli ultimi il regista riserva a ben vedere un'attenzione del tutto eccezionale proprio in virtù della loro influenza sul cromatismo complessivo dell'inquadratura. «Le costume», afferma appunto Demy nella già citata intervista comparsa sul numero 155 dei Cahiers du Cinéma, «c'est très important. On ne fait jamais assez attention au costume dans les films en couleurs: or, souvent, dans un cadrage, le costume prend un tiers de l'image, il y a donc rapport de valeurs à prévoir».³⁷

Consultando il *Découpage annoté pour les costumes* di *Les Demoiselles de Rochefort*,³⁸ lo *Scénario, exemplaire costumes* di *Une chambre en ville*,³⁹ il *Dépouillement des costumes* di *Peau d'Âne* (1970; *La favolosa storia di Pelle d'asino*)⁴⁰ oppure lo *Scénario costumière* di *Parking*⁴¹ non si potrà non notare come, in tutti questi materiali, nel citare gli abiti dei personaggi si faccia regolarmente riferimento quasi esclusivo alla



loro connotazione cromatica. È così che nei documenti inerenti a *Les Demoiselles de Rochefort* si leggono annotazioni come «Delphine 4 Jaune et bl.», «Solange 3 Rose et bl.», «Boubou 3 Orange», «Etienne 2 Chemise Orange + crav. Rouge», «Bill 2 Chemise jaune + crav. Rose», «Dutrouz 2 imper. Tabac vest noire chemise rose crav. Noire», «Pepe 2 Chemise tabac crav. noire», «Josette 3 Jaune»; o che in quelli preparatori a *Une chambre en ville* accanto ai nomi dei personaggi compaiono note quali «Veste parme, robe rose», «Violet/marron», «Costume vert, marron, blouse grise»; fino a giungere al caso più eclatante, quello di *Peau d'Âne*, nel cui *Dépouillement des costumes* si utilizzano, per distinguere un servitore dall'altro, le diciture «laquais bleu» e «laquais rouge».⁴²

Lo studio di questi documenti sembra suggerire una tendenza generale di Demy alla riduzione dei costumi a semplici *taches* di colore, una prassi i cui esiti si indovinano chiaramente all'analisi dei film ma divengono pressoché inequivocabili se si osservano alcuni dei materiali grafici prodotti dai suoi costumisti. Del tutto esemplari risultano, tra le altre, quattro *Silhouettes en robe de couleur* disegnate da Jacqueline Moreau – moglie di Bernard Évein e costumista di alcuni tra i più riusciti film di Demy – per *Les Demoiselles de Rochefort*, così come alcune

12. Jacques Demy, *Peau d'Âne* (1970; *La favolosa storia di Pelle d'asino*). Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.

maquettes costumes realizzate dalla stessa in preparazione alle riprese di *Lady Oscar* (1979; *Id.*).⁴³ Un'estrema sintesi formale caratterizza tanto le prime quanto le ultime: le quattro figure femminili disegnate per *Les Demoiselles de Rochefort* sono tutte dotate di un 'casco' di capelli neri, corti e definiti da un'unica macchia di colore, di scarpe anch'esse solo accennate attraverso un rapido segno nero e di un abitino lungo fin poco sopra il ginocchio, sobrio, essenziale e monocromatico; le pagine del quaderno preparatorio di *Lady Oscar*, invece, presentano uno schema di alcune scene numerate progressivamente e corredate ciascuna da schizzi sintetici raffiguranti i costumi che vi sarebbero comparsi, definiti sommariamente attraverso sagome a matita riempite con rapidi tocchi di colore, 'etichettati' ciascuno con il nome del personaggio che lo avrebbe indossato. Secondo una modalità per molti versi analoga a quella frequentemente adottata nel musical hollywoodiano classico – un genere carissimo a Demy, il cui cinema è percorso da cima a fondo da riferimenti stilistici, formali e contenutistici a quello specifico universo –, all'abito di ciascuna delle quattro figure di *Les Demoiselles de Rochefort* viene attribuito un singolo colore che diviene così propriamente identitario, distintivo del personaggio che lo indossa.⁴⁴ Questo processo di identificazione del personaggio con il colore trova una rappresentazione icastica nelle *maquettes costumes* per *Lady Oscar* dove, accanto ai bozzetti degli abiti dei protagonisti, in corrispondenza delle scritte «nourrice» e «figuration» non compaiono schizzi di costumi ma soltanto delle pennellate astratte delle tinte costituenti la *palette* prevista, appunto, per gli abiti del personaggio della nutrice e per quelli delle comparse. Ciò che emerge in maniera decisa da queste osservazioni è come il processo creativo di Demy e della sua costumista sia caratterizzato da una tendenza alla sintesi e all'astrazione tanto marcata da approdare alla riduzione di ogni abito o accessorio ad una o più *taches* di colore e, come esito ultimo, all'identificazione di ogni personaggio, proprio tramite il costume che indossa, con una macchia colorata (figg. 7-8).

Ancor più eloquenti in questo senso sono le *maquettes décors* realizzate per Demy da Bernard Évein, uno scenografo tra i più interessanti del cinema moderno francese ma quasi del tutto negletto dagli studi e la cui influenza – non soltanto sul cinema di Demy – non ha ancora trovato ad oggi un adeguato riconoscimento.⁴⁵ Sebbene non abbia firmato la totalità dei suoi *décors*, Évein ha avuto un ruolo di primissimo rilievo nella costruzione dell'universo visuale del regista con il quale ha collaborato per decenni – dai primi esperimenti degli anni Cinquanta all'ultimo film del 1988 – in un rapporto di sinergia tanto profonda

da rendere difficile decretare fin dove arrivino i meriti dell'uno e comincino quelli dell'altro. Approdato alla scenografia dopo una prima formazione pittorica, Évein resterà sempre legato alla dimensione per così dire 'figurativa' della progettazione, il che emerge ad esempio dal suo deciso prediligere le *maquettes peintes* rispetto alle *maquettes volume*.⁴⁶ Pur avvertibili in tutta la sua produzione, queste «envies de peindre» di Évein, questa sua tendenza a «mettre de la couleur, de la couleur comme [...] sur de la peinture»,⁴⁷ trovano la loro espressione più compiuta proprio nell'ambito della sua collaborazione con Demy, per il quale lo scenografo mette a punto un metodo progettuale ben preciso capace di costituire l'ennesima riprova delle riflessioni fin qui articolate.

Dopo una prima tappa costituita da un rapido schizzo a matita con il quale abbozza appena la struttura della scenografia aggiungendovi poi qualche leggero tocco di colore, Évein passa alla fase cruciale del *color test* durante il quale immagina molteplici versioni della stessa scenografia definita esclusivamente in termini cromatici. Prodotti di questa fase sono dei piccoli fogli bianchi o scuri su cui figurano campiture colorate, dipinte rapidamente a *gouache* e corrispondenti alle pareti, al soffitto e al pavimento della stanza in oggetto, adornate poi

13. Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg*. Crediti: © 2008 Ciné-Tamaris/Arte.



da sintetiche pennellate che accennano in modo essenziale le forme dei principali complementi d'arredo. Per ciascuna delle scenografie previste dal film *Évein* realizza svariate di queste «impressions visuelles»⁴⁸ in tutto identiche tra loro tranne che nella tinta dominante, diversa per ogni *maquette*. Prima di poter finalmente passare alla realizzazione del vero e proprio progetto – disegnato stavolta su un supporto ben più esteso, definito nei minimi dettagli e organizzato tridimensionalmente perché divenga uno spazio effettivamente abitabile – lo scenografo deve attendere che il regista scelga quale tra le tinte proposte si adatti meglio ad ogni *décor*, una decisione a lungo ponderata e figlia di uno studio meticoloso. Nonostante dunque il suo approdo ultimo sia sempre, naturalmente, un progetto propriamente architettonico, il cuore pulsante del processo creativo della coppia *Évein-Demy* è dunque proprio quello centrale, integralmente incentrato sul colore: il nucleo del loro lavoro progettuale risiede proprio in quelle *maquettes*⁴⁹ 'cromatiche' dove le forme del mondo scompaiono come fagocitate, sommerse dalla forza detonante del colore.

Il riguardo che Demy riserva a questo *color test* e il fatto che lasci a *Évein* piena libertà nella definizione volumetrica degli spazi o nella scelta dello stile del mobilio ma richieda invece di essere direttamente coinvolto nella selezione, preliminare e fondamentale, del tono cromatico dell'ambiente non sono certo privi di significato e sembrano invece sintomatici di una sua concezione della scenografia del tutto assimilabile a quella, già analizzata, che interessa i costumi. Nei film del regista, infatti, anche i *décors* sembrano muovere in direzione di una marcata sintesi formale, tanto accentuata da tendere addirittura verso l'astrazione: è così che, similmente a quanto accade in alcuni musical hollywoodiani classici (fig. 9),⁵⁰ anche in Demy intere scenografie finiscono per divenire poco più che grandi campiture di colore ornate dalle ulteriori 'pennellate' corrispondenti ai mobili e agli altri oggetti e costantemente abitate da macchie in movimento – i personaggi nei loro costumi – che le animano e attraversano (figg. 10, 11). Alla luce di queste considerazioni si comprendono meglio le ragioni dell'attaccamento di Demy a quella metodologia progettuale così elaborata e dispendiosa culminante nella creazione della già citata «charte générale des costumes et des décors», utile appunto a verificare la tenuta dei rapporti cromatici tra scenografie e costumi lì paradigmaticamente ridotti a semplici ritagli di carta colorata in un'icastica rappresentazione del risultato di quel processo di sintesi e astrazione menzionato poc'anzi.



14. François Beukelaers e André Delvaux, *Achter het scherm II* [1966; Dietro lo schermo]. Crediti: © VRT.

4. *Una trasfigurazione pittorica del reale: il colore e il 'gesto pittorico in sé'*
 Elementi integranti di quel mondo profilmico che Demy concepisce dapprima, come si è visto, «en lui même» soffermandosi anzitutto sulla sua connotazione cromatica, i costumi e le scenografie sembrano offrirsi come eccellenti *exempla* per una riflessione sul trattamento propriamente 'pittorico' dell'immagine cinematografica tipico del regista francese. È proprio per il tramite di questi elementi espressivi, infatti, che Demy *dipinge* le sue immagini costruendo gli accostamenti cromatici che strutturano, dando loro corpo e sostanza, le sue inquadrature. Come un pittore, Demy pensa le sue immagini anzitutto in termini cromatici ma, a differenza, stavolta, di un pittore, non può servirsi per comporle della *pura materia-colore*:⁵¹ autore di immagini *riprodotte*, ontologicamente e dunque ineluttabilmente dipendenti dal mondo fenomenico, Demy è costretto a lavorare col colore in modo 'mediato' e sceglie pertanto innanzitutto la via dell'intervento pittorico su quel profilmico che diviene così il luogo privilegiato della manifestazione del suo 'pensiero della pittura'.⁵²

Questa urgenza di operare pittoricamente sul mondo «devant l'appareil» è per Demy tanto impellente da farlo addirittura giungere a dipingerne *letteralmente* alcune porzioni. Si pensi ad esempio a quando, durante le riprese di *Lola* (1961; *Lola, donna di vita*), il regista aveva richiesto al suo scenografo di colorare di bianco le pareti di tutti gli interni scelti come ambientazione per le varie sequenze;⁵³ o al caso ancora più eclatante di *Peau d'Âne* e dei suoi cavalli interamente tinti

di rosso e di blu come le mani e i volti dei già menzionati servitori (fig. 12); oppure ancora al mercato di Bouffay di Nantes il cui «vert presque noir», ritenuto «très triste»⁵⁴ era stato ridipinto di blu per le riprese di *Une chambre en ville*; o persino, infine, agli interventi di vera e propria pittura informale con cui Demy ed Évein avevano adornato le strade di Cherbourg per il loro film «en chanté» e «en couleur»⁵⁵ (fig. 13). Il grado massimo di capillarità di questi interventi pittorici è raggiunto però senz'altro in *Les Demoiselles de Rochefort* per il quale il regista aveva fatto ridipingere pressoché ogni cosa, dai capelli di Jacques Perrin⁵⁶ fino alle facciate di interi quartieri, ottenendo così una vera e propria *trasfigurazione pittorica del reale* (fig. 14).

Questo modo di pensare il colore si può per più versi definire *pittorico*. Non ha nulla a che fare con la possibilità di richiamare in immagine i testi della pittura (o delle arti plastiche in generale), che pure possono essere ricercati nel film. [...] È invece *l'atto stesso del dipingere* che pare interessarlo, vale a dire la possibilità di intendere il colore come uno strumento che serve innanzitutto a costruire l'immagine, a configurarne l'ordine compositivo, espressivo, formale.⁵⁷

Con queste parole Luca Venzi descrive, nel *Lessico del cinema italiano* curato nei suoi tre volumi da Roberto De Gaetano, il singolare utilizzo che l'Antonioni di *Deserto rosso* (1964) fa dell'elemento espressivo del colore: nel film del 1964 – anno, curiosamente, anche di *Les Parapluies de Cherbourg* – il regista adotta nei confronti del colore un approccio che ha a che fare, secondo Venzi, con il «gesto pittorico in sé».⁵⁸ Sull'inscindibilità tra elemento cromatico e gesto pittorico caratteristica del 'pensiero del colore' in *Deserto rosso* si sofferma anche Federico Pierotti che, nel suo *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*,⁵⁹ asserisce:

Antonioni si discosta dalla tradizione della citazione, ossia da quel cinema che per nobilitare il colore usava riferimenti alla pittura, per filmare una *realtà dipinta*, come se il colore tutto sommato non potesse essere pensato se non in connessione con l'atto stesso di dipingere.⁶⁰

Non sorprende affatto che queste riflessioni siano state articolate attorno all'opera di un regista come Antonioni che ha a lungo affiancato, come è noto, alla sua attività di cineasta un'interessante sperimentazione nell'ambito delle arti figurative. Antonioni conosceva personalmente Demy che nel corso del suo soggiorno statunitense della fine degli anni Sessanta era stato spesso ospite nella sua casa di Malibu. Come Demy, inoltre, Antonioni era così uso alla pratica di quel «gesto pittorico» tanto influente secondo Venzi nella costruzione delle sue immagini

cinematografiche da giungere, proprio in *Deserto rosso*, all'esito più estremo di questa concezione 'pittorica' del profilmico: far ridipingere – come tipico del suo collega francese – interi brani di realtà.⁶¹ Questi numerosi parallelismi tra i due registi non fanno che corroborare l'idea che la concezione del colore dell'Antonioni di *Deserto rosso* si possa a ragione assimilare a quella tipica del cinema di Demy, la cui prassi compositiva sembra assumere fin dalle sue primissime fasi i modi di un atto propriamente pittorico che intende il colore – come accade in pittura – alla stregua di uno strumento compositivo, strutturante l'immagine stessa. Servendosi nuovamente delle parole di Venzi su Antonioni si potrebbe concludere pertanto che «come quello del pittore», lo sguardo di Demy «pensa in termini di colore».⁶²

Oltre ai due citati, un altro regista francese aveva fatto sua in quegli stessi anni una simile concezione 'pittorica' del gesto compositivo, muovendo la sua sperimentazione con l'elemento espressivo del colore in una direzione per molti versi analoga a quella fino ad ora descritta. Si tratta di Jean-Luc Godard⁶³ il quale ci fornisce mediante le sue pregnanti considerazioni teoriche strumenti preziosi per una più profonda penetrazione della questione oggetto di questo studio. Quando, nella celebre intervista comparsa sul numero 171 dei Cahiers du Cinéma, Comolli, Delahaye, Fieschi e Guégan gli si rivolgono affermando che «on voit beaucoup de sang dans *Pierrot le fou*», il regista risponde loro, laconicamente, «pas du sang, du rouge».⁶⁴ Ad abbondare nel suo film è dunque, secondo Godard, il *rosso in sé* o, come si potrebbe altresì definire, *l'idea del rosso*: che a farsi portatori del colore siano degli schizzi di sangue, l'abito di Anna Karina, la cravatta di Jean-Paul Belmondo oppure dei candelotti di dinamite, per il regista non fa alcuna differenza poiché tutti questi oggetti – e molti altri ancora, dal momento che *Pierrot le fou* (1965; *Il bandito delle 11*) è effettivamente un film invaso dal rosso – fungono semplicemente da veicoli della tinta, luoghi di manifestazione del «colore *tout court*».⁶⁵ Come in *Pierrot le fou* non c'era, secondo Godard, molto sangue ma *molto rosso*, si potrebbe allo stesso modo affermare che in *Peau d'Âne* il castello del Re interpretato da Jean Marais non sia abitato da 'cavalli blu', 'servitori blu', 'abiti blu' e 'pappagalli blu', ma semplicemente *dal blu*, dal *colore in sé* che in quei cavalli, servitori, abiti e pappagalli non trova altro che dei veicoli, degli oggetti disponibili a farsi carico della sua manifestazione.

Non è difficile percepire la forte assonanza che lega queste considerazioni ad alcune delle capitali riflessioni articolate attorno al tema del colore da Sergej Ejzenštejn il cui pensiero teorico risulta

del tutto irrinunciabile nell'ambito di uno studio di questo elemento espressivo. Nel saggio intitolato *Il cavallino di Vjatka* il regista e teorico sovietico dedica un passaggio cruciale alla definizione di quello che egli ritiene il requisito imprescindibile perché un film possa effettuare con il colore un lavoro formativo, ovvero «l'“autodeterminazione” del colore come fattore autonomo, come elemento del colore che si separa dal suo portatore». ⁶⁶

“Divide et impera” qui non è più un caso, ma un metodo. Non è un'eventualità: è un principio. [...] Abbiamo diviso. Abbiamo separato il colore dall'oggetto. Abbiamo dissolto la naturale, empirica convivenza dell'oggetto con il suo colore. E solo da questo momento abbiamo potuto dare inizio al libero gioco dell'immaginazione con il colore. ⁶⁷

Prendendo spunto dall'episodio biblico della Creazione, la quale sarebbe avvenuta secondo le Scritture proprio attraverso la separazione della luce dalle tenebre, della verità dall'errore, dell'acqua dalla terraferma e così via, Ejzenštejn postula la necessità, per un regista che voglia utilizzare il colore in modo operativo, di un atto di «separazione-creazione»: ⁶⁸ dopo un primo movimento astrattivo diretto alla dissociazione dell'idea del colore dall'oggetto suo portatore, la tinta, finalmente liberata, può giocare «con la forma e con lo spazio» per poi acquisire infine quella «nuova oggettualità» ⁶⁹ necessaria affinché essa possa trovare una concreta manifestazione all'interno dell'immagine filmica. A differenza della pittura – un'arte *prodotta* che compone servendosi direttamente di quel 'colore da solo' di cui dispone fin da subito sottoforma, ad esempio, di olio o di tempera – il cinema ha bisogno, chiarisce Ejzenštejn, di ottenere concettualmente quell'autonomia dell'elemento cromatico necessaria perché il colore possa divenire, da semplice attributo delle cose, uno strumento compositivo a disposizione dell'istanza formativa. Soltanto una volta imparato a «vedere in tre arance su un pezzo di terreno erboso non solo tre oggetti poggiati sull'erba, ma anche tre macchie arancione su uno sfondo comune verde» ⁷⁰ il regista potrà servirsi, come un pittore, di quel verde o di quell'arancione per dipingere le cose del mondo secondo una progettualità precisa, capace di mobilitare «per così dire, un'infinità di “codici” possibili»: ⁷¹ simbolico, discorsivo, affettivo/ espressivo o attrazionale/emozionale. ⁷²

Queste riflessioni costituiscono uno strumento esegetico fondamentale, un supporto efficace per la tesi che si è tentato di suffragare attraverso l'analisi del metodo progettuale di Demy: nelle sceneggiature e negli appunti preparatori del regista, esattamente come nelle *maquettes*

décors e in quelle relative ai costumi dei suoi film, l'elemento-colore è infatti sempre presente e sistematicamente convocato proprio in quanto potenzialità espressiva *ab-soluta*, non ancora imbrigliata nel suo empirico legame con gli oggetti e proprio per questo disponibile a «inserirsi in un sistema di mezzi di espressione consapevolmente ed efficacemente diretti». ⁷³ Questo particolare 'pensiero del colore' – così intimamente legato a quel «gesto pittorico» citato da Venzi – non viene impiegato da Demy in modo sporadico, ma risulta invece ontologicamente connaturato alla sua prassi immaginativa la quale implica sempre l'elemento cromatico fin dal suo più recondito principio. Il colore, inteso come la materia prima con cui 'dipingere' le cose del mondo, ricopre in questo senso un ruolo cruciale nell'immaginazione di Demy, abitata da esso fin dal suo stadio embrionale, primigenio, *aurorale*. Il nesso radicale che lega il cinema di Demy alla pittura non va dunque ricercato tanto – o, per meglio dire, non anzitutto – nelle pur suggestive assonanze che legano le sue immagini ai testi dell'arte figurativa, ma va piuttosto rintracciato in quella così singolare prassi immaginativa di cui le sue immagini sono espressione. È infatti prima di tutto e soprattutto la sua *immaginazione* ad apparire propriamente 'pittorica' in virtù dell'uso costruttivo che essa fa dell'elemento-colore, vera e propria materia prima di cui si sostanziano, fin da subito o, meglio, fin dall'*origine*, ⁷⁴ le immagini che prefigura.

Nei film che verranno noi *calcoleremo rigorosamente* il sorgere del tema cromatico, la sua conversione in un'altra sfera cromatica, la fusione e il contrasto con un altro tema cromatico e, finalmente, vedremo lo schermo riempirsi maestosamente di un oceano di colore che, palpitante delle molte sfumature d'intensità dello stesso tono, raggiungerà la massima espressività grazie alle scintille di luce e alle macchie luminose di una gamma cromatica diversa, opposta e complementare. [...] E nell'estasi creativa [saremo] capaci di *ricostruire un mondo colorato a immagine e somiglianza della [nostra] fantasia cromatica*, della [nostra] percezione cromatica del tema, in armonia col festival di colore *che [ci] turbina nell'immaginazione*. ⁷⁵

In perfetta consonanza con l'auspicio di Ejsenštejn, Demy lavora «*rigorosamente*» con il colore, calcolandone ogni movimento al fine di «ricostruire un mondo colorato a immagine e somiglianza» della sua «immaginazione». Indagare attentamente la tensione pittorica che innerva la sua opera e comprenderne il più intimo funzionamento permette anche dunque di far luce su un aspetto troppo spesso trascurato del cinema di Demy, ovvero la sua dimensione profondamente *rigorosa* e per così dire 'severa'. Adombrato dall'aspetto sgargiante delle sue immagini la cui dolcezza risuona e si amplifica nelle melodie travolgenti

che le accompagnano, il rigore inflessibile della prassi compositiva di Demy rischia di essere dimenticato, ma torna ad emergere in modo chiaro grazie allo studio di questo suo peculiare 'pensiero del colore'. Senz'altro anche a questo pensava Serge Daney – uno dei più precoci e più acuti esegeti del regista – nel definirlo «un cinéaste dur, pas du tout sentimental»: ⁷⁶ nel cinema di Demy, infatti, ogni singolo elemento è, come quello cromatico, meticolosamente misurato e frutto di una volontà creatrice intransigente, decisa a soddisfare la propria istanza formativa senza «un millimètre de compromission». ⁷⁷

¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 voll., Les éditions du cerf, Paris, 1958-1962 (trad. it. parz. *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, pp. 119-198).

² Tracce manifeste di questa relazione così determinante si possono riscontrare ad esempio nel lessico cinematografico che, come è noto, adopera spesso termini mutuati da quello proprio delle arti figurative. Si pensi, tra gli altri, all'uso del termine 'quadro' di cui ci si serve di consueto in riferimento alla porzione di mondo riprodotta dal dispositivo cinematografico.

³ La felice proposta di inserire Jacques Demy tra i registi cosiddetti «inclassables» della Nouvelle Vague si deve ad Antoine de Baecque che, in un suo saggio ormai classico (Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*, Flammarion, Parigi, 1998, 3ª ediz., 2019, p. 99), evidenzia con questo termine l'assoluta originalità dell'opera del cineasta all'interno del movimento. Questa idea di un Demy «franc-tireur» – la definizione è sempre di de Baecque (*ibidem*) – appare particolarmente calzante anche al di là dei tentativi di inquadramento dell'autore all'interno del panorama del cinema moderno francese, poiché evidenzia quanto la marcata singolarità della sua produzione ne renda per certi versi problematico ogni tentativo di una categorizzazione storico-critica.

⁴ Si fa qui riferimento alla particolare accezione del termine adoperata da Pietro Montani in studi quali *La "vita postuma" della pittura nel cinema* (in *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, a cura di Leonardo De Franceschi, Lindau, Torino, 2003, pp. 31-42), dove l'espressione è utilizzata per indicare la naturale inclinazione del linguaggio cinematografico a convocare e mettere al lavoro *media* artistici differenti facendo «dialogare tra loro molte forme della rappresentazione» e ricavando «da questo dialogo» degli «effetti di senso» (ivi, p. 31). Approfondendo negli anni

seguenti la sua riflessione sul tema, Montani sarebbe poi giunto, come è noto, a servirsi piuttosto a questo proposito del termine «intermedialità» il cui utilizzo si è imposto diffusamente a partire, soprattutto, dalla pubblicazione da parte dello stesso di *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma/Bari, Laterza, 2010.

⁵ Camille Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, p. 161.

⁶ Data la scomparsa della pellicola originale, il piccolo film animato è oggi visibile – insieme ad altri due cortometraggi intitolati *La Ballerine* [1944; La ballerina] e *Attaque Nocturne* [1948; Attacco notturno] – soltanto in una versione ricostruita *ex novo* nel 1990 in occasione delle riprese di *Jacquot de Nantes* (1990; *Garage Demy*) di Agnès Varda. Nonostante questi film non risultino dunque né autografi né originali, si ritiene che essi possano costituire comunque l'oggetto di una riflessione piuttosto accurata sulla prima opera di Demy in ragione del fatto che la loro ricostruzione sia stata guidata e attentamente sovrintesa dallo stesso regista, che ne ha confermato il carattere sostanzialmente filologico.

⁷ «Le cinéma, c'est l'image, non? Une image se compose, une image doit tenir debout; ce que l'on présente devant la caméra est la même chose que ce qu'un peintre présente devant sa toile. Connaître la peinture, ou l'aimer, aide certainement à faire des images», Jacques Demy in Michel Caen e Alain Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, «Cahiers du Cinéma», 155, maggio 1964, p. 2.

⁸ È soprattutto con Bernard Toublanc-Michel, suo sodale fin dai tempi della scuola, che Demy condivide questo passatempo. «Pendant les périodes entre deux films», ricorda appunto Toublanc-Michel, «Jacques m'appelait pour aller voir des expositions de peinture dans

les galeries rive gauche. Avec lui je découvris Edward Hopper chez Loeb», Bernard Toublanc-Michel, *Aller à l'usine pour aller au cinéma*, in Matthieu Orléan (dir.), *Le monde enchanté de Jacques Demy*, Skira/Flammarion, Paris, 2014, p. 40.

⁹ Dotata di un estro multiforme, Varda conosce approfonditamente le arti figurative grazie alle lezioni che frequenta, alla fine degli anni Quaranta, all'École du Louvre. È alla prima metà degli anni Cinquanta – gli anni dell'avvio della sua attività di fotografa per il Théâtre National Populaire –, invece, che risale la sua frequentazione degli artisti citati, documentata da un corpus massiccio di ritratti fotografici recentemente rinvenuto dalla figlia della cineasta, Rosalie Varda, che ne sta curando la pubblicazione. Gli scatti, raccolti ad oggi in due volumi (Rosalie Varda, Hélène Bertin e Sébastien Moreu, *La Maison de Rosalie. Valentine Schlegel, Agnès Varda*, Éditions Sébastien Moreu, Saint-Tropez, 2020, e Hans-Ulrich Obrist e Rosalie Varda, *Agnès Varda. Photographies. Calder, Richier, Schlegel, Székely*, Éditions Sébastien Moreu-Atelier Daguerre, Saint-Tropez-Paris, 2022), mostrano chiaramente quanto il rapporto che legava Varda ai soggetti delle sue fotografie fosse intimo e familiare. Sebbene la gran parte di questi ritratti sia stata scattata prima del suo incontro con Demy, avvenuto al Festival di Tours del 1958, sembra ragionevole immaginare che la relazione di profonda amicizia che queste immagini documentano si sia protratta – anche se in forme forse differenti – ben oltre la fine del decennio, ed è pertanto naturale concludere che anche lo stesso Demy abbia avuto modo di conoscere da vicino i protagonisti di quegli splendidi ritratti.

¹⁰ «J'en ai conçu tellement d'amertume que je me suis dit: au fond, c'est trop compliqué, je vais recommencer autre chose et je suis retourné à l'Académie

pour travailler la peinture, le nu, la technique, avec un grand bonheur, en pensant que j'avais fait des films, que c'était formidable mais je mettais une croix dessus», Jacques Demy in Thierry Clech, Frédéric Strauss e Serge Toubiana, *D'un port à l'autre. Entretien avec Jacques Demy*, «Cahiers du Cinéma», 414, dicembre 1988, pp. 61-62.

¹¹ «Il avait dû ralentir le rythme. Il peignait (il avait depuis quatre ans travaillé en académie, pris des cours de dessin). Il voulait apprendre par le début, copier les maîtres, être modeste. Il était inspiré par les plages, les rivages, les couples nus. Et aussi par les pylônes de haute tension», Agnès Varda, *Vers le visage de Jacques*, «Cahiers du Cinéma», 438, dicembre 1990, p. 11.

¹² Jacques Demy, appunti per *Journal d'un peintre* citati in Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, cit., p. 18.

¹³ Jacques Demy, appunti per *La Ruelle* conservati presso gli archivi di Ciné-Tamaris.

¹⁴ Nel 1969, ad esempio, il regista aveva contattato Leonor Fini per proporle di collaborare alla realizzazione di *Peau d'âne* (1970; *La favolosa storia di Pelle d'Asino*), per il quale immaginava un indirizzo formale perfettamente in linea con l'estetica surrealista dell'artista. Sebbene quest'idea di collaborazione non si sia potuta in effetti concretizzare, è facile individuare nel film echi dello stile di Fini al quale Demy si ispira massicciamente.

¹⁵ Jacques Demy in Saïd Ould Khelifa, *Rencontre avec Jacques Demy*, pubblicato nel fascicolo di corredo al cofanetto di DVD *Intégrale Demy*, Ciné-Tamaris/Arte, Paris, 2008.

¹⁶ Jacques Demy in Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., p. 80.

¹⁷ Bernard Évein in Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et le racines du rêve*, L'Atalante, Nantes, 1982, 3^a ediz., 2014, p. 339.

¹⁸ Rosalie Varda in Olivier Père e Marie

Colmant, *Jacques Demy*, La Martinière, Paris, 2010, p. 215.

¹⁹ Bernard Évein, *L'école de Nantes*, «Cahiers du Cinéma», 438, dicembre 1990, p. 47.

²⁰ Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., p. 24.

²¹ Si fa qui riferimento a questi pittori in virtù del loro essere esplicitamente nominati a più riprese dallo stesso Demy. È chiaro però, naturalmente, che il sopraccitato 'pantheon figurativo' dell'autore sia ben più esteso e variegato.

²² Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., p. 111. È proprio in questi termini che Demy avrebbe definito la fotografia di *Les Parapluies de Cherbourg*, firmata da Jean Rabier.

²³ Jacques Demy in Caen e Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, cit., p. 12.

²⁴ Jacques Demy in Clech, Strauss e Toubiana, *D'un port à l'autre*, cit., p. 58.

²⁵ «Quand j'écris un scénario, je le vois. Ces mots-là sont déjà sur la toile, ils ne sont plus sur le papier» Jacques Demy à Odile Larère, citato in Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., p. 79. Il corsivo è di chi scrive.

²⁶ Questo vale per tutta l'opera dell'autore che ha a più riprese dichiarato di aver sempre pensato i suoi film a colori e di aver fatto ricorso al bianco e nero soltanto in mancanza di alternative. Anche nei casi in cui si fosse trovato costretto a rinunciare all'estesa gamma cromatica desiderata, Demy avrebbe considerato le sole due tinte a sua disposizione alla stregua di veri e propri colori, accontentandosi così, «au lieu de faire de la peinture», di fare «du fusain ou du dessin» (Jacques Demy in Caen e Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, cit., p. 6).

²⁷ Jacques Demy, appunti per *Les Parapluies de Cherbourg* citati in Taboulay, *Le cinéma enchanté*, cit., pp. 79-80.

²⁸ Si tratta di un progetto – destinato a rimanere tale – che Demy aveva concepito nel 1984 con il titolo di

Les Noces d'argent o *Contrepoint*. Tra i protagonisti del racconto sarebbe dovuta comparire, curiosamente, anche una gallerista.

²⁹ Jacques Demy, *Drôle de noces*, «Cahiers du Cinéma», 400, ottobre 1987, p. 18. Il corsivo è di chi scrive.

³⁰ Jacques Demy in Caen e Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, cit., p. 9.

³¹ *Ibidem*.

³² È bene ricordare quanto la dimensione propriamente *filmica* del cinema di Demy sia caratterizzata – nonostante la sua maggiore «spontaneità» che a detta dello stesso regista la distinguerebbe da quella *profilmica* minuziosamente progettata – da una raffinatezza sorprendente. Anche il lavoro della macchina da presa è, dunque, naturalmente, responsabile come quello della *mise en scène* dello splendore formale del cinema dell'autore.

³³ Bernard Évein in Jean-Pierre Berthomé, *Le décor au cinéma, selon Bernard Évein*, «ArMen», 39, novembre 1991, p. 66.

³⁴ È curioso notare come questo indugiare di Demy sulla scelta del colore dei capi d'abbigliamento da far indossare ai personaggi sembri 'contagiare' anche i personaggi stessi i quali spesso discutono di quale colore stia loro bene e quale invece 'non vada affatto'. Si pensi ad esempio alla Fata di *Peau d'Âne* che guardandosi allo specchio perplessa dice «décidément je porte très mal le jaune... » per poi affermare, una volta mutato con una magia il colore del suo abito in un violetto delicato, «oui, c'est mieux»; oppure a Catharina, la protagonista del già citato progetto abortito intitolato *La Ruelle*, alla quale in una pagina di appunti manoscritti Demy fa pronunciare una frase simile, «je déteste le jaune qui ne me va pas du tout».

³⁵ «C'est exactement ce qu'on voulait faire, ça veut dire il n'y a pas un millimètre de compromission [...]».

C'est étonnant!». Michel Legrand in Marie Genini e Serge July, *Il était une fois... les Parapluies de Cherbourg* [2008; C'era una volta... les Parapluies de Cherbourg].

³⁶ «90% des papiers [peints] ont été spécialement imprimés à la couleur que l'on voulait. On peut choisir les dessins sur des planches et faire imprimer à la couleur de son choix. Quand j'ai dit à la production que j'avais pour 15000 F de papiers sur un budget décoration de 120000 F, on m'a dit que j'étais fou. Mais c'est là qu'il fallait faire la dépense [...]. La chambre de Geneviève, nous la voulions dans les bleus et les violets et Jacqueline Moreau, qui faisait les costumes, m'a apporté un tissu tellement beau que l'on a décalé les couleurs pour avoir les mêmes tons sur la robe de Geneviève et sur les murs». Bernard Évein in Berthomé, *Le décor au cinéma*, cit., p. 65.

³⁷ Jacques Demy in Caen e Le Bris, *Entretien avec Jacques Demy*, cit., p. 12.

³⁸ Cinémathèque Française, Fonds Jacques Demy, DEMY239-B39.

³⁹ Cinémathèque Française, Fonds Jacques Demy, DEMY403-B81.

⁴⁰ Cinémathèque Française, Fonds Jacques Demy, DEMY186-B29.

⁴¹ Cinémathèque Française, Fonds Jacques Demy, DEMY452-B87.

⁴² La sineddoche è qui giustificata dal fatto che in effetti - come si vedrà più avanti nel dettaglio - non sono soltanto gli abiti dei lacchè ad essere colorati, ma anche i loro volti, i loro capelli, le loro gambe, le loro mani e così via.

⁴³ Le quattro silhouettes per *Les Demoiselles de Rochefort* sono attualmente conservate presso il domicilio di Jacqueline Moreau mentre il quaderno contenente le maquettes di *Lady Oscar* è di proprietà di Jean-Pierre Berthomé che però, naturalmente, non ne detiene i diritti. Chi scrive ha avuto modo di studiare approfonditamente questi e altri materiali inediti appartenenti al *corpus* di Moreau grazie a un permesso eccezionale

rilasciato dalla stessa costumista, la quale ha però vietato categoricamente la pubblicazione - in qualsiasi forma e per qualsiasi scopo - di ciascuno di essi. Considerato tanto questo divieto quanto l'enorme interesse dei documenti, si è scelto di farne in questa sede esplicita menzione limitandosi però ad una loro descrizione verbale (la quale, si comprende bene, risulta inevitabilmente meno efficace di quanto non sarebbero state le riproduzioni fotografiche vietate dagli aventi diritto).

⁴⁴ Demy ha ribadito a più riprese quanto la lezione del musical classico sia stata determinante per la costruzione del suo immaginario cinematografico. Anche in ragione di questo debito dichiarato sembra dunque opportuno evidenziare un possibile legame tra questo particolare trattamento dell'elemento cromatico e quello tipico di molte delle più celebri opere ascrivibili al genere hollywoodiano del musical il quale affidava al colore un ruolo primario in virtù delle sue potenzialità espressive e attrazionali. Per un primo inquadramento teorico di un tale utilizzo dell'elemento cromatico nel musical hollywoodiano classico si vedano gli studi di Luca Venzi raccolti in *Tinte esposte. Studi sul colore nel cinema*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2018 (soprattutto il capitolo *Donen, il musical e la coscienza del colore*, pp. 17-41) e in *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa, 2006 (in particolar modo la sezione *Il cinema colorato delle origini: Valse excentrique, l'immagine ibridata e l'insorgenza di colore*, pp. 39-48).

⁴⁵ Nell'assenza assoluta di studi monografici a essa dedicati, l'opera di Bernard Évein (almeno quella cinematografica, che pure costituisce soltanto una parte dell'impegno professionale dello scenografo) trova attualmente un unico esegeta in Jean-Pierre Berthomé che da studioso di Demy ed esperto di scenografia non avrebbe potuto non dedicare pagine

cruciali al *décorateur* grazie al quale l'universo visuale del regista francese ha potuto assumere la forma che oggi conosciamo. Gli studi di Berthomé sull'argomento non hanno un carattere omnicomprensivo e sistematico ma risultano invece di volta in volta circoscritti ad un singolo tema o argomento. Si tratta, ciononostante, di interventi essenziali per un primo approccio al tema. Se ne elencano di seguito i più rilevanti. Jean-Pierre Berthomé, *Entretien avec Bernard Évein*, «Image et son», 216, aprile 1968, pp. 78-84; Jean-Pierre Berthomé, *Entretien avec Bernard Évein*, in «Cinéma», 271-272, luglio-agosto 1981, pp.72-75; Jean-Pierre Berthomé, *Bernard Évein décorateur de cinéma*, Groupe de recherche en Art et Communication de l'Université Rennes 2, Rennes, 1988; Berthomé, *Bernard Évein, décorateur de cinéma*, cit., pp. 59-85; Jean-Pierre Berthomé, *Le décor de film. De D. W. Griffith à Bong Joon-ho*, Capricci, Bordeaux, 2023, pp. 196-203.

⁴⁶ Preferite invece, tra gli altri, da uno scenografo come Jacques Saulnier, amico e collaboratore di Évein che però era giunto, a differenza sua, alla *décoration* a partire da una prima formazione come architetto.

⁴⁷ Bernard Évein intervistato da Jean-Pierre Berthomé per la mostra *Bernard Évein décorateur de cinéma* tenutasi a Rennes nel 1988 e curata da Jean-Pierre Berthomé e Didier Favreau.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Appartenendo queste *maquettes* alla collezione privata di Jacqueline Moreau, che dalla morte del marito ne detiene i diritti, esse risentono oggi dei medesimi divieti che interessano quelle della costumista.

⁵⁰ Non soltanto quelli di Minnelli - ai quali il cinema di Demy è legato da molteplici consonanze tematiche, formali e compositive -, ma anche a quelli della coppia Donen/Kelly, meno frequentemente citati in relazione

all'opera del regista francese ma anch'essi su di essa influenti.

⁵¹ È in questo senso che va letto l'interesse di Demy nei confronti del *dessin animé*, una tecnica che gli permetteva di conciliare l'immagine in movimento a quella *prodotta*. Sembra peraltro piuttosto significativo che – come ricordato da Jean-Pierre Berthomé, intervistato da chi scrive a Saint-Malo il 25 luglio 2023 – dopo essersi dedicato per un primo periodo durante il suo apprendistato, Demy abbia progettato di ritornare all'animazione proprio negli ultimi mesi della sua vita, in concomitanza con la ripresa della sua attività pittorica.

⁵² Quella dell'intervento 'pittorico' sul profilmico non è, naturalmente, l'unica via per lavorare nel cinema sull'elemento-colore. Pur prediligendo marcatamente quest'ultima, infatti, Demy dedica un'attenzione particolare anche ad altri mezzi di definizione del cromatismo delle immagini, quali ad esempio la scelta di pellicole particolari, l'adozione di tecniche specifiche per il loro sviluppo, o l'utilizzo di un'illuminazione espressiva e cromaticamente connotata.

⁵³ Eccezione fatta per l'appartamento di Madame Desnoyers che, nuovissimo, aveva già le caratteristiche cromatiche richieste dal regista.

⁵⁴ Bernard Évein in Berthomé, *Jacques Demy et le racines du rêve*, cit., p. 340.

⁵⁵ Jacques Demy intervistato durante la puntata del 10 marzo 1963 della trasmissione televisiva *Discorama*, la cui registrazione è disponibile sul sito dell'Istitut National de l'Audiovisuel (<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i04272350/jacques-demy-sur-un-film-qui-serait-en-chante>, ultimo accesso giugno 2024).

⁵⁶ Sono interessanti le parole con cui Perrin, volto del «peintre et poète» Maxence, ricorda quell'episodio: «Jacques m'avait accompagné la dimanche chez le coiffeur de la place de

Rochefort, où l'on m'avait trempé la tête dans l'eau oxygénée. J'étais horrifié de me voir avec les cheveux platine, tandis que Jacques trouvait ça merveilleux et parfaitement en phase avec mon personnage! Il savait que certains détails peuvent transformer à jamais un film» (Jacques Perrin in Matthieau Orléan, *Il s'agissait de pénétrer dans son royaume, Entretien avec Jacques Perrin*, in Orléan (dir.), *Le monde enchanté*, cit., p. 106). Alla luce di questa sua maniacale attenzione al dettaglio non sorprende scoprire che già quattro anni prima di *Les Demoiselles de Rochefort* Demy avesse riservato un trattamento analogo anche a Jeanne Moreau, protagonista di *La Baie des Anges*.

⁵⁷ Luca Venzi, *Colore*, in *Lessico del cinema italiano*, a cura di Roberto De Gaetano, 3 voll., Mimesis, Milano-Udine, 2014, vol. I, pp. 200-201. Il corsivo è di chi scrive.

⁵⁸ Ivi, p. 202.

⁵⁹ Federico Pierotti, *Un'archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*, ETS, Pisa, 2016.

⁶⁰ Ivi, p. 206.

⁶¹ L'episodio più eclatante e più noto è senz'altro quello della ridipintura in bianco di un intero bosco commissionata da Antonioni proprio per una scena di *Deserto rosso* che mai, però, sarebbe stata girata. È lo stesso Antonioni a raccontarne in Michelangelo Antonioni, *Il Deserto rosso*, in Id., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia, 1994, 2ª ediz., 2001, pp. 80-84.

⁶² Venzi, *Colore*, cit., p. 201.

⁶³ È curioso ma certamente non casuale come per *Une femme est une femme* (1961; *La donna è donna*), il suo primo lungometraggio a colori, Godard si sia avvalso della collaborazione di Bernard Évein, autore anche qui di *décors* caratterizzati, come quelli di Demy, da una forte tendenza all'astrazione ottenuta per mezzo dell'elemento-colore.

⁶⁴ Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi e Gérard Guégan, *Parlons de «Pierrot»: nouvel entretien avec Jean-Luc Godard*, «Cahiers du Cinéma», 171, ottobre 1965, p. 21.

⁶⁵ L'espressione è di Luca Venzi (Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, cit., *passim*) al quale si deve anche la distinzione tra 'cose colorate' e 'colore da solo' a cui si allude di seguito e, più in generale, l'inquadramento teorico della questione dell'uso formativo del colore nel cinema da cui molte delle riflessioni qui articolate prendono le mosse.

⁶⁶ Sergej Michajlovič Ejsenštejn, *Il cavallino di Vjatka*, in Id., *Il colore*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1982, p. 17.

⁶⁷ Ivi, pp. 11-12.

⁶⁸ Ivi, p. 12.

⁶⁹ Pietro Montani, *Introduzione*, in Ejsenštejn, *Il colore*, cit., p. XV.

⁷⁰ Ejsenštejn, *Il cinema a colori*, in Id., *Il colore*, cit., p. 83.

⁷¹ Montani, *Introduzione*, cit., p. XV.

⁷² Non è questa la sede per una ricognizione delle molteplici direzioni verso cui Demy indirizza il lavoro formativo dell'elemento-colore. È però opportuno sottolineare quanto questo lavoro non risulti mai, nell'opera del regista, gratuito: sebbene i 'codici' attivati siano di volta in volta differenti, il colore in Demy è sempre operativo e prende parte attiva alla costruzione del senso giungendo addirittura, nei casi più riusciti, a farsi motore dell'azione espletando una funzione propriamente drammaturgica.

⁷³ Ejsenštejn, *Il cinema a colori*, cit., p. 83. È ancora Ejsenštejn a fornirci, nella sua luminosa *Prima lettera sul colore* (in Id., *Il colore*, cit., p. 91), un'ulteriore chiave di lettura per questa particolare modalità di utilizzo dell'elemento cromatico, adoperato dal cineasta in una direzione che si potrebbe definire *configurante* e *trasfigurante* insieme. «Si è trattato [...] di rompere l'impassibile,

assoluta, quotidiana correlazione degli elementi della realtà fenomenica (nel nostro caso, dei fenomeni cromatici) in nome dell'idea e dei sentimenti che cercano di parlare, di cantare o di urlare attraverso quegli elementi. [...] di rompere un'armonia naturale o un'opposizione di colori, toni e

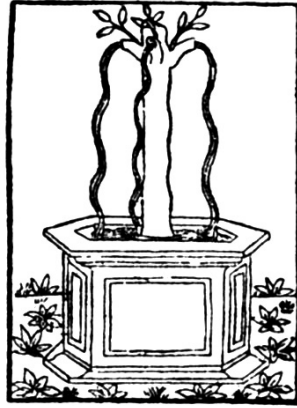
tinte, e di ricomporla di nuovo in una qualità diversa, attraverso il prisma della volontà creativa dell'artista che *ricostruisce cromaticamente il mondo*. Il corsivo è di chi scrive.

⁷⁴ È questo, sembra, ciò che intende Demy quando definisce la pittura la sua «référence d'origine».

⁷⁵ Ejsenštejn, *Prima lettera sul colore*, cit., p. 91. Il corsivo è di chi scrive.

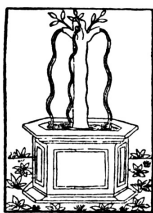
⁷⁶ Serge Daney, *L'exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L, Paris, 1993, p. 102.

⁷⁷ Michel Legrand in Marie Genini e Serge July, *Il était une fois les Parapluies de Cherbourg*.



LA DIANA

Contributi



Giovanni Pisano: un'attestazione in meno e una sicura attestazione in più

Roberto Bartalini

Università degli Studi di Siena
Dipartimento Scienze storiche e dei beni culturali
Contact roberto.bartalini@unisi.it

L'articolo prende in considerazione due attestazioni documentarie relative a Giovanni Pisano. La prima è solo presunta: consiste nella proposta, venuta nel 1994 da Andrew Ladis, di riconoscere il grande scultore tra gli affiliati alla Compagnia dei Raccomandati al Crocifisso, una confraternita di 'disciplinati' che rappresentò la più importante realtà del laicato devoto a Siena in età tardomedievale. Si è creduto di poter identificare Giovanni Pisano nel confratello "Giovanni dell'Uopara", ma in realtà quest'ultimo corrisponde più precisamente a un *magister lapidum* attestato nel cantiere del duomo di Siena e morto prima del 1318, Giovanni/Vanni di Palmiero, detto appunto "Giovanni dell'Opera". L'altro documento, qui messo in valore per la prima volta, rappresenta l'ultima attestazione in vita di Giovanni Pisano: in qualità di cittadino senese, negli ultimi mesi del 1318 fu valutato l'edificio di sua proprietà in prossimità della cattedrale. È un'attestazione che permette di gettare nuova luce sugli ultimi anni di vita del grande artista, che dovettero avere Siena come scenario, e di ripensare la destinazione di un'opera come la *Madonna col Bambino* oggi nei Musei Statali di Berlino.

The article examines two documentary attestations related to Giovanni Pisano. The first is purely speculative: it involves the proposal put forth in 1994 by Andrew Ladis to recognize the great sculptor among the affiliates of the Compagnia dei Raccomandati al Crocifisso, a fraternity of 'disciplinati' that represented the most significant lay devotees in Siena during the late Middle Ages. There was a belief that Giovanni Pisano could be identified as the confraternity member "Giovanni dell'Uopera," but in reality, the latter corresponds more precisely to a *magister lapidum* documented in the construction site of the Siena Cathedral, who died before 1318, named Giovanni/Vanni di Palmiero, also called "Giovanni dell'Opera." The other document, emphasised here for the first time, represents the last known mention of Giovanni Pisano during his lifetime. In his capacity as a citizen of Siena, in the closing months of 1318, an assessment was conducted on his property in close proximity to the cathedral. This attestation provides fresh insights into the concluding years of the eminent artist, set against the backdrop of Siena, prompting a reconsideration of the original location of a work such as the *Madonna and Child*, presently housed in the State Museums of Berlin.

Keywords: Giovanni Pisano, Gothic Sculpture, confraternities, documentary sources, artists' tombs

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 25 January 2024; **Accepted** 14 March 2024;
First Published July 2024

Citation Roberto Bartalini, *Giovanni Pisano, un'attestazione in meno e una sicura attestazione in più*, «La Diana», 6, 2023, pp. 81-94.
DOI 10.36253/ladiana-2732

Copyright © 2024 Roberto Bartalini

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Giovanni Pisano: un'attestazione in meno e una sicura attestazione in più

Roberto Bartalini

In attesa di una *recensio* completa e di una revisione del *corpus* documentario di Giovanni Pisano, vorrei richiamare l'attenzione su due occorrenze, diverse e differentemente problematiche, quasi un ideale preambolo al lavoro più sistematico che rimane da compiere.

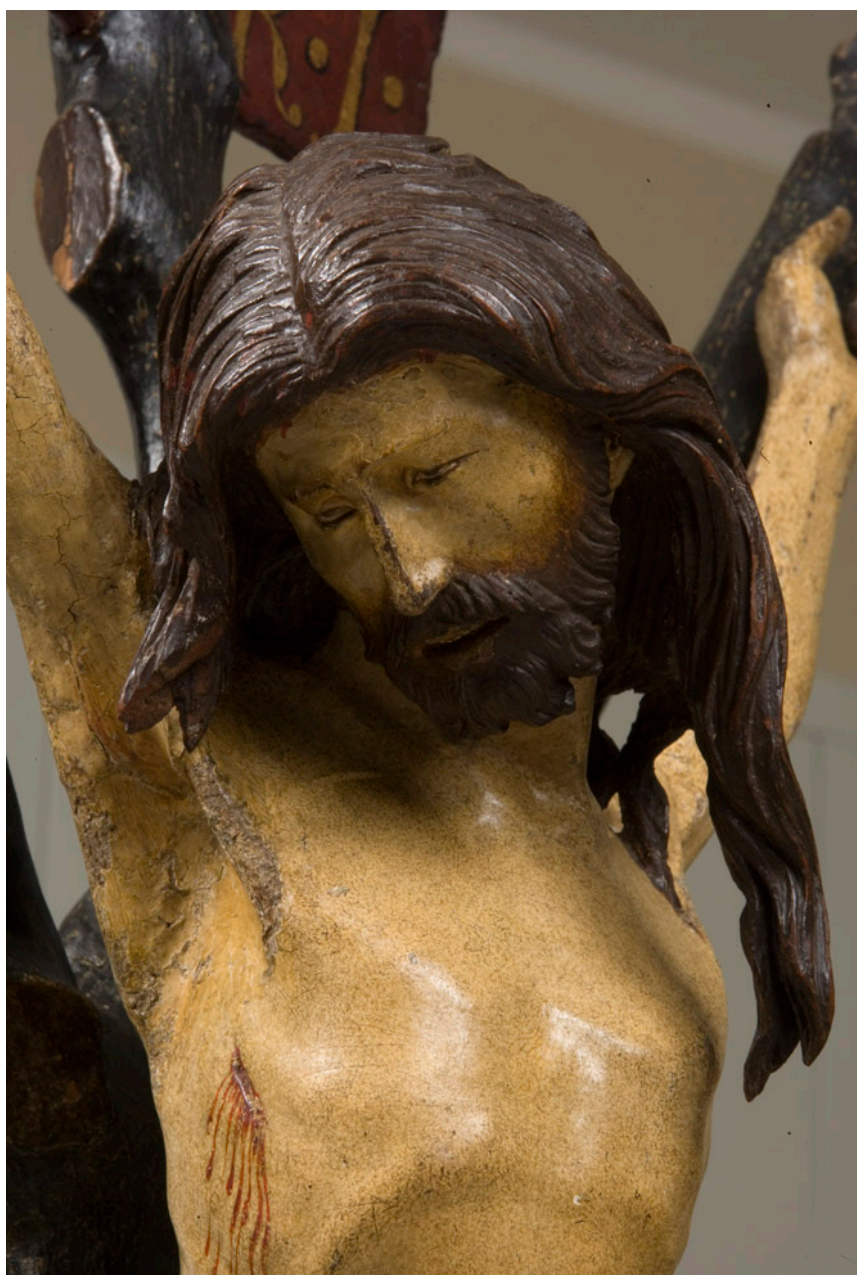
Nel 1994 Andrew Ladis propose d'individuare Giovanni Pisano tra gli affiliati alla compagnia senese dei Raccomandati a Gesù crocifisso, nel momento in cui il *magister* era alla testa della fabbrica del duomo senese, l'*Opera Sanctae Mariae*.¹ La confraternita dei Raccomandati al Crocifisso fu la più importante realtà del laicato devoto tardomedievale senese, una compagine di stampo disciplinato dedicata al canto delle laude e a pratiche di mortificazione della carne (la flagellazione rituale); aggregatasi all'ombra dello Spedale di Santa Maria della Scala, iniziò ad assumere una concreta configurazione e a lasciare tracce documentarie a partire dall'ultimo decennio del XIII secolo.² Nell'elenco dei membri della *societas*, che Ladis riteneva redatto «al momento della sua fondazione nel 1295»,³ egli scorse il nostro artista nel confratello «Giovanni dell'Uopara» (così la matricola), conferendo all'affiliazione una comprensibile enfasi, tale da aprire un varco – se davvero di Giovanni Pisano si trattasse – sulla religiosità e la vita interiore del geniale «sculptor», a noi interamente precluse.

A partire da ciò, Ladis dette corpo al sospetto che lo straordinario *Crocifisso* ligneo del Museo dell'Opera del Duomo di Siena (figg. 1, 2) possa essere stato scolpito nel 1295 per la cappella della compagnia dei Raccomandati al Crocifisso «sotto le volte dell'ospedale»,⁴ una suggestione, a onor del vero, patentemente indebita, per due sostanziali ragioni: innanzi tutto, perché oblitera un dato di fatto, ovvero che il *Crocifisso* appartiene al patrimonio della cattedrale, e – come nei casi paralleli dei *Crocifissi* delle cattedrali di Pisa, Massa Marittima e Prato – dovette avere una funzione centrale nella liturgia della Settimana Santa di queste chiese (e, più in generale, nei riti processionali);⁵ in secondo luogo, per criteri di cronologia stilistica: benché il *Crocifisso*, verosimilmente, non sia così antico quanto lo ha reputato Max Seidel, che a più riprese ne ha proposto una datazione agli anni settanta del Duecento,⁶ di certo precede l'estrema esperienza di Giovanni Pisano a Siena, collocandosi più credibilmente – dato il nesso cogente con l'omologo pisano – all'avvio



1. Giovanni Pisano, Crocifisso, intaglio ligneo, 1285 circa. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Crediti: Serge Domingie.

del soggiorno in questa città, ovvero nel o poco dopo il 1285.⁷ Il sigillo della confraternita dei Raccomandati al Crocifisso realizzato appunto attorno al 1295 (fig. 3), che con buoni argomenti si è supposto sia opera del maggiore orafo del momento a Siena, e cioè Guccio di Mannaia, i cui fratelli Pino e Gheri erano tra i confrati della *societas*,⁸ presuppone ormai il nuovo tipo di *Crocifisso* creato da Giovanni, attestando la ricezione del prototipo (e fornendo, dunque, un *ante quem*) ma anche, al contempo, la liberissima rielaborazione – del tutto priva dei bruschi



2. Giovanni Pisano, Crocifisso, intaglio ligneo, 1285 circa, particolare. Siena, Museo dell'Opera del Duomo. Crediti: Serge Domingie.

scarti del corpo di Cristo nello spazio e certo più ossequiosa ai dettami del Gotico transalpino di fine secolo – che l'orafo ne propose, maggiormente in sintonia con le immagini del Crocifisso presenti nel sigillo del cardinale Matteo d'Acquasparta e del vescovo di Preneste Teodorico che non col capolavoro giovanneo.⁹



3. Guccio di Mannaia (?), Sigillo della Società dei Raccomandati del Santissimo Crocifisso di Siena, matrice metallica, 1295 circa. Roma, Museo di Palazzo Venezia (sezione Corvisieri Italiana, inv. n. 177). Crediti: Elisabetta Cioni.

L'identificazione in Giovanni Pisano del confratello «Giovanni dell'Uopara» era basata sul presupposto che egli comparisse in un elenco dei primi Raccomandati a Gesù crocifisso, stesa al momento della «fondazione» del sodalizio (dato che nel 1297, com'è noto, Giovanni Pisano abbandonò repentinamente Siena, lasciando in ponte il cantiere della facciata del duomo).¹⁰ È ormai acclarato, però, che questa lista dei confratelli, comprendente circa 730 individui maschi, «dato che la compagnia non si aprì mai alla componente femminile, in ragione se non altro dell'opzione precoce per la pratica della disciplina, oltre che del canto delle laudi», fu redatta all'inizio degli anni quaranta del secolo successivo,¹¹ nel momento del pieno strutturarsi della vita confraternale e di vasta fioritura di una propria testualità, sintomo della più piena istituzionalizzazione del sodalizio. La matricola è così intestata: «In nomine del nostro signore Jhesu Cristo crucifisso et de la sua benedetta madre vergine Maria. Amen. Questi sono e nomi de' frategli de la compagnia di Cristo crucifisso che furo, sono et saranno, e morti et vivi, chominciando in anno mclclxxxv»;¹² raccoglie dunque i disciplinati a partire dal 1295 e fino quasi al varco della metà del Trecento, «ricapitolando retrospettivamente» e senza un ordine apparente quanti «si sono succeduti per diversi decenni»,¹³ con la funzione, evidentemente, di elaborare la memoria del sodalizio così come di enfatizzarne la consistenza e la sedimentazione pluridecennale.

Una tale confraternita si configurò – lo hanno acclarato le ricerche prosopografiche di Pellegrini¹⁴ – in senso decisamente 'interclasse' e quale «luogo di incontro, scambio e collaborazione profonda tra clero, in primo luogo regolare, e laicato, tra religiosi e secolari». Accanto ai religiosi, tra gli affiliati laici furono alcuni «magnati» (per quanto in porzione non rilevantissima) e un gruppo consistente di appartenenti al mondo delle Arti, anche minori. Accanto ai medici, ai notai, ai pizzicaioli, agli speciali, ai calzolari, ai falegnami, ai farsettai, ecc., tra gli affiliati ai disciplinati piuttosto numerosi furono i maestri di pietra, assieme ad alcuni orafi e a qualche pittore. Al sodalizio dei flagellanti appartennero Camaino di Crescentino, il padre di Tino, e Goro di Gregorio,¹⁵ nonché il fratello di quest'ultimo, Meo di Goro;¹⁶ il «maestro Lando», probabilmente Lando di Pietro;¹⁷ tale «maestro Cholo», forse Ciolo di Neri;¹⁸ i maestri dell'Opera del Duomo Vanni di Capitino e Viva di Compagno¹⁹ nonché il «maestro Toro di pietra»²⁰ e «Pagnino dell'Uopera», da identificare probabilmente con Pagno di Ventura, un lapicida attestato nel cantiere del duomo negli anni al passaggio tra Due e Trecento.²¹ Appartennero alla compagnia anche Gheri e Pino di Mannaia, i fratelli – uno dei quali pure orafo – del celebre Guccio,



4. Giovanni Pisano, Madonna col Bambino, intaglio marmoreo, 1315 circa. Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst. Crediti: Staatliche Museen zu Berlin.

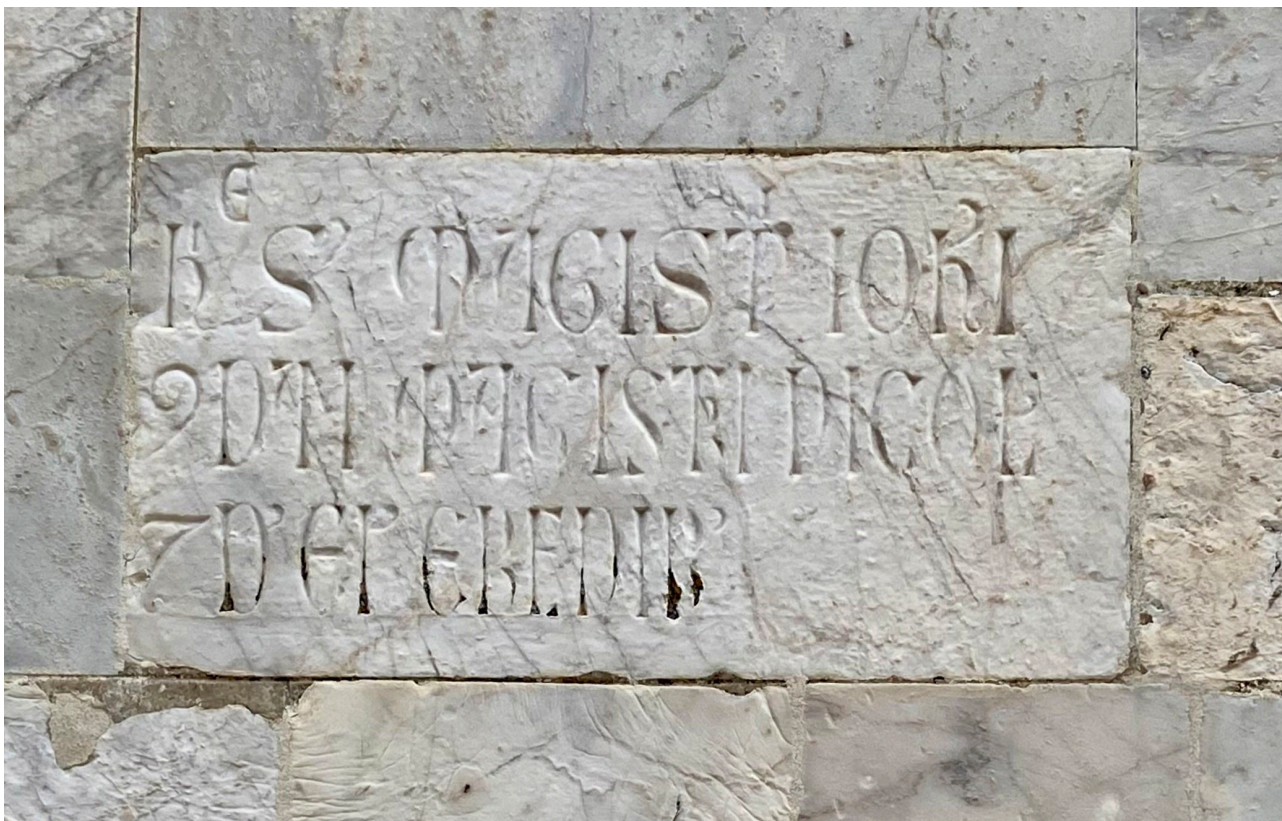
al quale, come si diceva, dovette essere commissionato il sigillo della confraternita,²² e «Guido dipegnitore» (Guido Cinatti?).²³

In un tale quadro, il confratello da cui siamo partiti («maestro Giovanni dell'Uopara») sembra da riconoscere piuttosto nel maestro di pietra Giovanni dell'Opera – *magister Iohannis* [manca il patronimico] *Operis Sancte Marie* – i cui eredi sono menzionati nel 1318 nel registro dell'estimo (la *Tavola delle possessioni*) relativo alla «libra» di Aldobrandino del Mancino.²⁴ A differenza di quanto avviene nella do-

cumentazione relativa a Giovanni Pisano, in cui egli è registrato come *caput magister Operis Sanctae Mariae (et similia)*, la menzione del 1318 è analoga a quella della matricola dei Raccomandati al Crocifisso. Giovanni dell'Opera, come hanno indicato Giorgi e Moscadelli, dovette corrispondere al maestro Giovanni/Vanni di Palmiero,²⁵ attivo nella fabbrica del duomo nei primi decenni del secolo accanto a Camaino di Crescentino (anch'egli peraltro, come si è visto, affiliato ai Raccomandati).²⁶ Morto quest'ultimo Giovanni entro il 1318, gli succedette in seguito nel cantiere il figlio Bessuccio, il quale il 16 dicembre 1322 acconsentì alla cancellazione della posta paterna dalla *Tavola* stessa;²⁷ fu attivo all'Opera del Duomo come «gignore» dal 1329 e come maestro dal 1333 al 1337, arrivando fino a cooperare con Giovanni d'Agostino.²⁸

Se il referto della matricola ha minor carattere d'eccezione di quanto si potesse supporre, affiancandosi «Giovanni dell'Uopara» al nutrito gruppo dei maestri di pietra che cercarono la via del perfezionamento cristiano nelle pratiche di penitenza e nelle forme di vita associata dei disciplinati, si deve al contrario risarcire l'estrema biografia di Giovanni Pisano di un'altra occorrenza, l'ultima di lui in vita, che ha nuovamente come cornice la città di Siena.

Nonostante il repentino ritorno a Pisa, avvenuto prima del 14 dicembre 1297,²⁹ Giovanni rimase per tutta la vita un cittadino senese, mantenendo l'immunità fiscale e i privilegi che gli erano stati accordati fra l'ottobre 1284 e il settembre 1285 – dato l'impegno, di significato anche fortemente civico, che lo attendeva alla fabbrica del duomo – mediante un'apposita rubrica aggiunta allo statuto cittadino.³⁰ E rimase nei suoi voti – tutto lo fa credere – trasferirsi di nuovo a Siena. Il 13 febbraio 1299, oltre un anno dopo la sua nomina a capomaestro della fabbrica pisana, acquistò a Siena una casa posta «in plano Sancte Marie», cioè in prossimità del duomo, e un appezzamento di terra nel Pian di Vignolo a Bulciano, nel contado senese: l'atto fu rogato nella cattedrale di Pisa e a vendere fu Parda, vedova – ora residente in quella città – del maestro Simone di Ventura, già documentato nel cantiere del duomo di Siena, e madre di Andreuccio, che il 15 marzo 1303 (*more pisano*) la stessa Parda affidò per sei anni a Giovanni in qualità di apprendista.³¹ Il 24 aprile 1310, quando doveva aver da poco terminato (o stava terminando) i lunghi lavori al pulpito della cattedrale di Pisa, Giovanni risulta risiedere a Siena, nel popolo di San Giovanni, l'area del duomo: quel giorno il «Magister Iohannes lapidum condam magistri Nichole de populo Sancti Iohannis» dava in prestito a Meo di Bindo e compagni, lanaioli, la ragguardevole somma di 80 fiorini



5. Lapide funebre di Giovanni Pisano, marmo, 1319. Siena, duomo, fianco settentrionale. Crediti: archivio dell'autore.

d'oro, versando il successivo 13 maggio la gabella relativa al contratto.³² Per quanto rimanesse in carica come capomaestro a Pisa, e anzi di lì a poco abbia realizzato il gruppo 'imperiale' per la porta di San Ranieri della cattedrale, viatico per la commissione a Genova del monumento funebre della consorte dell'imperatore Enrico VII, in corso di esecuzione nel 1313,³³ Siena rimaneva, dunque, un costante punto di riferimento – e una meta cui tornare – per l'artista. Tanto che, quando all'inizio del 1314 gli fu intimato dall'ufficiale a capo delle forze di polizia (il «barigellus Comunis Senarum», ossia il bargello) di pagare una certa quantità di denaro dovuta al Comune, non esitò a presentare istanza di esonero facendo valere l'immunità che gli era stata concessa trent'anni prima, al momento di avviare il grande lavoro della facciata del duomo. Il ricorso fu portato dal podestà all'attenzione del Consiglio generale cittadino nella seduta del 9 marzo 1314 e approvato a larghissima maggioranza.³⁴

Comunemente, il regesto delle fonti d'archivio relative a Giovanni Pisano si chiude su quest'ultima occorrenza. Gli ultimi anni della sua vita, di fatto, rimangono ostinatamente avvolti nell'ombra. In alcuni si è fatto strada, tuttavia, il sospetto che le ultime battute della sua vicen-

da d'artista abbiano avuto luogo proprio a Siena, città nella quale, del resto, Giovanni fu sepolto. E forse è giunto il momento di chiedersi seriamente se un marmo come la *Madonna col Bambino* della Skulpturensammlung dei Musei Statali di Berlino (fig. 4), che può rappresentare, a quanto oggi è dato giudicare, l'esito estremo di Giovanni quale scultore, non fosse destinato proprio a un committente e a un contesto senesi.³⁵ Dati il bruciante dialogo di sguardi tra la Vergine e il Bambino e il modo in cui Gesù tira a sé il lembo destro del mantello di Maria, è patente, di fatto, che la *Madonna* di Berlino costituisce il modello che Pietro Lorenzetti aveva nel cuore al momento di concepire il gruppo sacro posto al centro del polittico di Arezzo, commissionatogli dal vescovo Guido Tarlati per l'altar maggiore della pieve di Santa Maria nell'aprile del 1320.³⁶

Un tale quadro è ulteriormente avvalorato da un'ultima attestazione documentaria, risalente al 1318. Tra il 1316 e il 1320 il Comune di Siena procedette alla rilevazione e alla stima degli immobili della cittadinanza per procedere a una nuova tassazione, dando vita a uno straordinario documento catastale, già richiamato prima, la *Tavola delle possessioni*³⁷. Ebbene, nel registro della «libra» di Vallepiana di Sotto, nell'area del duomo, popolo di San Giovanni, è stimato l'«hedificium» di «Vannes Niccole vocatus Vannes Pisanus» (per un valore di 110 lire).³⁸ Per quanto «Vannes» non sia dichiarato «magister» o «magister lapidum», l'indicazione del patronimico e la specificazione che fosse «vocatus Vannes Pisanus», assieme a quanto sappiamo delle sue vicende immobiliari senesi, lasciano pochi dubbi che tale attestazione, databile agli ultimi mesi del 1318, costituisca l'estrema testimonianza in vita dello scultore.³⁹

La morte dovette coglierlo di lì a non molto, nei primi mesi del 1319, dato che nel maggio di quell'anno fu cancellata l'antica immunità fiscale concessa a Giovanni Pisano, con queste parole: «Capitulum sub rubrica “De immunitate magistri Iohannis magistri Nicchole” est cassum in totum, cum dictum magister Iohannes sit mortuus».⁴⁰ In qualità di cittadino del popolo di San Giovanni e, dunque, parrocchiano della pieve, riuscì ad essere sepolto in prossimità della cattedrale e ricordato da un'epigrafe visibile pubblicamente, in ciò consegnandoci – si direbbe – un ulteriore frammento della propria auto-rappresentazione, dopo le celebri iscrizioni dei suoi pulpiti: è probabile, infatti, che a spingere a questa determinazione fosse anche il richiamo simbolico a quanto all'inizio del XII secolo era stato concesso a Buscheto, l'architetto della cattedrale di Pisa, la cui tomba fu posta in facciata della 'sua' chiesa. Quanto a Giovanni, se ne

legge oggi l'epigrafe sul fianco settentrionale della cattedrale (fig. 5), appunto in prossimità della facciata che aveva progettato, composta tuttavia secondo i *topoi* più usuali dell'epigrafia funeraria tardomedievale e lontana da ogni celebrazione, come invece aveva ottenuto Buscheto: «HIC EST SEPULCRUM MAGISTRI IOHANNI[S] CONDAM MAGISTRI NICOLE ET DE EIUS EREDIBUS». ⁴¹

Un grazie ad Alessandra Caffio, Raffaele Marrone, Michele Pellegrini e Gabriella Piccini.

¹ Andrew Ladis, *Giovanni Pisano: Unfinished Business in Siena*, in «Arte cristiana», LXXXII, 1994, pp. 177-184, in part. pp. 177-179.

² Sul sodalizio e la sua complessa evoluzione, si vedano soprattutto Isabella Gagliardi, *I Pauperes Yesuati tra esperienze religiose e conflitti istituzionali*, Herder (Italia Sacra, 77), Roma, 2004, pp. 40-61; Maria Assunta Ceppari Riboldi e Patrizia Turrini, *Alle origini della confraternita della Madonna sotto le Volte dell'Ospedale*, in *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri*, a cura di Paola Maffei e Gian Maria Varanini, Firenze University Press, Firenze, 2014, vol. II, pp. 219-238; nonché il recente volume *La via delle confraternite. Ospedale e gruppi confraternali lungo la 'strada interna' di Santa Maria della Scala: documenti, immagini, strutture materiali*, a cura di Michele Pellegrini e Fabio Gabbrielli, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Università degli Studi di Siena, Centro di Studi sugli Ospedali Storici (Ricerche e fonti, 4), Effigi, Arcidosso (Grosseto), 2021.

³ Ladis, *Giovanni Pisano*, cit., p. 177.

⁴ Ivi, p. 179.

⁵ Un ottimo riepilogo quanto ai *Crocifissi* giovannei si deve a Max Seidel, "Sculpens in ligno splendida". *Sculture lignee di Giovanni Pisano*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000-8 aprile 2001), a cura di Mariagiulia Burrelli, Federico Motta Editore, Milano, 2000, pp. 79-94. Più specificamente, sulla funzione di tale tipologia di *Crocifissi*: Margrit Lisner, *Holzkrufixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, Bruckmann, München, 1970, pp. 10-11; Max Seidel, *La scultura lignea di Giovanni Pisano*, Edam, Firenze, 1971,

pp. 7-8. Più di recente, ha affrontato nuovamente la questione Gianluca Ameri, *Corpo "doloroso" e corpo "vero": riflessioni su committenza e figura dei Crocifissi lignei di Giovanni Pisano*, in *Medioevo. Natura e figura*, atti del convegno di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Skira, Ginevra-Milano, 2015, pp. 561-574, in part. pp. 569-572, con considerazioni non tutte ugualmente persuasive.

⁶ Seidel, *La scultura lignea*, cit., p. 22; Idem, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e scultori a Siena, 1250-1450*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio-31 dicembre 1987), a cura di Alessandro Bagnoli e Roberto Bartalini, Centro Di, Firenze, 1987, pp. 22, 24-26; Idem, "Sculpens in ligno splendida", cit., p. 89.

⁷ È quanto propose a suo tempo già Enzo Carli, *Il Duomo di Siena*, Sagep, Genova, 1979, pp. 55-56. Si veda, inoltre, Roberto Bartalini, in *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala e Museo dell'Opera del Duomo, 4 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2003, p. 472, nonché Ameri, *Corpo "doloroso"*, cit., p. 570.

⁸ In merito all'affiliazione dei due e al sigillo dei Raccomandati: Elisabetta Cioni Liserani, *Alcune ipotesi su Guccio di Mannaia*, in «Prospettiva», 17, 1979, pp. 47-58, in part. pp. 48-49, 58, nota 28; Giovanni Previtali, in *Il Gotico a Siena. Miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 24 luglio-30 ottobre 1982), Centro Di, Firenze, 1982, p. 95. Si veda, in seguito, l'ampia trattazione di Elisabetta Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, S.P.E.S., Firenze, 1998, pp. 66-74, anche per i sigilli richiamati poco più avanti nel testo.

⁹ Ladis, *Giovanni Pisano*, cit., p. 179, per amor di tesi, istituiva un nesso forse

troppo stringente tra il sigillo e il *Crocifisso* di Giovanni: «Surely no work could better stir the emotions of those dedicated to contemplation of Christ's suffering, and such a devotional purpose might even explain its unusual type [...], which is reflected in the seal of the Compagnia and, in a more remote way, even by the late fourteenth-century crucifix still preserved on an altar of the Raccomandati's descendants, the Compagnia dei Disciplinati sotto le volte dello Spedale» (su quest'ultimo: Bartalini, in *Scultura dipinta*, cit., pp. 96-100).

¹⁰ Ladis, *Giovanni Pisano*, cit., pp. 177, 180, il quale interpreta il lemma «chasso» (cassato) vergato accanto al nome di «Giovanni dell'Uopara» come indizio della possibile espulsione di Giovanni Pisano dalla confraternita a seguito del fiasco della facciata del duomo senese («One cannot help but think that his part in the public fiasco of the Cathedral façade played a part in the terse, two-syllable judgement that led to his secret excommunication. In the end the word 'chassò' might serve as Giovanni's valedictory»). La parola, che comunemente registra la morte, ricorre accanto al nome di numerosi confratelli, almeno 29 volte, nonché 25 nella variante grafica «casso» (come si evince dall'edizione approntata da Michele Pellegrini, *La più antica matricola dei Raccomandati di Gesù Cristo crocifisso [1295-1340]. Avvio di un'indagine prosopografica*, in *La via delle confraternite*, cit., pp. 59-92, in part. pp. 75-88; per il «maestro Giovanni dell'Uopara», p. 86, n. 649). Particolare credito all'identificazione di Ladis ha dato Ameri, *Corpo "doloroso"*, cit., pp. 569-570.

¹¹ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., pp. 66-70 e *passim* (la citazione è da p. 70).

¹² Ivi, p. 75.

¹³ Ivi, p. 63.

¹⁴ Ivi, pp. 70-74.

¹⁵ «Maestro Chamaino» e «Ghorino del maestro Grighoro», rispettivamente ai

nn. 100 e 197 dell'edizione di Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., pp. 76 e 78. L'identificazione dei due era già chiara a Roberta Manetti e Giancarlo Savino, *I libri dei Disciplinati di Santa Maria della Scala di Siena*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XCVII, 1990, pp. 122-192, in part. p. 129. Sui due *magistri lapidum*, documentati il primo dal 1298 al 1338 e il secondo dal 1311 ai successivi anni trenta, si vedano, rispettivamente, Silvia Colucci, in *Scultura gotica senese, 1260-1350*, a cura di Roberto Bartalini, Allemandi, Torino, 2011, pp. 91-105; Claudia Bardelloni e Roberto Bartalini, *ivi*, pp. 233-261.

¹⁶ «Maestro Meio Ghorì»: Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 76, n. 83. Di Meo di Goro è nota la menzione nei libri fiscali del Comune di Siena degli anni 1311 e 1312, accomunato ai fratelli Goro e Ambrogio (al riguardo, *Scultura gotica*, cit., p. 243).

¹⁷ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 75, n. 43. Sul celebre orafo e intagliatore, da ultimo: Bartalini, in *Scultura gotica*, cit., pp. 303-311.

¹⁸ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 76, n. 114. Su Ciolo di Neri, attivo tra Pisa e Siena: Bartalini, in *Scultura gotica*, cit., pp. 75-89.

¹⁹ «Maestro Vanni Chapiolini» e «Maestro Viva Compagni frate de lo spedale», rispettivamente ai nn. 88 e 406 dell'edizione di Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., pp. 76 e 81. Sui due maestri di pietra: Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, Deutscher Kunstverlag, München, 2005, *ad indicem*.

²⁰ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 82, n. 453. Nella fabbrica del duomo sono attestati i maestri di pietra Toro di Cecco e Toro di Mino: Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., *ad indicem*.

²¹ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 75, n. 34. Sul maestro di pietra

Pagno di Ventura: Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., pp. 246 (nota 283), 450.

²² «Gheri di manaia» e «Pino di manaia», rispettivamente ai nn. 40 e 170 dell'edizione di Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., pp. 75 e 77. Si veda sopra la nota 8.

²³ Pellegrini, *La più antica matricola*, cit., p. 88, n. 733. Il pittore Guido di Cino (o di Cinatto) è documentato dal 1314 al 1348; per alcune ipotesi di ricomposizione della sua attività (tutte da comprovare): Miklós Boskovits, *Una tavoletta senese del 1326 e alcune proposte per Guido Cinatti*, in «Arte cristiana», XCIX, 2011, pp. 415-422.

²⁴ Siena, Archivio di Stato (d'ora in poi ASSi), *Estimo* 100, c. 130r [136r la numerazione antica].

²⁵ Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., p. 90, nota 179.

²⁶ Il «magister Vannes Palmerii» fu uno dei pochi (dieci) ad essere confermati, assieme a Camaino di Crescentino, Andrea di Ventura Raulli, Cieffo di Ventura, Corsino di Guidone e altri, quando il 28 novembre 1310 il Comune, per contenere la spesa, decise di ridurre drasticamente la compagine dei maestri attivi nella fabbrica del duomo. L'atto fu pubblicato da Gaetano Milanese, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Onorato Porri, Siena, 1854-1856, vol. I, pp. 175-176, n. 27; una rinnovata edizione, a cura di Stefano Moscadelli, in Walter Haas, Dietrich von Winterfeld *et alii*, *Der Dom S. Maria Assunta. Architektur (Die Kirchen von Siena)*, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, vol. 3.1), Deutscher Kunstverlag, München, 2006, vol. 3.1.1.2, pp. 765-766, n. 107.

²⁷ ASSi, *Estimo*, 100, c. 130r.

²⁸ Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., pp. 90 (nota 179), 291, 456, 462. Nel novembre del 1336 il maestro Bessuccio di Giovanni assunse l'impegno di eseguire «sexaginta lapides actos ad modum animalium, que

vocantur gargolle vulgariter», sul modello fornito dal capomaestro Giovanni d'Agostino. Al riguardo: Roberto Bartalini, *Il duomo nuovo di Siena. La fabbrica, le sculture, i maestri, le dinamiche di cantiere*, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2019, p. 36; qui (p. 182, n. 5), a cura di Giorgi e Moscadelli, la più recente edizione del contratto.

²⁹ Quel giorno fu stipulato il contratto con l'Operaio della cattedrale di Pisa che conferiva a Giovanni il ruolo di *caput magister* di quella fabbrica. Per quanto l'atto, rogato dal notaio Leopardo di Orlando da Morrona, non si sia conservato, ad esso è fatto più volte riferimento nei pagamenti corrisposti a Giovanni negli anni seguenti. Al riguardo, da ultimo: Max Seidel, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, Marsilio, Venezia, 2012, vol. I, pp. 92-94.

³⁰ Una nuova edizione della rubrica statutaria si deve ad Andrea Giorgi, in Haas, Winterfeld *et al.*, *Der Dom*, cit., vol. 3.1.1.2, p. 746, n. 57 (con l'indicazione delle precedenti edizioni). Per la datazione della rubrica: Pèleo Bacci, *Documenti e commenti per la storia dell'arte*, Felice Le Monnier, Firenze, 1944, pp. 14-17.

³¹ Il contratto d'acquisto fu fatto conoscere da Bacci, *Documenti*, cit., p. 44. Per Parda, Andreuccio di Simone e il contratto di apprendistato: Seidel, *Padre e figlio*, cit., pp. 101-102. Simone di Ventura è documentato nella contrattualistica dell'Opera del Duomo di Siena tra il 1262 e il 1267 (Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., pp. 232 [nota 212], 446), quando Nicola Pisano e il figlio Giovanni, almeno negli ultimi anni, lavoravano al pulpito della cattedrale. Dato che Parda risulta la vedova del maestro Simone di Ventura del popolo di San Giacomo a Siena, quest'ultimo è stato credibilmente identificato col «magistro Mone dell'Uopera» censito nella «libra» di San Giacomo nel secondo semestre del 1292 (*ivi*, p. 446, nota 21).

³² Bacci, *Documenti*, cit., 1944, p. 44.

³³ Sul gruppo statuario della porta di San Ranieri (raffigurante la *Madonna col Bambino affiancati dall'imperatore Enrico VII e dalla personificazione di Pisa*) e quanto al dibattito sul monumento della regina Margherita di Brabante, da erigere nella chiesa di San Francesco di Castelletto a Genova, in sintesi: *Giovanni Pisano a Genova*, a cura di Max Seidel, Sapeg, Genova, 1987 (alle pp. 179-196 l'acuto esame del gruppo pisano); Clario Di Fabio, *Depositum cum statua decumbente: recherches sur Giovanni Pisano à Gènes et le monument de Marguerite de Brabant*, in «Revue de l'Art», 123, 1999, pp. 13-26; Idem, *Facie ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice*, in «Arte medievale», IV serie, I, 2010-2011, pp. 143-188; *Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. La Giustizia di Giovanni Pisano. I cinquant'anni di un'acquisizione*, a cura di Gianluca Zanelli, Sagep, Genova, 2017; Maria Falcone, *Sul Monumento funebre di Margherita di Brabante, sulla Tomba del doge Tommaso di Campofregoso e su altre opere liguri del Quattrocento*, in «Prospettiva», 169-171, 2018, pp. 47-89, in part. pp. 47-60.

³⁴ Bacci, *Documenti*, cit., pp. 45-46; una nuova edizione dell'atto, a cura di Moscadelli, in Haas, Winterfeld *et al.*, *Der Dom* cit., vol. 3.1.1.2, pp. 766-767, n. 110.

³⁵ Inv. Nr. 31. La scultura fu acquisita dai musei prussiani nel 1897, in seguito a una vendita da parte dell'antiquario fiorentino Stefano Bardini. È intagliata

in marmo e misura 63 cm di altezza, 30 di larghezza massima e 16 di spessore massimo. Si veda Wolfgang Fritz Volbach, *Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums*, vol. II, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin-Leipzig 1930, pp. 84-85; Hannelore Sachs, *Italienische Plastik der Gotik im Bode-Museum*, in «Forschungen und Berichte - Staatliche Museen zu Berlin», XV, 1973, pp. 45-48, in part. pp. 46-47, n. 3, anche per lo stato di conservazione. Sull'opera, più in particolare, Max Seidel, *Die Berliner Madonna des Giovanni Pisano*, in «Pantheon», XXX, 1972, pp. 181-192, che ne propone una datazione attorno al 1315. Si veda, inoltre, Enzo Carli, *Giovanni Pisano*, Pacini, Pisa, 1977, pp. 135-136.

³⁶ Lo ha sottolineato ampiamente Joseph Polzer, *Pietro Lorenzetti's Artistic Origin and His Place in Trecento Sienese Painting*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XXXV, 1993, pp. 71-110, in part. p. 97.

³⁷ Sulla *Tavola delle possessioni*: Duccio Balestracci e Gabriella Piccinni, *Siena nel Trecento. Assetto urbano e strutture edilizie*, Edizioni Clusf, Firenze, 1977, pp. 7-9 e *passim*. Dal 2013 il Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali dell'Università di Siena, d'intesa con l'Archivio di Stato e con il coordinamento scientifico di Michele Pellegrini, ha avviato un progetto di edizione digitale della *Tavola*: <https://www.dssbc.unisi.it/it/ricerca/progetti-di-ricerca/progetto-tabula>.

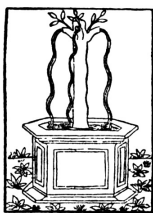
³⁸ ASSI, *Estimo*, 98, c. 305r (403r n. a.).

³⁹ La probabilità che tale «alliramento»

rappresenti «l'ultima menzione del Pisano» è stata indicata, per quanto cursoriamente, da Giorgi e Moscadelli, *Costruire una cattedrale*, cit., pp. 89-90, nota 179, passando però inosservata. Che Giovanni Pisano nel 1318 non fosse dichiarato «magister» non è eventualità destinata a destare stupore, considerato che a quell'altezza cronologica doveva avere settanta e forse più anni (risultando attivo, documentatamente, almeno dal 1265), troppi per un esercizio costante della defatigante lavorazione dei materiali lapidei.

⁴⁰ Edizioni: Bacci, *Documenti*, cit., p. 46; Moscadelli, in Haas, Winterfeld *et al.*, *Der Dom* cit., vol. 3.1.1.2, p. 770, n. 119 [6].

⁴¹ Sulla lapide: Silvia Colucci, *Sepolcri a Siena tra Medioevo e Rinascimento. Analisi storica, iconografica e artistica*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2003, pp. 194-195, n. 6. Luca Paolozzi, «Còr d'ignavo», «fama scura»: *Giovanni Pisano, Dante e le origini del giudizio artistico*, in *L'artista medievale. Contesti, mestieri, famiglie (secc. XI-XIII)*, a cura di Marco Collareta, Carocci, Roma, 2022, pp. 233-259, in part. p. 233, sembra credere che la lapide segnali il luogo dell'originaria sepoltura di Giovanni. In realtà, secondo la testimonianza di Bacci, fu fatta collocare nell'odierna posizione dal canonico Vittorio Lusini nella primavera del 1926. Per i diversi spostamenti subiti in età moderna (che a loro modo, considerato che non è stata distrutta, costituiscono una testimonianza 'materiale' della fortuna dell'artista), si veda Colucci, *Sepolcri*, cit., p. 194.



La Strage degli Innocenti della chiesa dei Servi di Siena: proposte di lettura per un palinsesto composito

Vittoria Pipino

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

Contact vittoria.pipino@sns.it

Il presente lavoro si pone in continuità alle ricerche sull'allestimento pittorico parietale trecentesco della cappella Petroni nel transetto destro della chiesa dei Servi di Siena e ha per oggetto gli interventi d'età moderna ben individuabili sulla parete dipinta. Si è cercato di inserire queste interpolazioni seriori entro il contesto della fabbrica architettonica a cavallo tra il XV e il XVI secolo, quando l'edificio costituiva ancora uno dei principali luoghi di culto cittadini, largamente finanziato dalle istituzioni pubbliche. Considerazioni di carattere stilistico hanno suggerito, infine, di accostare alcuni dei rifacimenti alla produzione pittorica di Domenico Beccafumi, collocandoli cronologicamente all'inizio del secondo decennio del Cinquecento.

This study continues the research on the fourteenth-century wall painting arrangement in the Petroni Chapel, located in the right ale of the transept of the Church of the Servites of Siena, focusing on the clearly identifiable modern-age interventions on the painted wall. The aim was to contextualize these later additions within the architectural production spanning the fifteenth and sixteenth centuries, when the building was still one of the main places of worship in the city, largely funded by public institutions. Stylistic considerations have suggested associating some of the refurbishments with the artistic output of Domenico Beccafumi, placing them chronologically at the beginning of the second decade of the sixteenth century.

Keywords: Church of the Servites of Siena, modern-age restoration, architectural production, Beccafumi, sixteenth-century Siense painting

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 19 April 2024; Accepted 11 June 2024;
First Published July 2024

Citation Vittoria Pipino, *La Strage degli Innocenti della chiesa dei Servi di Siena: proposte di lettura per un palinsesto composito*, «La Diana», 6, 2023, pp. 95-114. DOI 10.36253/ladiana-2888

Copyright © 2024 Vittoria Pipino

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

La *Strage degli Innocenti* della chiesa dei Servi di Siena: proposte di lettura per un palinsesto composito

Vittoria Pipino

Ciò che oggi rimane dell'allestimento pittorico parietale trecentesco della cappella già di patronato Petroni, contigua all'accesso in sacrestia nel transetto destro della chiesa dei Servi di Siena, rivela piuttosto chiaramente, financo a una prima lettura, brani incoerenti per stile e cronologia con la figurazione di XIV secolo, e a questa senz'altro seriori; lo comprova, assieme agli aspetti formali, la reciproca sovrapposizione degli intonaci.¹ Tale stratificazione di interventi diversi è stata resa ancor più evidente dal restauro condotto in questo ambiente nella seconda metà degli anni Sessanta del secolo scorso dall'allora Soprintendenza alle Gallerie, che ha favorito una migliore leggibilità delle differenti porzioni di tale palinsesto, delimitandone i rispettivi contorni 'a filo bianco', cioè con una bandella d'intonachino chiaro (figg. 1-3).²

È in particolare la *Strage degli Innocenti*, con la sua fascia di rigiro, a presentare porzioni di rifacimento eseguite in antico, prima che gli affreschi venissero scialbati. Con ogni probabilità, infatti, essi furono oblitterati nel corso di un rinnovamento tardobarocco del sacello, quando «nel 1680 il signore Francesco Petroni e fratello fecero ornare con stucchi la detta cappella»,³ contestualmente a un aggiornamento stilistico di tutta l'area del transetto e *maxime* dell'altare maggiore di cui furono protagonisti la bottega senese dei Mazzuoli e il vescovo di Montalcino monsignor Fabio De Vecchi.⁴ In ogni caso, se nelle *Memorie* redatte nel 1632 il padre servita Filippo Montebuoni Buondelmonte – appartenente egli stesso alla comunità cenobitica cittadina e priore del convento tra il 1635 e il 1636 – fa menzione delle pitture murali, benché ormai non potesse scorgerne che qualche consunto lacerto («era già tutta dipinta; ma hoggi di quelle pitture apena si conosce vestigio»),⁵ non se ne trova più alcun cenno nelle successive trattazioni storiche di carattere miscelaneo o periegetico soffermatesi in vario modo su questa chiesa.⁶ Da allora, e per oltre due secoli, si perse notizia delle pitture murali, che furono liberate dagli scialbi e riportate alla luce soltanto negli anni Ottanta dell'Ottocento, durante una campagna di ripristino occorsa nell'area del transetto (nello specifico, tra il 1888 e il 1892 per la cappella già Petroni), voluta da padre Attilio Sostegno Biagiotti, allora parroco della chiesa e priore del convento, e formalmente diretta dall'architetto Giuseppe Partini.⁷

La situazione di notevole precarietà conservativa di cui dava conto Montebuoni Buondelmonte dovette costituire la ragione principale per cui si resero necessarie almeno alcune delle racconciature presenti sulla parete affrescata. Quanto è noto relativamente alla fabbrica architettonica della chiesa dei Servi, infatti, testimonia una prolungata esposizione degli affreschi in condizioni tutt'altro che favorevoli alla loro conservazione: già nei primissimi anni del Quattrocento si rese manifesta la fragilità del sistema di copertura a travature lignee costruito nel secolo precedente, tanto che nel febbraio 1405 la caduta di un'asse a pochi passi dall'altare maggiore costò la vita ad alcune persone allora



1. Siena, basilica di Santa Maria dei Servi. Crediti: Wikipedia Commons.

presenti in chiesa.⁸ Ancora, nell'aprile del 1469 i frati – in una petizione inviata alle magistrature comunali per ottenere finanziamenti volti a riavviare i lavori all'edificio chiesastico interrotti alla metà del Trecento e proceduti poi soltanto con l'erezione del campanile a cavallo tra il XIV e il XV secolo –⁹ denunciavano una gravissima compromissione statica delle murature nello spazio del transetto e specialmente nell'area contigua alla sacrestia, cioè in corrispondenza della cappella Petroni, a causa di persistenti infiltrazioni d'acqua («la maggiore parte d'essa chiesa sta in grande ruina» e «la chiesa [...] à molti defetti e grandi per li quali grandemente minaccia ruina in più lochi chome apertamente si vede et maxime quatro travi armate sopra 'l coro et a-llato ala capella del'altar maggiore [...] et l'altra parte verso la sacrestia [...] et ambeduni d'essi muri sono fracidi e loro fundamenti e tutto el muro verso el chiostro»)¹⁰. Anche grazie alla concessione di cospicui finanziamenti

2. Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, braccio destro del transetto (lato meridionale).
Crediti: foto Lapo Baraldi, Firenze.



da parte del Comune,¹¹ i lavori alla chiesa ripartirono di lì a poco, *in primis* con il risanamento delle ammalorate strutture architettoniche trecentesche e poi, nei decenni successivi, con l'ampliamento del corpo longitudinale e conseguentemente della facciata. Il 7 marzo 1471 *more comune*, ottenuta verosimilmente la prima parte degli esborsi comunali pattuiti, i Servi incaricarono il maestro Domenico di Pietro da San Vico, «lombardo muratore», con i suoi garzoni, originari anch'essi «del veschovado di Como», di smantellare la vecchia travatura lignea ormai fatiscante, da sostituire con volte in pietra, e gli allogarono la costruzione della crociera di raccordo tra il transetto, dotato negli stessi anni dei due altari in testa ai bracci,¹² e le navate («ad faciendum muros crochiere ecclesie Sancte Marie Servorum»).¹³ All'inizio degli anni Ottanta del secolo si data l'elargizione di nuove elemosine comunali per la fabbrica, temporaneamente interrotta – lamentavano i frati – per «mala adversità de' tempi, dele careistie et guerre», cioè per l'inasprirsi del contrasto armato tra Siena e Firenze che aveva necessariamente convogliato le finanze pubbliche verso ben altri scopi, cosicché «essa loro chiesa abbi bello principio [*sic*] si truova lo resto tucta scoperta et quasi una piazza et con fatiga vi si può celebrare el divino officio etiam con disagio et poca sanità d'essi frati». ¹⁴ In sintesi, questa nuova prima fase di lavori si protrasse, tra un ripetuto alternarsi di riprese e interruzioni, nel corso degli ultimi tre decenni del Quattrocento, mentre nelle prime decadi del secolo successivo – momento in cui furono assai numerosi i lasciti di testatori privati per l'acquisizione di diritti sulle cappelle della navata – si dovette concentrare la maggior parte della costruzione del corpo longitudinale della chiesa, pressoché conclusa, almeno nella *facies* esterna, al momento della consacrazione dell'edificio, il 18 maggio 1533.¹⁵

Può essere forse utile non dimenticare che il cantiere della chiesa dei Servi doveva figurare a queste date tra i più importanti e ambiziosi della città, finanziato a più riprese dalle magistrature comunali, e che esso vide all'opera personalità artistiche di notevole rilievo nel panorama cittadino contemporaneo: se il nome di Baldassarre Peruzzi in qualità di architetto non trova riscontro al di fuori della tradizione erudita d'età moderna (Montebuoni Buondelmonte primo fra tutti),¹⁶ di recente Gianluca Amato ha portato all'attenzione degli studi la presenza, nei due registri contabili del cantiere ancora oggi conservati e relativi rispettivamente all'arco cronologico 1511-1528 e 1547-1563, di pagamenti a Ventura di ser Giuliano di Tura, agli scultori Lorenzo di Mariano detto il Marrina e Michele di Ciolo Cioli da Settignano e – benché in parte già noti – al pittore Bartolomeo Neroni, *alias* il



Riccio.¹⁷ Anche Domenico Beccafumi risulta menzionato nel secondo quaderno a partita doppia, a conferma di una certa familiarità tra il cenobio senese, il pittore e la sua famiglia: nel 1552, un anno dopo la dipartita del maestro, è registrata l'abrogazione, da parte dei frati, di un debito da lui contratto e mai più estinto, rimessogli in ragione della sua morte in stato di indigenza.¹⁸ Ancora – e fatto rilevante – le medesime rendicontazioni testimoniano il coinvolgimento diretto dello stesso Pandolfo Petrucci, che nel settembre del 1511 risultava tra i quattro rettori dell'Opera della chiesa, carica nella quale troviamo numerosi esponenti di spicco di famiglie appartenenti all'élite politica cittadina.¹⁹

3. Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni, parete destra. Crediti: foto Lapo Baraldi, Firenze.

È ben comprensibile, in ogni caso, quanto la prolungata esposizione dell'edificio a continue infiltrazioni di umidità, lungamente lamentate dai frati, dovesse aver minato non soltanto la solidità delle strutture ma anche, e forse soprattutto, l'integrità degli affreschi che costituivano fin dal Trecento parte del programma di immagini delle cappelle del transetto, rimasti per ben oltre un secolo, prima dei pur insufficienti tentativi di risanamento architettonico di fine Quattrocento, in condizioni tutt'altro che favorevoli alla loro conservazione.²⁰ Incrociando aspetti stilistici e informazioni relative ai tempi di fabbrica, si può far risalire proprio a tale congiuntura l'esecuzione di almeno alcuni dei rifacimenti presenti sulla parete dipinta del sacello Petroni, quando, con l'intento di recuperare la completezza figurativa – intaccata dal tempo e dalle numerose traversie patite – di un dipinto murale che evidentemente ancora manteneva una sua funzione nel contesto dell'allestimento liturgico della cappella,²¹ si decise di risarcire le porzioni che

4. Pittore senese del primo Cinquecento, *Strage degli Innocenti* (particolare dell'incorniciatura). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni. Crediti: foto Bruno Bruchi, Siena.

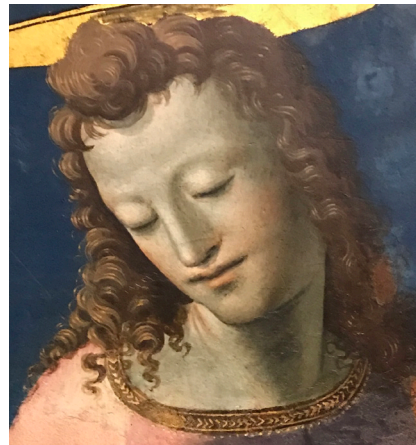




più erano state compromesse. Lavori in muratura di modesta entità sono, infatti, attestati nell'agosto del 1515, quando Pietro di Salimbene Petroni (la cui famiglia deteneva ancora il giuspatronato sull'altare) risulta coinvolto nell'acquisto di mattoni e calcina «per aconciare la sua capella», verosimilmente occorso, come di prassi, qualche tempo addietro rispetto alla data della registrazione e cui appare plausibile collegare la racconciatura dell'allestimento pittorico parietale.²²

In particolare, appaiono coerenti tra loro – per volontà di adeguamento con l'insieme della figurazione, qualità delle stesure a fresco, *ductus* pittorico e stato di conservazione – la porzione di cielo atmosferico in alto sulla destra e una figurina maschile a mezzo busto, monocroma, alloggiata in questo tratto di incorniciatura e affacciata a osservare la scena sottostante (figg. 4-5). Le integrazioni, benché chiaramente distinte per stile dal murale trecentesco, emulano in modo efficace la pittura originale, specialmente nella fascia decorativa ove i motivi geometrici appaiono riprodotti *ad unguem* e il clipeo figurato in chiaroscuro, che si accorda per concezione ai suoi corrispondenti trecenteschi. Il recupero della funzionalità dell'immagine sembrerebbe passare, in questo caso, attraverso il tentativo di accordarsi per quanto possibile alla figurazione preesistente, secondo una ricerca di omogeneità non inconsueta nella Siena al passaggio tra Quattro e Cinquecento (si pensi, quale episodio noto ed emblematico, agli «acconciami» al ciclo

5. Lapide funebre di Giovanni Pisano, marmo, 1319. Siena, duomo, fianco settentrionale. Crediti: archivio dell'autore.



lorenzettiano della Sala dei Nove in Palazzo del Comune, per i quali Pietro di Francesco Orioli venne retribuito nel 1492).²³

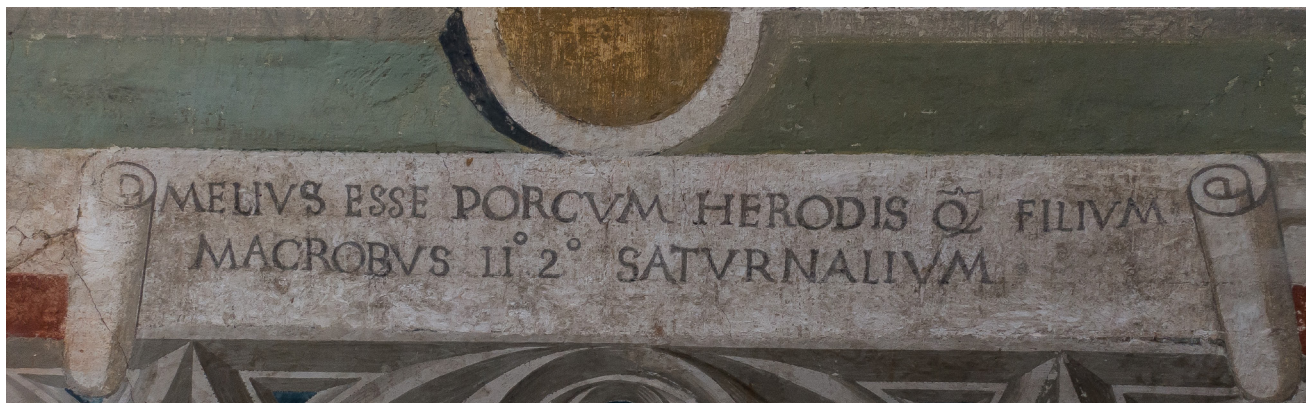
Nonostante l'esiguità dei lacerti e il precario stato conservativo generale, colpisce per freschezza d'esecuzione il giovane efebo nel margine superiore della cornice, disposto leggermente in tralice ad alluderne la consistenza volumetrica, appena abbozzato nei suoi lineamenti essenziali e risolto assai corsivamente, con spessi tratti bianchi e grigi, corposi, sapientemente accostati a costruire la figura tramite la sola modulazione chiaroscurale, secondo una maniera che sembra potersi ben collocare entro il panorama pittorico senese di primo Cinquecento, in quello scorcio tra primo e secondo decennio suggerito dai riscontri documentari. Anche la porzione di cielo incendiato soprastante i tetti degli edifici teatro della *Strage*, con un tramonto variopinto solcato da nubi cangianti e vaporose, rivela una pittura morbida e sfumata, dalla stesura rapida e franta, estremamente libera, tutta sciolta in filamenti di colore. Per giunta, ricorrere alla raffigurazione di un crepuscolo naturalisticamente arrossato, altrimenti privo di correlazioni con la narrazione evangelica dell'eccidio comandato da Erode, bene si accorda alla già menzionata volontà di uniformarsi a quanto doveva restare del cielo originale dopo secoli di dilavamento e sciagure conservative, con ogni probabilità soltanto qualche lacerto di azzurrite sul morellone di preparazione, ossidata e virata al verde per le pesanti infiltrazioni di acqua.

Si tratta di una concezione formale e struttiva che in questo contesto cronologico sembra dialogare da presso con la produzione ancora relativamente giovanile di Domenico Beccafumi, da collocare all'inizio del secondo decennio: il nostro frammento ne condivide la pennellata sfrangiata e il modo di costruire le figure dalla fronte ampia e dal naso

6. Domenico Beccafumi, *Madonna col Bambino* (particolare). Perugia, Fondazione Orintia Carletti Bonucci. Crediti: archivio fotografico di Alessandro Bagnoli.

7. Pittore senese del primo Cinquecento, *Strage degli Innocenti* (particolare dell'incorniciatura). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni. Crediti: foto Bruno Bruchi, Siena.

8. Domenico Beccafumi, 'San Galgano' (particolare). Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: Direzione Regionale Musei della Toscana – Pinacoteca Nazionale di Siena.



largo, estremamente sintetiche, grazie a una notevole semplificazione formale dei piani, ma energicamente chiaroscurate. Si pensi in particolare alle testate di cataletto della Pinacoteca Nazionale di Siena – ricondotte al pittore nel 1988 da Alessandro Bagnoli ma la cui cronologia è stata meglio precisata a fronte delle recenti scoperte documentarie sul maestro senese e alla conseguente riconsiderazione della sua prima attività –,²⁴ oppure, ancora, alla *Madonna col Bambino* della fondazione Orintia Carletti Bonucci di Perugia, anch'essa intensamente impregnata di suggestioni leonardesche in stretta prossimità del soggiorno romano del 1510-11 (figg. 6-8).²⁵

Qualcosa di diverso da un semplice risarcimento dell'integrità figurativa si direbbe, invece, il cartiglio dipinto al disotto della scena principale con il frammento di incorniciatura che lo circonda (fig. 9), steso a fresco (la banda decorativa che corre al disopra della balza sottostante è, invece, frutto del ripristino tardo-ottocentesco cui si deve l'aspetto corrente della cappella). In esso è riportata, con una leggera variante ellittica del verbo declinato e ridotta alla sola infinitiva – «melius esse porcum Herodis q(uam) filium», soluzione che si direbbe ne aumenti l'icasticità da motto pungente –, una massima tratta dal secondo libro dei *Saturnalia* dello scrittore latino Ambrogio Teodosio Macrobio, fonte esplicitamente dichiarata nel *trompe l'oeil* («Macrobus II° 2° Saturnalium»).²⁶ La sentenza, nel dialogo conviviale che funge da cornice alla composizione, si inserisce in un folto inventario di *facete dicta* attribuiti a vari personaggi dell'antichità ed è fatta pronunciare, in questo caso, da Augusto, tanto sconcertato quanto pronto alla sferzante ironia di fronte alla notizia dell'ennesima condanna a morte di uno dei figli del re di Giudea. Il passo è stato a lungo considerato una conferma dell'effettiva storicità della carneficina impartita da Erode, altrimenti vulgata dal solo Vangelo di Matteo (2, 16), e addirittura una prova dell'adesione dell'autore latino alla religione cristiana,

9. Pittore senese del primo Cinquecento, *Strage degli Innocenti* (particolare dell'incorniciatura). Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni. Crediti: foto Bruno Bruchi, Siena.

benché l'esegesi moderna propenda per una lettura decisamente più disimpegnata della sentenza macrobiana, quale adagio pungente che ben si prestava a stigmatizzare la ferocia del personaggio, senza volontà alcuna di testimoniare la veridicità di un evento che avrebbe trovato compiuta narrazione soltanto nel racconto evangelico.²⁷ In ogni caso, la massima, emblematica della crudeltà di Erode il Grande, di cui cadde vittima sovente la sua stessa prole (si pensi all'episodio di Antipatro, mandato a morte per evitarne l'ascesa al trono), è stata correntemente correlata almeno sin dal XIII secolo all'episodio biblico della strage degli Innocenti, direi soprattutto grazie alla straordinaria circolazione assicurata dalla menzione che ne fa Jacopo da Varazze nella fortunatissima *Legenda aurea*, dove il passo è citato in diretta correlazione alle vicende dei piccoli martiri.²⁸

Tuttavia, pare piuttosto evidente che l'iscrizione della cappella Petroni vada letta quale aggiunta d'erudizione umanistica e non come rifacimento di un cartiglio presente fin dall'allestimento pittorico trecentesco. Permette di escludere questa seconda possibilità, innanzi tutto, la mancanza di relazione tra parola e immagine che sarebbe invece fondamentale qualora la prima costituisse la fonte testuale della seconda:



10. Maestro del 1346, Stemma della famiglia Petroni. Siena, basilica di Santa Maria dei Servi, cappella Petroni. Crediti: foto Lapo Baraldi, Firenze.

la *Strage* del sacello si innesta, infatti, in una ben consolidata tradizione iconografica che fin dalla seconda metà del Duecento (si pensi, per restare in territorio senese, al pulpito di Nicola Pisano nel Duomo o alla tavoletta di Guido da Siena, resecata da un più ampio dossale già nella chiesa di Badia Ardenga)²⁹ presentava alcuni *topoi* narrativi ricorrenti, quali i cadaverini disordinatamente ammonticchiati, e una gestualità caricata consueta alla manifestazione visibile del dolore nella pittura tra il XIII e il XIV secolo (così le donne urlanti che si stracciano le vesti, si torcono i capelli nell'atto di strapparsi o tendono le braccia all'indietro) e, ancora, gruppi di figure in pose reiterate, come le madri piangenti, raffigurate guancia a guancia con i loro figlioletti ormai senza vita, oppure colte nell'atto istintivo di sottrarli ai fendenti degli scherani di Erode facendo loro scudo con il proprio corpo. Senza l'introduzione, tuttavia, di sostanziali variazioni iconografiche, nelle testimonianze del secolo successivo – e direi in particolare a partire dalla figurazione elaborata da Giotto nella cappella Scrovegni di Padova – acquista più compiuta consistenza architettonica il palazzetto da cui Erode si affaccia a impartire l'eccidio, e con esso lo sfondo popolato da architetture dipinte. Quest'ultimo comincia presto ad assumere i caratteri di scorcio urbano contemporaneo, come nella *Strage* della Basilica Inferiore di Assisi e forse ancor più nel nostro esempio della chiesa dei Servi di Siena, dove il pittore – di stretta ortodossia lorenzettiana –³⁰ rappresenta in modo credibile uno spaccato cittadino coevo, con tanto di elementi tipici dell'architettura civile senese tra XIII e XIV secolo, con un virtuosismo di presa diretta e una finezza aneddotica che parrebbe patente filiazione dalle deflagranti invenzioni del ciclo lorenzettiano nella Sala dei Nove del Palazzo del Comune. Inoltre, la posizione stessa del cartiglio, inserito forzatamente al di sotto della *Strage* nel poco spazio ricavabile tra gli ornati geometrici e la banda rossa che conchiude la fascia di rigiro, induce ancora una volta a interpretarlo quale interpolazione seriore e non già didascalia predisposta *ab initio*.

Fugato il campo a ogni dubbio in questo senso e appurato che la figurazione trecentesca funzionava perfettamente da sé e non abbisognava certo, nella sua comprensione iconografica e nella sua funzione di corrispondente visivo alla liturgia, di questa integrazione testuale di fatto del tutto eslege nella tradizione figurativa dell'episodio evangelico, è forse possibile circostanziare meglio tale operazione quale giunta d'erudizione umanistica, anche in ragione dell'esplicitazione completa della fonte, con riferimento manifesto all'autore, all'opera e persino alla precisa indicazione di libro e versetto.³¹ Verso un *milieu* di cultura

umanistica sembrerebbe indirizzare anche l'utilizzo nel rotulo dipinto, dispiegato a rivelare l'iscrizione, della maiuscola capitale, di indubbio gusto antiquario accompagnato tuttavia, nella realizzazione pratica, da un certo impaccio nel tracciare i segni grafici, dovuto forse a una mano malcerta.

Sembra, infine, avere un qualche rilievo considerare i personaggi coinvolti in questo torno d'anni da vincoli di patronato – e, pertanto, di verosimile committenza –, che ancora legava la cappella alla famiglia che l'aveva fondata, uno dei casati del cosiddetto Monte dei Nove e allora ancora annoverata tra le schiatte più potenti della città (fig. 10). Nel corso del Quattrocento sono più volte attestati dalla documentazione rapporti tra la comunità dei Servi di Maria e i discendenti di quel Francesco di Guglielmaccio Petroni che aveva dotato il sacello di una pala d'altare, finanziando l'esecuzione della celeberrima e venerata *Madonna di Belverde* di Taddeo di Bartolo. Nel 1466 Ludovico di Francesco – diplomatico, «legum doctor» e fine umanista senese –³² risultava debitore di 100 fiorini verso i frati per una perpetua non saldata e nel 1479 i suoi due figli, Alfonso e Francesco detto Sforza, figuravano tra i membri della famiglia invocati quale parte in causa in una controversia con i serviti per il mancato assolvimento, da parte degli eredi, dei legati testamentari di Francesco di Guglielmaccio e del di lui figlio Salimbene.³³ Ancora, al passaggio tra Quattro e Cinquecento altri membri della famiglia Petroni erano direttamente coinvolti nella fabbrica *in fieri* dell'edificio chiesastico dei Servi di Maria: nel luglio 1490 e nuovamente nel febbraio 1498 tra i quattro responsabili dell'Opera dei Servi di Maria figurava Francesco Sforza «domini Ludovici de Petronibus», mentre nel 1519 ricopriva la medesima carica Salimbene Petroni, figlio di Salimbene di Francesco, a sua volta fratello di Ludovico.³⁴ Negli anni Dieci del Cinquecento, quando fervevano i lavori entro il cantiere della chiesa, occorre menzionare – oltre al già citato finanziamento di Pietro di Salimbene registrato nel 1515 – la donazione di cui si rese autore nell'aprile del 1512 Alfonso di Ludovico Petroni. Si trattava, innanzitutto, di un sostanzioso lascito pecuniario *pro salute anime sue* in favore dei frati, ai quali concesse, ancora vivente, i propri diritti successorii su cospicui e profittevoli beni immobili appartenuti alla famiglia da centinaia di anni, tra cui alcune proprietà nel comune di Capraia e di Recenza, la fortezza di Stigliano, oltre al giuspatronato sullo Spedale di Santa Caterina «extra Porta Nova civitatis Senarum» e su alcune pievi del contado. Soprattutto, tuttavia, fece donazione al convento di un ingentissimo patrimonio librario, in cui possiamo immaginare fosse raccolta almeno parte della biblioteca pa-

terna, oggi perduta, e che un secolo dopo Montebuoni Buondelmonte diceva contare, non senza flagrante iperbole retorica, l'insusitata quantità di undicimila volumi manoscritti.³⁵ È proprio in concomitanza di questo concorso di legati di cui si fanno onere i due cugini Pietro di Salimbene e Alfonso di Ludovico che vanno inquadrati i due interventi – racconciatura pittorica e inserzione della dotta massima macrobiana –, con l'intento, nella cappella fondata dai propri avi, di ripristinare e arricchire la perduta integrità di un'immagine che, evidentemente, ancora non aveva perduto la propria funzionalità.

¹ Per la cronologia degli affreschi trecenteschi, una *Strage degli Innocenti* e una *Santa Agnese* con le rispettive incorniciature, si veda Elena M. Manzi, Vittoria Pipino, *Le cappelle Petroni e Spinelli nella chiesa dei Servi a Siena e i loro affreschi: necessità di una revisione I*, «Prospettiva», 185, 2022, pp. 3-30.

² Si tratta degli interventi ivi eseguiti tra il 1965 e il 1970, quando, insieme a una serie di operazioni di risanamento strutturale e ammodernamento tecnico, vennero restaurati i dipinti murali nelle cappelle del transetto e nel corpo anteriore della chiesa (si veda la sintetica appendice su questa campagna di restauro in Zita Pepi, *La Basilica di S. Maria dei Servi*, Il torchio, Siena, 1970, p. 81).

³ Filippo Montebuoni Buondelmonte, *Memorie del convento di S. Maria de' Servi di Siena*, Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.14, c. 10v (1632, con aggiunte fino al 1805): a margine del paragrafo dedicato alla cappella Petroni dal servita senese, un diverso estensore ha lasciato notizia di ciò che dovette essere un completo riallestimento occorso in questo ambiente sul finire del XVII secolo. Assai verosimilmente, infatti, fu allora che la terminazione poligonale dell'absidiola venne obliterata da una cortina in muratura e le pareti laterali, completamente scialbate, furono ornate da decorazioni in stucco, poi rimosse nel corso dei restauri di ripristino di fine Ottocento.

⁴ Per il mecenatismo artistico della famiglia De Vecchi e lo stretto legame di committenza con i Mazzuoli si veda Alessandro Angelini, *Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la committenza della famiglia De' Vecchi*, in «Prospettiva», 79, 1995, pp. 78-100. Fu in questa circostanza che l'altare maggiore, già gravemente compromesso dall'incendio del gennaio 1597 (per cui si veda Siena, Archivio di Stato, ms. B.79, *Compendio di cartapecore esistenti in diversi archivi*, I, cc. 237-242, 20 gennaio 1597), venne completamente

riallestito: si trattava di una struttura imponente, a piani, incrostata di marmi, racchiusa entro una transenna mistilinea e sormontata ai lati da quattro angeli cerofori e, alla sommità, da una scultura dell'Immacolata Concezione – cui era stata consacrata la chiesa nel 1533 –, commissionata nel 1698 a Giovanni Antonio Mazzuoli. L'insieme venne completamente smantellato nel corso dei restauri puristi di fine Ottocento; si veda in merito Vittorio Lusini, *La Basilica di Santa Maria dei Servi di Siena*, San Bernardino, Siena, 1908, p. 43, in cui si descrive l'altare seicentesco come «fatto alla romana senza colonne, e tutto di marmo bianco con la statua della Santissima Concezione».

⁵ Montebuoni Buondelmonte, *Memorie*, cit., c. 10v.

⁶ *In primis* Girolamo Macchi (Siena, Archivio di Stato, mss. D.106-113bis, *Notizie di tutte le chiese che sono nella città di Siena*); di suo pugno sono i due disegni acquarellati della chiesa e di parte del convento dei Servi, che serbano la freschezza del bozzetto rapidamente tracciato, corredati di commento storico in mss. D107, c. 237v, e D111, c. 292r, pubblicati in Raffaele Argenziano, *Corpi santi e immagini nella Siena medievale: l'iconografia dei sepolcri di Gioacchino da Siena e Aldobrandesca Ponzii*, «Iconographica», III, 2004, pp. 48-49. Così anche le *Notizie manoscritte* di Angelo Maria Carapelli, florilegio erudito su alcuni edifici religiosi e su eminenti personaggi storici della città con informazioni tratte perlopiù dalle *Pompe sanesi* di Isidoro Ugurgieri Azzolini (1649) e dalla *Siena illustre* di Giulio Piccolomini (1650 ca.), in cui troviamo una descrizione della chiesa dei Servi con i suoi diciassette altari, menzionata tra le sei più grandi della città insieme al Duomo, a San Francesco, a San Domenico, a Sant'Agostino e a Santa Maria di Provenzano (Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.10, *Notizie delle chiese, e cose riguardevoli di Siena*, 1718, cc. 151r-

153r, 389v). Nessun cenno all'apparecchiatura pittorica parietale trecentesca anche nelle *Miscellanee* dello storico muratoriano Umberto Benvoglianti (Siena, Biblioteca Comunale, ms. C.IV.4, vol. IV, c. 149r) e nelle *Memorie della origine e fondazione dei monasteri di Siena* di Giuseppe Fabiani (Siena, Biblioteca Comunale, ms. A.IX.56, in *Miscellanea storica*, vol. I, c. 218r), né, tra Sette e Ottocento, in Giovanni Antonio Pecci (*Relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Quinza&Bindi, Siena, 1752; ed. consultata *Ristretto*, Francesco Rossi stampatore, Siena, 1761, pp. 105-108) e Giuseppe Faluschi (*Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Francesco Rossi stampatore, Siena, 1784, pp. 126-129, e *Chiese senesi*, Siena, Biblioteca Comunale, ms. E.V.17, vol. V, cc. 92r-104v). Per l'Ottocento, prima che negli anni '80 gli affreschi del transetto venissero liberati dagli scialbi, si vedano Ettore Romagnoli (*Guida della città di Siena per gli amatori delle Belle Arti*, Marco Ferri, Siena, 1832, pp. 116-121; Id., *Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbi*, Onorato Porri, Siena, 1836, pp. 41-43) e Francesco Brogi (*Inventario degli oggetti d'arte esistenti nei luoghi pubblici della provincia di Siena e di Siena intra moenia*, 1862-1865, copia manoscritta presso Siena, Biblioteca Comunale, ms. P.II.20).

⁷ Il ruolo ufficiale di direttore dei lavori di ripristino fu affidato a Giuseppe Partini – impegnato negli stessi anni in molteplici altri cantieri di restauro in città e nel senese –, cui spettava il progetto di riportare la cappella al suo presunto assetto originario asportando ogni aggiunta successiva, ritenuta mera superfetazione: si veda Maria Cristina Buscioni, *Giuseppe Partini, 1842-1895: architetto del Purismo senese*, Electa, Firenze, 1981, pp. 183-184. Tuttavia, dalla documentazione emerge chiaramente che per il sacello Petroni, nei primi anni della campagna di lavori, furono Francesco Brogi e Giorgio Bandini a occu-

parsi, di fatto, di risistemare i dipinti murali e di dar luogo all'attuale configurazione pittorica di questo ambiente: si veda Siena, Archivio di Stato, *Commissione Belle Arti*, busta 20, *Siena, Chiesa di S. Clemente ai Servi. Restauri*, e anche Patrizia Agnorelli, *Francesco Brogi ispettore dell'Istituto di Belle Arti di Siena e restauratore*, in *Rifacimenti, restauri e restauratori a Siena nell'Ottocento*, a cura di Bernardina Sani, Gangemi, Roma, 2007, pp. 37-57. Un elenco degli artisti coinvolti nelle operazioni di restauro appare in calce al volume di Lusini, *La Basilica*, cit., p. 59 nota 147; inoltre, per un approfondimento sulle tavole e i dipinti murali ottocenteschi si veda Gabriele Borghini, *Gli altari ottocenteschi della Basilica di San Clemente in Santa Maria dei Servi a Siena*, in *Santa Messa delle Investiture*, atti del capitolo annuale della Lega del Chianti (Siena, Basilica di San Clemente in Santa Maria dei Servi, 25 ottobre 2008), S. I. Capitania Generale della Lega del Chianti, Siena, 2008, pp. 34-39.

⁸ Come già segnalato da Alfredo Liberati nel 1943 (*Chiesa di S. Clemente ai Servi di Maria*, «Buletino Senese di Storia Patria», 50, 1943, pp. 47-54, e in part. p. 51), è la cronaca senese nota sotto il nome di Paolo di Tommaso Montauri a dare notizia del tragico incidente: «Una travata col tetto de la chiesa de' Servi presso a l'altare maggiore cadé a dì 15 di febbraio in domenica e morivi Andreia ortolano, el Fera, e uno figliuolo d'Agniolo pizicaiuolo stava in sul Ponte, e altri; e fe' male a più persone» (*Cronaca senese conosciuta sotto il nome di Paolo di Tommaso Montauri*, in *Cronache Senesi*, a cura di Alessandro Lisini, Francesco Iacometti, in *Rerum Italicarum Scriptores: raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da Ludovico Antonio Muratori*, vol. XV, parte VI, Zanichelli, Bologna, 1939, p. 762).

⁹ Si veda, benché assai datato e non sempre pienamente attendibile sul piano

documentario, Peleo Bacci, *Il campanile dei Servi e la torre del Castel di Montone*, «La Balzana. Rassegna d'Arte senese e del costume», XX, 2, marzo-aprile 1927, pp. 77-84, pubblicato in occasione del restauro della torre campanaria, quando fu impropriamente apposta alla sommità della struttura una copertura cuspidata, disegnata dall'architetto Egisto Bellini a imitazione di quella del Duomo cittadino.

¹⁰ Così nella petizione rivolta al Concistoro dai Servi di Maria, che supplicavano le magistrature cittadine di concorrere al finanziamento di urgenti lavori di ristrutturazione alla chiesa (si veda Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 2139, c. 17r, 10 aprile 1469). Tale intervento – affermavano i frati, facendo leva su ragioni retoriche di orgoglio civico – avrebbe arrecato dignità all'edificio, grande bello e ben posizionato («la quale chiesa quando fusse finita sarebbe de' belli templi che oggi sie in queste parti per la sua quantità, et maxime avendo el bello sitto et meglio posta a-llevante et bellissima intrata et signorile et infine bene proporzionata et bene visitata»), ma anche alla città stessa, poiché terza chiesa della città dedicata alla Vergine, dopo il Duomo e l'Ospedale («Et così sarà adimpito el perfetto numero ternitario di questa magnifica città divisa in tre terzi et tre monti di questo laudabile regimento, el quale Dio mantenga sempre. Et tre chiese dela Vergine Maria: el Duomo, che è chiesa di Comuno, lo Spedale, mirabile casa de' poveri, et la terza, per questo modo, sarà chiamata la chiesa di Santa Maria del Magnifico Popolo di Siena»). Argomenti simili tornavano ancora una decina d'anni dopo, quando i frati si trovavano nuovamente a richiedere elargizioni per portare avanti il cantiere: «invero allora una città si rende magnifica quando in essa sono hedificii magnifici et maxime li templi di Dio» (Siena Archivio di Stato, *Concistoro*, 2139, c. 71r, 23 novembre 1481 – 15 gennaio 1481 *more Senarum*). Ra-

gioni analoghe erano già state portate qualche tempo innanzi, all'inizio del 1466, in merito al campanile, quando il consorzio servita aveva reso manifesta al Consiglio della Campana le difficoltà a farsi carico delle spese della riparazione della torre campanaria, da tempo in condizioni decisamente precarie, nonostante vi si fosse messa mano solo da pochi decenni («già più anni sia stato in grande pericolo di chadere [...] et continuamente cascano mattoni sopra al tecto dela chiesa [...] se presto non si ripara ruinerà tucto, et quanto danno seguisse ala detta chiesa et mancamento alo honore della città ciascuno il debba pensare et intendere»; si veda Siena, Archivio di Stato, *Consiglio Generale*, 231, cc. 87v-88r, gennaio-febbraio 1465 *more Senarum*).

¹¹ Mille fiorini in tre anni, da accompagnarsi ad altri trecento che gli stessi Servi avrebbero dovuto appositamente stanziare nello stesso tempo e a ulteriori duecento da richiedere alle famiglie di coloro che avevano qui la propria sepoltura: Siena Archivio di Stato, *Concistoro*, 615, c. 28r, 10 aprile 1469; Siena Archivio di Stato, *Consiglio Generale*, 232, c. 268r-v, 21 aprile 1469.

¹² Le due cappelle collocate alle estremità dei bracci del transetto devono ricondursi, per la loro configurazione architettonica e non solo relativamente all'istituzione degli altari, alla fabbrica di età moderna, e risultano legate alle volontà testamentarie della famiglia Luti (Siena, Archivio di Stato, *Diplomatico, Biblioteca pubblica*, 10 gennaio 1470 *more Senarum*, testamento di Francesco di Giovanni Luti; Siena, Archivio di Stato, *Diplomatico, Biblioteca pubblica*, 2 ottobre 1476, codicilli al testamento di Francesco di Giovanni Luti, ove egli è detto «operarius fabrice ecclesie servorum Sancte Marie de Senis»; Siena, Archivio di Stato, *Conventi Soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e memorie 1470-1730*, cc. 11v-12v, 17 gennaio 1497 *more Senarum*, testamen-

to di Bartolomeo di Giovanni Luti, cui è accluso anche il testamento, datato 8 ottobre 1484, di Petra del fu Bartolomeo di Angelo di Ventura, vedova di Niccolò Lutocci; Siena, Archivio di Stato, *Conventi Soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e memorie 1470-1730*, cc. 23v-24v, 30 dicembre 1517, testamento congiunto di Ortensia di Troilo di Giovanni Malavolti di Siena, vedova di Ambrogio di Piero Luti, e di suo figlio Lorenzo di Piero Luti; *Conventi Soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e memorie 1470-1730*, cc. 31v-32r, 7 giugno 1525, testamento di Ginevra di Ambrogio Luti). Ne sono conferma la continuità dei partiti murari esterni, ben osservabile tra il sacello dell'ala sinistra del transetto e la struttura quattrocentesca della crociera, nonché l'utilizzo di pietra serena nelle monofore, in particolare per sottolineare alcuni elementi decorativi come le mensoline all'imposta degli archi e le cornici dei davanzali: si trattava, infatti, di un materiale non locale nella Siena tardomedievale, di più difficile reperimento e pressoché ignorato nel corso del Trecento, almeno per le testimonianze a oggi note. Cominciò a essere impiegato in città, e prevalentemente a scopo decorativo, soltanto nel secolo seguente, come moda d'importazione dalla vicina Firenze (si veda Fabio Gabrielli, *Siena medievale: l'architettura civile*, Protagon, Siena, 2010, pp. 262-264). La persistenza di forme architettoniche gotiche nei prospetti esterni delle due cappelle Luti (o almeno di quella in testa al transetto sinistro, l'unica il cui aspetto esterno è ancora chiaramente visibile) – come il profilo poligonale oppure le monofore ad arco acuto con coronamento merlato in leggero aggetto e ghiera di mattoni arrotati, racchiuse entro arcatelle a tutto sesto e sormontate da una balza di mattoni a dente di sega in duplice filare – risulta, oltretutto in accordo omogeneo con le absidiolate trecentesche preesistenti, perfettamente

in linea con alcune delle tendenze più in voga nell'edilizia civile senese della seconda metà del XV secolo (per la quale rimando ivi, pp. 277-296).

¹³ Siena, Archivio di Stato, *Notarile antecosimiano*, Giovanni di Daniele 521, doc. 62, 7 marzo 1470 *more Senarum*.

¹⁴ Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 2139, c. 71r, 23 novembre 1481 – 15 gennaio 1481 *more Senarum*. Nuovi versamenti pubblici al cantiere, «pro fabrica ecclesie servorum Sancte Marie», si individuano quindi nella documentazione all'inizio del nono decennio del secolo: Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 692, c. 48v, 20 febbraio 1481 *more Senarum* «pro elemosina dictis conventui et fratribus servorum scuti triginta quolibet anno per annos septem [...] et erogentur in reparata faciei dicte ecclesie»; Siena, Archivio di Stato, *Consiglio Generale*, 239, c. 17v, 22 febbraio 1481 *more Senarum* «pro dicta fabrica concedere [...] usque ad summam libr. sexcentarum den. Sen.»; Siena, Archivio di Stato, *Balia*, 29, c. 28, 24 giugno 1483 «libr. 40 den. pro dicta fabrica quas scomputare possint cum eo quod dare tenerentur pro cabella laterum et calcis pro dicta fabrica».

¹⁵ Per il cantiere cinquecentesco della chiesa si vedano Liberati, *Chiesa di S. Clemente*, cit., pp. 47-54, 110-115; Francesca Cipriani, *La chiesa di S. Clemente ai Servi di Siena e i suoi arredi (1250-1810)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, a.a. 1994-1995 e Amato, *Il 'Cristo deposto'*, cit., pp. 90-141, in part. pp. 92, 126, soprattutto per l'analisi e la parziale trascrizione dei due registri di fabbrica qui ampiamente scandagliati. Per la cappella Spannocchi degli Scacchi, tra le prime a essere eretta lungo il corpo longitudinale, si veda anche Annalisa Pezzo, *La Strage degli Innocenti dei Servi*, in *Matteo di Giovanni: cronaca di una strage dipinta*, catalogo della mostra (Siena, 23 giugno - 8 ottobre 2006), a cura di Cecilia Alessi, Alessandro Bagnoli, Ali, Asciano, 2006, pp. 164-171.

¹⁶ Montebuoni Buondelmonte, *Memorie cit.*, c. 4v.

¹⁷ I lavori sono almeno parzialmente documentabili grazie a due registri di entrata e uscita tenuti con il sistema della partita doppia, il primo tra il 1511 e il 1528 (Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.22, *Fabbrica della chiesa dei Servi. Debitori e Creditori*, 1511-1528) e il secondo tra il 1547 e il 1563 (Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VIII.6, *Libro di debiti e crediti del Convento dei Servi*, 1547-1563); si veda Gianluca Amato, *Il 'Cristo deposto' di Francesco di Giorgio ai Servi di Siena*, in «Prospettiva», 169-171, 2018, pp. 90-141, in part. p. 92.

¹⁸ Si veda Amato, *Il 'Cristo deposto'*, cit., p. 126 nota 9: «1552 Domenico dipentor die dare lire sette sono per un porco detti in sul mercato» e «Domenico dipentor essendo morto mischino se n'è fatto un presente alle rede pro remissione (et) amor Dei _____ lire 7», in *Libro di debiti e crediti del Convento dei Servi* (1547-1563), Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VIII.6, cc. 49v, 50r. Inoltre, risulta non privo di qualche interesse che già nel giugno del 1515 Lorenzo Beccafumi, mentore e padre putativo di Domenico di Pace, e suo figlio Antonio di Lorenzo figurassero quali creditori verso la fabbrica *in fieri* della chiesa, a riprova di una circolazione di conoscenze entro il medesimo contesto («Giovanni di Marco da Cerreto deve dare 22 giugno [1515] lire 26 soldi 8 a Lorenzo Beccafumi per un moggio di grano»; «Antonio di Lorenzo Beccafumi deve avere 22 giugno 1515 lire 26 soldi 8 per grano dato alla fabbrica», in *Fabbrica della chiesa dei Servi. Debitori e Creditori* (1511-1528), Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VIII.22, cc. 48s, 53d).

¹⁹ *Fabbrica della chiesa dei Servi. Debitori e Creditori* (1511-1528), Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VII.22, c. 1r.

²⁰ La situazione di grave degrado della parete dipinta, causato da secoli di umidità di risalita che aveva lentamente

logorato gli affreschi, venne risanata soltanto con i restauri del secondo dopoguerra, tanto che le pareti dipinte appaiono gravemente afflitte da efflorescenze saline ancora nelle fotografie degli anni Sessanta precedenti al consolidamento (si vedano le illustrazioni in Ferdinando Bologna, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna nel Trecento e "Antonius Magister"*, «Arte antica e moderna», 13-16, 1961, p. 36, e poi lo stato successivo al consolidamento in Enzo Carli, *La pittura senese del Trecento*, Electa, Milano, 1981, p. 163). Ancora nel 1968 l'affresco della cappella Petroni versava in cattivo stato di conservazione e risultava bisognoso di un nuovo restauro, come risulta da uno spezzone giornalistico in cui si registrava la scoperta di sepolture lungo il transetto e la navata durante i lavori di ripavimentazione della chiesa («anche l'affresco che rappresenta la Strage degli Innocenti di Ambrogio Lorenzetti [sic] è mal ridotto. Sarebbe opportuno in occasione di questi lavori poter provvedere anche al restauro di queste opere», in Paolo Maccherini, *Scheletri ai Servi sotto al pavimento*, «Siena Cronache», III, 13, 28 marzo 1968).

²¹ Per l'intitolazione della cappella si veda Manzi, Pipino, *Le cappelle Petroni e Spinelli*, cit., pp. 8-10.

²² Così nel libro di entrata e uscita del convento tra il 1511 e il 1528: «Frate Alberto nostro procuratore die dare adì 23 d'agosto [1515] lire 13 soldi 10 auti per noi da Petro di Salimbene Petroni per mattoni e calcina auta dala fabbrica per aconciare la sua capella à nela chiesa», e, ancora, «La fabbrica di rincontro die avere adì 23 d'agosto [1515] lire tredici soldi dieci per lei da Pietro Petroni per mattoni e calcina auta dela nostra per aconciare la sua cappella», in *Fabbrica della chiesa dei Servi. Debitori e Creditori* (1511-1528), Siena, Biblioteca Comunale, ms. B.VIII.22, cc. 58d, 39s.

²³ Si vedano, in merito, le aperture di Alessandro Angelini, *I restauri di Pietro di Francesco agli affreschi di Ambrogio*

Lorenzetti nella 'Sala della Pace', «Prospettiva», 31, 1982, pp. 78-82.

²⁴ Si veda Alessandro Bagnoli, *Un 'Compianto sul Cristo' e alcune osservazioni per il Sodoma a Monte Oliveto Maggiore*, «Prospettiva», 52, 1988, pp. 68-74, in part. p. 74 nota 25, e Id., 2. *Sant'Agostino, San Galgano, San Paolo, Cristo in pietà*, in *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 giugno - 16 settembre 1990), a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Electa, Milano, 1990, pp. 78-83 nota 2, e per i referti documentari Andrea Giorgi, *Montepulciano 1507: il podestà Lorenzo Beccafumi e Domenico di Giacomo*, in *Il buon secolo della pittura senese: dalla maniera moderna al lume caravaggesco*, catalogo della mostra (Montepulciano, San Quirico d'Orcia, Pienza, 18 marzo - 30 giugno 2017), a cura di Alessandro Angelini, Marco Ciampolini, Gabriele Fattorini, Roberto Longi, Laura Martini, Roggero Roggeri, Pacini Editore, Ospedaletto-Pisa, 2017, pp. 16-23. Per una riconsiderazione complessiva della prima attività di Beccafumi alla luce dei nuovi riscontri archivistici e in ragione dell'attribuzione al pittore del gonfalone con la 'Santa Agnese Segni' si veda Alessandro Angelini, *Una 'Sant'Agnese di Montepulciano' di Domenico Beccafumi. Per una revisione dell'attività giovanile del pittore*, «Prospettiva», 157/158, 2015, pp. 74-93, e Id., *Gli esordi di Beccafumi e la pittura a Siena nel primo decennio del Cinquecento*, in *Il buon secolo*, cit., pp. 29-38.

²⁵ Convincentemente ascritta al corpus beccafumiano di recente da Emanuele Zappasodi (*Domenico Beccafumi, 'Madonna col Bambino e San Giovannino'*, *Il buon secolo*, cit., pp. 95-96 n. II.18). Discorso differente sembra necessario, invece, per il polilobo in basso a destra, ove è incorniciato il busto di un uomo in pieno profilo, con lo sguardo rivolto verso l'altare e privo di *titulus* identificativo. L'aggiunta è stata stesa a tinte naturali, in pieno contrasto con la mo-

nocromia delle altre cinque formelle; inoltre – a differenza dei suoi compagni sia originali che spuri, tutti assai poco connotati – il volto sembra informato da una maggiore volontà di definizione fisionomica, individuato qual è, pur in assenza di un *titulus* esplicativo, in modo più precipuo nel suo profilo regolare e nella chioma brizzolata, in virtù di una volontà di presa ritrattistica. L'abbigliamento del personaggio e la tonsura parrebbero suggerire l'aspetto di un servita, con la veste e lo scapolare di colore nero, senza espedienti ornamentali, secondo ideali di sobrietà propri dell'ordine mendicante (per l'abito si veda Franco Andrea Dal Pino, *I Servi di Santa Maria*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 18 gennaio - 31 marzo 2000), a cura di Giancarlo Rocca, Edizioni Paoline, Milano, 2000, pp. 386-388 n. 105). Meno piana, forse, la lettura della cuffia nera che indossa calzata sulla nuca e che lascia appena intravedere il capo rasato, attributo appropriato più a un personaggio laico accostatosi al consesso religioso in qualità di terziario laico o che, con prassi non inconsueta per la devozione di allora, avesse deciso di assumere in morte l'abito servita. La divergenza è, però, anche formale e qualitativa: si tratta pure in questo caso di una pittura estremamente franta – in cui i vibranti trapassi tra luce e ombra sono sfilacciati in bave di colore stese in punta di pennello e risolti tramite la sovrapposizione, sull'incarnato roseo, di segmenti ora più chiari ora più scuri –, il tutto però entro una sagoma dai contorni netti, marcati dalla robusta linea nera del disegno schizzato sull'intonaco fresco. Una figura stilisticamente discorda non solo dalla figurazione trecentesca, ma anche dalle interpolazioni primocinquecentesche fin qui analizzate. La concezione di questo pur minimo lacerto di pittura, dal *ductus* franto ma ricomposto

entro margini ben definiti, e la stessa conduzione tecnica della figurazione su muro, non priva di una certa secchezza d'esecuzione, parrebbe denunciare una datazione approssimativa ancorabile alla seconda metà del XVI secolo. In questo caso, più che il ripristino di una perduta integrità figurativa, l'intento appare quello di omaggiare un membro della comunità servita che dovette avere un ruolo di qualche rilievo nelle vicende di questo ambiente di patronato privato.

²⁶ Macrobio Ambrosio Theodosio, *Saturnalia*, II, IV, 11: «Cum audisset (Augustus) inter pueros quos in Syria Herodes rex Iudaeorum intra bimatum iussit interfici filium quoque eius occisum, ait: "Melius est Herodis porcum esse, quam filium"». Se ne veda la più recente edizione in *Saturnalia*, a cura di Robert Kaster, Harvard University Press, Cambridge-London, 2011, p. 145.

²⁷ Si veda in merito soprattutto Paolo Mastandrea, *Agostino e Macrobio, due modi opposti di vedere il passato (e il futuro)*, in *Une Antiquité tardive noire ou heureuse?*, atti del convegno (Besançon, 12-13 novembre 2014), a cura di Stéphane Ratti, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2015, pp. 79-102, e in part. pp. 98-102.

²⁸ Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di Giovanni Paolo Maggioni, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2007, p. 121. Si innesta qui il discorso della tradizione due e trecentesca del testo dei *Saturnalia* nella penisola e della fortuna di Macrobio tra Medioevo e prima età moderna, tematica indagata soprattutto in merito al commento al *Somnus Scipionis* ciceroniano e alla sua potenziale influenza nella scrittura della *Commedia* dantesca: si vedano in particolare Antonio La Penna, *Studi sulla tradizione dei "Saturnali" di Macrobio*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», s. II, XXII, 3-4, 1953, pp. 225-252; Hubert Silvestre, *Note sur la survie de Macrobie au Moyen Âge*, «Classica et Mediaeva-

lia», XXIV, 1963, pp. 170-180; e, più di recente, Stéphanie Lecompte, *La chaîne d'or des poètes. Présence de Macrobie dans l'Europe humaniste*, Droz, Genève, 2009; Federico Rossi, *Circolazione e ricezione di Macrobio nell'età di Dante: dai "Commentarii in Somnium Scipionis" alla "Commedia"*, «Studi danteschi», LXXXII, 2017, pp. 167-246, e Id., «Poema sacro" tra Dante e Macrobio: una verifica sulla tradizione italiana dei "Saturnalia"», «L'Alighieri», 49, 2017, pp. 29-51. Da notare, forse, la peculiare fortuna che trova questa sentenza macrobiana negli ambienti umanistici peninsulari, e non solo, nel corso del XV secolo e all'inizio del successivo: l'aneddoto ebbe circolazione tra gli intellettuali di cultura antiquaria fin dal Trecento, a partire, per rilevanza, dai *Rerum memorandarum libri* di Francesco Petrarca (2,38,14). Ampiamente parafrasato, ritorna anche nel *Dialogus consolatorius* di Giannozzo Manetti (III.68), di nuovo in rapporto con la strage biblica. Nel Cinquecento le attestazioni del motto sarcastico in contesti di compilazioni facete a scopo di intrattenimento ma anche per fine didattico e moraleggiante sono numerosissime e a larga diffusione: si potrebbero menzionare i testi più diversi, dall'appendice *in exergo* al *De sacris diebus* del carmelitano Battista Spagnuoli, alla collezione di aneddoti *Ioci ac sales mire festivi* dell'alsaziano Luscinius, passando per gli *Apo-phthegmata* di Erasmo da Rotterdam.

²⁹ Per l'iconografia del martirio dei Santi Innocenti a Siena rimando a quanto sinteticamente ripercorso in Raffaele Argenziano, *La Strage degli Innocenti*, in *Iconografia evangelica a Siena dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di Michele Bacci, Monte dei Paschi di Siena, Siena, 2009, pp. 79-83.

³⁰ Per una rinnovata riflessione sulla paternità dell'affresco si veda Manzi, Pipino, *Le cappelle Petroni e Spinelli nella chiesa dei Servi*, cit., pp. 3-30, in part. 14-16.

³¹ Tra l'altro, la suddivisione in libri arrivò ad affermarsi soltanto nel corso del XV secolo, con una scansione interna differente da quella in uso oggi (tanto che il passo indicato nell'iscrizione come II.2 risulta, secondo la partizione odierna, II.11): si vedano le voci citate *supra*, nota 29.

³² Sulla figura di Ludovico Petroni, a lungo ambasciatore della Repubblica nei decenni centrali del Quattrocento, assegnatario di incarichi di governo in città, autore nel 1456 di un volgarizzamento della *Historia dei Goti* di Procopio di Cesarea oltreché colto intellettuale in rapporti di scambio epistolare, tra gli altri, con Pier Candido Decembrio e l'aretino Francesco Accolti, si veda Patrizia Turrini, *Ludovico Petroni, diplomatico e umanista senese*, «Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi», serie II, XVI, I, 1997 (ma 1999), pp. 7-59.

³³ Rispettivamente Siena, Archivio di Stato, *Lira*, 160, c. 288r-v, denuncia di Ludovico Petroni, e Siena, Archivio di Stato, *Conventi soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e Memorie 1470-1730*, cc. 1v-3r, 31 marzo 1479.

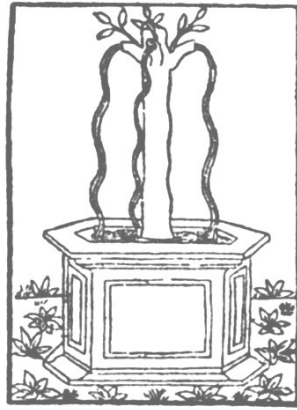
³⁴ Rispettivamente Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 743, c. 3r; 794, c. 14v, e Siena, Biblioteca Comunale, B.VIII.22, c. di guardia. Entrambi risultavano menzionati, per giunta, nel lodo notarile del 1479, in cui figuravano Alfonso e Francesco Sforza figli del fu Ludovico di Francesco, i loro cugini Pietro e Salimbene figli del fu Salimbene di Francesco rappresentati dalla madre Antonia, loro tutrice, e infine Petrone di Francesco, fratello di Ludovico e Salimbene e milite dell'ordine di San Giovanni gerosolimitano: si veda Siena, Archivio di Stato, *Conventi soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e Memorie 1470-1730*, cc. 1v-3r, 31 marzo 1479.

³⁵ Si veda Siena, Archivio di Stato, *Conventi soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2611, *Contratti e Memorie 1470-1730*, c. 23r, 6 aprile 1512, «Item che detti frati,

capitolo et convento sieno tenuti et debbino dare et concedere a detto Alfonso in detto convento uno luogo conveniente dove detto Alfonso per sua divotione possi fare alle sue spese una libreria come a-lluj piacerà»; inoltre, il Petroni aveva richiesto ai padri serviti, di contro, un vitalizio per sé e per la moglie donna Cornelia di Giovanni Bichi, l'istituzione di un emolumento annuo a sussistenza

della loro figlia Agnese e «una stanza nel convento per potervi formare una libreria per sua devozione» (come si legge in uno spoglio settecentesco ove compaiono ulteriori specifiche in merito alla donazione del Petroni ai frati: Siena, Archivio di Stato, *Conventi soppressi. Santa Maria dei Servi*, 2612, *Spoglio del libro dei contratti e testamenti e delle pergamene esistenti nell'Archivio del Convento*,

cc. 25r-v). Montebuoni Buondelmonte menziona l'episodio in *Memorie*, cit., c. 101r: «Alfonso di Ludovico di Francesco Petroni lassò tutti i suoi beni posti nel comune di Capraia, e di Ricenza; la fortezza di Stigliano e la libreria, nella quale erano undicimila volumi scritti a mano, che poi nell'ultima guerra fu abbruciata dalli spagnoli che stavano per presidio nel nostro monastero».



LA DIANA

Note

L'affresco col Nome di Gesù di Pietro Sorri, rara sopravvivenza delle immagini sacre del monastero delle gesuate di Vallepiatta

Bernardina Sani



1. Pietro Sorri, *Il Nome di Gesù con San Girolamo e il Beato Colombini*. Siena, ex Monastero delle gesuate di Vallepiatta. Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.

La lettura di un volume sull'interattività delle arti dal Medioevo a oggi mi ha fatto riflettere su questo concetto proprio del linguaggio dell'informatica utile a comprendere come l'estrapolazione delle opere dai contesti originali rescinda il loro cordone ombelicale con i luoghi in cui furono create e le devitalizzi.¹ La cancellazione dei contesti in cui furono create le immagini sacre del monastero delle gesuate di Valle-

piatta e le vicende della chiesa di San Sebastiano fondata dai Tessitori, acquisita dalle gesuate agli inizi del Seicento, poi ceduta alla Contrada della Selva in seguito alla soppressione del monastero, rendono difficile interpretare immagini nate nel contesto di un recinto femminile in funzione della vicenda spirituale delle monache e delle educande.² Un caso-limite è un affresco rovinatissimo visibile sulla parete di un pianerottolo degli appartamenti di edilizia popolare ricavati con una concezione moderna negli spazi già compromessi dell'ex-monastero. Chiuso nel 1786 in seguito alle soppressioni delle congregazioni religiose decretate dal granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena, fu inglobato dall'Ospedale di Santa Maria della Scala e nel corso del tempo divenne sede dei reparti della clinica medica e della clinica otorinolaringoiatrica e ospitò anche gli impianti delle lavanderie.³ Ha un effetto estraniante vedere sulla parete bianca una targa col Nome di Gesù offerta da due angeli a San Girolamo e al Beato Giovanni Colombini, un grande e malconcio manifesto di cui è difficile interpretare la funzione (fig. 1). Gli esterni degli edifici che fecero parte del monastero, quasi intatti, fanno sopravvivere una sezione dell'urbanistica della città segnata, come in molti altri casi, da lunghe file di muri di mattoni quasi senza finestre che segnalano gli antichi monasteri femminili e nel caso delle gesuate aiutano a capire le immagini sacre sopravvissute nella chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta e negli edifici adiacenti.⁴ San Sebastiano si affaccia su una piccola piazza, dominata dalla mole dell'Ospedale, dove tutto ci appare come nel 1818 quando la Contrada della Selva ottenne l'uso della chiesa. Adiacente al suo fianco destro, c'è un modesto edificio che ospita il museo della Contrada, di seguito un elegante palazzetto in mattoni con un portale, una tettoia e una grata ovale col Nome di Gesù e nel suo ingresso un affresco molto rovinato in cui il trigramma sta al centro di un coro di angeli. Richieste di finanziamenti al Granduca Cosimo III dei Medici e preventivi del muratore per la sistemazione dell'edificio e della piazzetta, comprendenti lavori idraulici e terrapieno, inducono a identificarlo con il nuovo parlatorio del monastero delle gesuate iniziato nel 1717.⁵ Più avanti, a un livello inferiore, in Vallepiatta, appare una lunga parete di mattoni rossi, il fianco del monastero della congregazione fondata da Caterina Colombini intorno al 1370. Nel quartiere Caterina acquistò, per sé e per le sue compagne, un immobile costituito da una casa e un orto⁶ e, nel corso del tempo, il *béguinage* si allargò, come appare nella pianta di Siena incisa da Pieter de Jode su disegno di Francesco Vanni, con due case prossime alla chiesa di San Sebastiano e un edificio conventuale. A seguito di una lunga contesa, la chiesa, eretta alla fine del Quattrocento

dall'arte dei Tessitori di Pannilini, fu attribuita alle gesuate e i Tessitori si trasferirono nella cripta. La contesa si chiuse nel 1609 e da allora le monache si dedicarono a interventi architettonici per congiungerla col monastero.⁷

Il 3 dicembre 1563 il Concilio di Trento aveva stabilito nuove norme sulla clausura dei monasteri femminili, ma le monache di Santa Margherita in Castelvechio, quelle di Santa Marta e le gesuate ne avevano ritardato l'applicazione e agli inizi del Seicento le autorità civili e religiose senesi per costringerle ad accettare la clausura avevano favorito l'acquisizione di nuovi spazi per dotarsi di due chiese: una interna, inaccessibile ai fedeli, e una esterna dove avevano luogo le cerimonie. La chiesa di San Sebastiano, un edificio concepito secondo le regole dell'architettura rinascimentale, divenne la chiesa esterna prevista dalle nuove norme.⁸ Le bianche pareti e le volte cominciarono a coprirsi di affreschi dai colori squillanti per mostrare ai fedeli i fondamenti del cristianesimo e il percorso spirituale delle gesuate che avevano seguito i confratelli nell'adozione della regola agostiniana imposta da Giulio II.⁹ Mentre gli affreschi della chiesa, nonostante il terremoto del 1798, sono sopravvissuti, ben poco è rimasto delle immagini sacre all'interno del monastero ed è sorprendente vedere nel pianerottolo dei moderni appartamenti ricavati all'interno dell'edificio monastico un affresco rovinatissimo col Nome di Gesù che si staglia in una bianca parete. In un pianerottolo moderno perde di senso, difficile da ricondursi a cappelle o altari interni di un recinto vagamente rievocato dalle visite pastorali.

2. Pietro Sorri, *Il Nome di Gesù*, particolare. Siena, ex Monastero delle gesuate di Vallepiatta.

Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.

3. Pietro Sorri, *Il Nome di Gesù*, particolare, Siena, ex Monastero delle gesuate di Vallepiatta.

Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.

4. Pietro Sorri, *Il Nome di Gesù*, particolare. Siena, ex Monastero delle gesuate di Vallepiatta.

Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.



Monsignor Francesco Bossi, collaboratore di visite apostoliche promosse da San Carlo Borromeo, nel 1575, parla di una cappella ornata da una tavola con Maria Vergine e altri Santi,¹⁰ situata in quella che nel 1629 sarebbe diventata la chiesa interna, secondo quanto si legge in un documento che tramanda la «memoria di come sotto questo di fu messa in clausura la nostra prima chiesa da basso acciò che per li tempi avvenire servisse per coro».¹¹ Bossi riferisce di un altro altare collocato tra la chiesa antica e il refettorio.¹² Circa due secoli dopo, nella visita del 1779, monsignor Tiberio Borghesi parla di un coro inferiore, di una cappella della Natività, di un altro coro presso la loggia e la sua visita termina con solennità nella chiesa che «stette parata per tutto il periodo».¹³ Nulla è sopravvissuto di ciò che è descritto in questi documenti.

La nostra indagine intende ricostruire il significato dell'affresco col Nome di Gesù che forse si trovava in una delle cappelle interne del monastero e aveva la forma di un tabernacolo, come suggeriscono la finta cornice grigia su cui stanno inginocchiati San Girolamo e il beato Giovanni Colombini e in alto la tenda rossa aperta per mostrare la targa ovale con il Nome di Gesù, sorretta da due angeli in volo. Fedele al simbolo visuale creato da San Bernardino con la sua tavoletta, il trigramma si presenta con le lettere YHS tracciate in un ovale rosso al centro di un sole con dodici raggi dorati. Raggi minori si stagliano in campo azzurro. Secondo un'interpretazione letterale le tre lettere sono la versione aggregata del nome greco di Gesù e i raggi d'oro si delineano nel sole perché il sole genera l'oro.¹⁴ È il fulcro visuale, l'immagine-simbolo, chiave della spiritualità gesuata richiamata dalla presenza del fondatore Giovanni Colombini e da San Girolamo.¹⁵ Lo stile del dipinto rinvia a un'epoca posteriore al Concilio di Trento e il suo essere all'interno di una clausura in cui, oltre alle monache, vivevano anche le ragazze accolte per essere educate, può manifestare la volontà di riprendere il senso bernardiniano della tavoletta come immagine che apre alla conoscenza, alla meditazione e alla contemplazione:¹⁶ un oggetto popolare destinato a coinvolgere le persone con la parola e l'immagine. Diceva San Bernardino nelle sue prediche: «Ogni cosa che fe' Iddio alla salvazione del mondo tutto è nascosto in questo nome di Gesù [...] tutta la scrittura del Vecchio e del Nuovo Testamento in questo nome di Cristo è fondato e figurato».¹⁷

La scena che si presentava agli occhi delle monache e delle educande è una trama di corrispondenze: a sinistra l'angelo consegna il Nome di Gesù a San Girolamo (fig. 2), e a destra il beato Giovanni Colombini con la tunica bianca, il mantello marrone e la colomba al fianco, ri-

sponde con lo sguardo e col gesto mentre l'altro angelo guarda lontano (fig. 3). San Girolamo in veste eremitica con il libro e il leone¹⁸ (fig. 4) esprime un richiamo alla rinuncia di ogni bene terreno, il messaggio che il Beato Colombini trasmette alla fondatrice delle gesuate: la cugina Caterina. Secondo il biografo del Colombini, Feo Belcari, il beato abitava vicino alla cugina e una notte la convinse a dar vita a un gruppo femminile animato dagli ideali di vita povera.¹⁹ La presenza del trigramma infuocato nelle immagini di Giovanni Colombini è riscontrabile solo a partire dal Cinquecento, come si può vedere in un affresco in San Girolamo a Siena e nel 1530 nell'altare di marmo realizzato da Silvio Cosini nel Santuario di Santa Maria delle grazie di Montenero (Livorno), nel secolo in cui si rinverdisce la consuetudine di invocare il Nome di Gesù.²⁰ Nell'affresco senese il trigramma al centro di un sole splendente è simile ad alcune stampe cinquecentesche quali l'antiporta del *Paradiso de' giesuati* di padre Paolo Morigia, stampato a Venezia nel 1582, dove il Nome di Gesù è adorato da due angeli in ginocchio.²¹ Il legame del monogramma bernardiniano con la spiritualità gesuata sembra svilupparsi in un contesto in cui nascono nuovi ordini religiosi e correnti pietistiche e nel concilio vengono dibattuti i temi delle immagini sacre e profane.²² Sulla diffusione nel Cinquecento dell'immagine di San Bernardino e della sua tavoletta dovette influire la devozione che il fondatore della Compagnia di Gesù nutrì per i francescani e San Bernardino in particolare.²³ In questo contesto spirituale la congregazione femminile accoglie il trigramma al colmo delle absidi della chiesa di San Sebastiano in Vallepiatta, nella grata e nel soffitto del parlatorio settecentesco e nelle stoviglie in ceramica. L'assumere il modello bernardiniano dell'immagine del Nome di Gesù ribadisce la mistica adesione al Cristo che aveva animato le gesuate dalla loro fondazione quando Caterina Colombini avrebbe preso il modello di Santa Caterina «Vergine e martire sua avvocata fedelissima».²⁴ Potrebbe non essere estraneo a questa diffusione del Nome di Gesù il padre gesuato milanese Paolo Morigia, i cui incarichi evidenziano il ruolo di visitatore: quattro volte generale visitatore e una volta visitatore apostolico.²⁵ A mia conoscenza c'è una sola traccia di contatto tra Morigia e le monache senesi, una registrazione del 4 ottobre 1571 nella quale approva una compravendita, ma il *Paradiso de' giesuati* include l'agiografia di Caterina Colombini (fig. 5).²⁶ Nel 1580 nel monastero di San Girolamo a Milano Morigia fonda la Compagnia del Glorioso Nome di Gesù, che ha grande successo, una difesa delle costituzioni congregazionali antiche contro ogni tentativo di clericalizzazione,²⁷ forse in rapporto anche con la diffusione del trigramma raggiato. Nel 1592 i

gesuati rinunciano con approvazione papale alla *cura monialium*, ma possiamo ritenere che l'accertata abilità dei gesuati nella produzione di vetrate e di colori e le esperienze del Morigia in campo artistico (la pratica giovanile, l'allestimento del monastero e della chiesa di San Girolamo a Milano, il suo ritratto dipinto da Fede Galizia), possano aver continuato a influire sulla costruzione delle immagini e degli oggetti dei monasteri femminili.²⁸ Nel tabernacolo delle gesuate la discesa dal cielo del Nome di Gesù incontra un San Girolamo in veste eremitica che smette di scrivere nel libro appoggiato sulle ginocchia e lascia cadere il braccio destro con la penna. Il pittore mostra forse il distacco dagli studi ciceroniani mentre nella chiesa di San Sebastiano, in un affresco attribuito a Giovan Paolo Pisani, San Girolamo eremita dà forma all'ispirazione divina in un grande libro: la Vulgata.²⁹

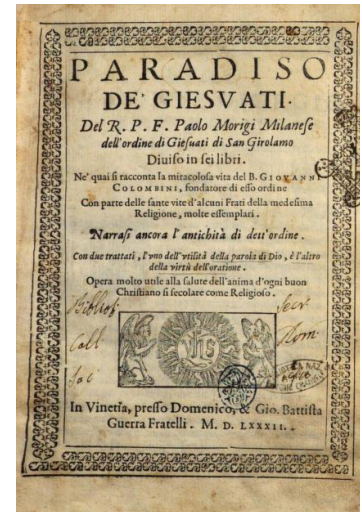
Il pittore che traduce in immagine il culto del Nome di Gesù per le gesuate non è documentato. Occorre individuarlo attraverso l'analisi stilistica, cominciando dal fatto che ogni figura è osservata e resa in tutti i suoi caratteri: San Girolamo con una pronunciata calvizie ha un volto con capelli, baffi e barba bianchi, simile ai santi anziani dipinti da Pietro Sorri (1556-1622), un pittore senese che esercitò la sua arte in contesti diversi: Lucca, Firenze, Pistoia, Genova, Lombardia, Roma. Nel San Girolamo ritroviamo le forme del San Pietro e del San Girolamo della pala con la Trinità per l'altare Bargagli della chiesa di Sant'Agostino che reca l'iscrizione «*Petrus. Soris./ Sene. s Pin. t 1600*», una pala dipinta a Milano e inviata a Siena. Sorri, fedele alle sue predilezioni venete, si ispira alle figure di San Girolamo dipinte da Palma il Giovane.³⁰ Anche il beato Giovanni Colombini ricorda dipinti di Pietro Sorri: il *Transito di Sant'Antonio abate* della compagnia di Sant'Antonio abate a Montalcino e la lunetta con *Sant'Antonio scopre il cadavere di San Paolo eremita* dell'Arciconfraternita della Misericordia dove ritroviamo la stesura pittorica naturale e corposa, attenta a ciascun filamento, che caratterizza tutto il tabernacolo col Nome di Gesù.³¹ I confronti indicano una possibile datazione all'anno 1600, quando il pittore torna a Siena dalla Lombardia dopo aver affrescato insieme ad Alessandro Casolani il tiburio della certosa di Pavia e dipinge da solo la volta della sagrestia nuova. Il Nome di Gesù esprime un momento di poco anteriore al rinforzarsi dei suoi rapporti col pittore Domenico Cresti detto il Passignano di cui sposa la figlia. Sorri si trasferisce a Firenze dal 1606 al 1610, poi a Roma e accoglie un'impronta accademica nei nudi e nelle prospettive.³²

L'affresco risulta un'anteprima del ciclo della chiesa esterna di San Sebastiano, un'impresa notevole per i temi trattati e per gli artisti coin-

volti, ma scarsamente documentata nell'archivio delle gesuate di Val-lepiatta, le cui annotazioni comprendono solo eccezionalmente i pagamenti ai pittori. La ricerca degli autori del programma iconografico e dei pittori di questo ciclo dovrà indirizzarsi verso quegli archivi che conservano documenti relativi ai deputati dei monasteri femminili. Nel contesto storico in cui si sviluppano le immagini delle gesuate c'è una figura che potrebbe aver avuto un ruolo: Ottavio Preziani, *doctor in utriusque*, canonico della Cattedrale di Siena, rettore della chiesa dei Santi Quirico e Giulitta, vicario deputato al governo dei monasteri femminili e committente assiduo del Sorri. Nel 1611 Preziani lo invita con insistenza a tornare a Siena per affrescare la chiesa delle monache di Santa Marta e secondo un'anonima biografia di Sorri, il pittore subito dopo viene pagato 90 scudi per «l'opare nella volta» dalle «monache di San Bastiano».³³

L'inizio del ciclo di San Sebastiano ha un testimone illustre: Fabio Chigi, futuro papa Alessandro VII, il quale nel suo *Elenco delle pitture, sculture architetture di Siena* scrive: «affresco dell'altar grande Pietro Sorri».³⁴ Nella volta dell'altar grande la tradizione critica gli riconosce le virtù teologali e l'arcangelo Michele e l'*Incoronazione della Vergine* (figg. 6-7), immagini di diversa qualità in cui l'*Incoronazione* distinta da colori chiari è l'apice e il fulcro stilistico e simbolico. Forma un programma iconografico unitario con i profeti David ed Ezechiele, Salomone e Isaia, dipinti nelle lunette della parete sinistra e destra ai lati delle finestre, figure non attribuite al Sorri, ma simili nelle forme e al tempo stesso diverse nella stesura pittorica. C'è un elemento che aiuta a ricostruire il progetto dell'altare grande: i cartigli in cui si identificano i personaggi biblici e le loro relazioni con il tema di Maria Regina. Il cartiglio in cui si legge: «Astut. Regina a destris tuis. Psal. 44», versetto dei Salmi apocriefi di Salomone tenuto da un re con la cetra, ci permette d'individuare David. Il tema è ripreso da Ezechiele che regge un cartiglio con la scritta «Et dedi coronam decoris capite tuo. Cap. 16» dal libro di Ezechiele. Nella parete di fronte Salomone tiene il cartiglio con la scritta «Ornamentum gratiae accipias coronam. Cap. 32» tratta dall'Ecclesiaste, libro a lui attribuito, e al di là della finestra Isaia con le parole: «et eris corona gloriae in manu domini. Cap. 62» tratte dal libro di Isaia.³⁵

Il pittore deve aver usufruito della cultura biblica di un uomo di chiesa e l'ipotesi che Ottavio Preziani se ne sia occupato, almeno fino alla sua scomparsa nel 1622, sembra molto plausibile. Dal 1613 fino al 1621 nelle cerimonie delle professioni delle monache gesuate Preziani svolge il ruolo di vicario.³⁶ Membro di una famiglia di Pienza, nel 1593



5. P. Morigi, *Paradiso de' gesuati*, antiporta.



fu nominato curato della chiesa dei Santi Quirico e Giulitta a Siena e s'impegnò in un nuovo progetto di decorazione tramite stucchi e dipinti di Alessandro Casolani, Ventura Salimbeni, Francesco Vanni e Pietro Sorri. A Sorri commissionò affreschi e dipinti a olio a partire dalla *Santa Lucia* dell'altare sinistro (anteriore al 1598) fino agli affreschi della volta del presbiterio con *La caduta degli angeli ribelli* e gli *Evangelisti* databili al 1601-1602. La *Coronazione di spine* del Sorri secondo il testamento di Preziani del 1608 era in suo possesso e doveva essere posto in un "ornamento" di stucco da farsi con un credito delle monache di Santa Marta.³⁷ Il testamento del 1608 stabilisce che un altro quadro da porsi in una cornice di stucchi sia commissionato a Francesco Vanni e che il pittore sia pagato con i «disegni, stampe e altro che sono in mano di detto testatore appartenenti a Messer Ventura Salimbeni pur pittore, compresi due libri di stampe».³⁸ Non è facile capire l'uso dei disegni e delle stampe del Salimbeni, ma emerge chiara la competenza con cui Preziani maneggia i materiali di archivio o di collezione posseduti dai pittori. Sembra agire non solo come committente, ma quale collaboratore nell'elaborazione iconografica dei dipinti. Nel 1598, la visita dell'arcivescovo Francesco Maria Tarugi attesta nella sua casa molte immagini e ornamenti sacri e libri non solo "necessari", ma «ad studium excellentiorem accomodatis». Questo studio eccellente trova conferma nell'incarico di Ippolito Agostini di tradurre i capitoli XL e LXI dei *Hyeroglyphica* di Pierio Valeriano per l'edizione veneziana del 1602 resa possibile dal Balì senese.³⁹ Un uomo di cultura biblica e umanistica, in relazione coi pittori attivi a Siena nell'ambito della Controriforma, coinvolto nelle vicende dei monasteri femminili senesi fino alla fine della sua vita (1622), è il più probabile ideatore delle immagini sacre del monastero e della chiesa esterna delle gesuate di Vallepiana.

6, 7. Pietro Sorri, *Incoronazione della Vergine*, particolare. Siena, San Sebastiano in Vallepiana. Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.
8. Pietro Sorri, *Re David*. Siena, San Sebastiano in Vallepiana. Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.
9. Pietro Sorri, *Re Salomone*. Siena, San Sebastiano in Vallepiana. Crediti: Ph. Fausto Lucherini, Università degli Studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Laboratorio fotografico. Archivio dell'autrice.

¹ Andrea De Marchi, *Pitture murali nel contesto: gerarchie e percorsi interattivi negli spazi sacri fra XIV e XV*, in *Dal Medioevo al Videogame. Saggi sull'interattività delle arti*, a cura di Roberto Cappai, Alessandra Franetovich, Anita Paolicchi, Astarte edizioni, Pisa, 2021, pp. 11-31.

² Bernardina Sani, *Vicende architettoniche di San Sebastiano in Vallepiatta da tempio dei tessitori a chiesa esterna del monastero delle gesuate*, in *Honos alit artes. Studi per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri. Gli universi particolari. Città e territori dal medioevo all'età moderna*, a cura di Paola Maffei, Gian Maria Varanini, Firenze University Press, Firenze, 2014, pp. 417-426; Idem, "Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo": il ciclo pittorico di San Sebastiano in Vallepiatta, chiesa esterna del monastero delle gesuate, in *...Più bella e più ornata... Due secoli di fede e passione in San Sebastiano in Vallepiatta*, a cura di Margherita Anselmi Zondadari, extempora edizioni, Siena, 2018, pp. 41-64; Coleen Reardon, *Holy Concord within sacred walls. Nuns and music in Siena 1575-1700*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

³ Una relazione è consultabile in *Recupero dell'ex convento di Vallepiatta da Ospedale a residenze accessibili*, «Quaderni della Direzione Generale per la condizione abitativa. Programma di sperimentazione edilizia art. 2 lett. F) Legge 457/1978».

⁴ Per il rapporto tra monasteri femminili e città si veda: Gabriella Zarri, *Monasteri femminili e città (secoli XV-XVIII)*, in *La chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, a cura di Giorgio Chittolini e Giovanni Miccoli, vol. 9, *Storia d'Italia. Annali*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 359-434; Gabriella Zarri, *Recinti. Donne clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna, 2000; Gabriella Zarri, *Recinti sacri. Sito e forma dei monasteri femminili a Bologna tra '500 e '600*, in *Luoghi sacri e spa-*

zi della santità, a cura di Sofia Boesch Gajano, Lucetta Scaraffia, Rosenberg & Sellier, Torino, 1990, pp. 381-396; *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, a cura di Gianna Pomata, Gabriella Zarri, atti del convegno (Bologna, 8-10 dicembre 2000), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2005.

⁵ Archivio di Stato di Siena, (d'ora in poi AS-Si) Conservatori riuniti femminili (d'ora in poi CFR), S. Sebastiano in Vallepiatta, 82, Concessione del ferro fatta dal Serenissimo Granduca nella fabbrica del nuovo parlatorio 1716-1722.

⁶ Sulle origini della congregazione delle gesuate si veda Paolo Nardi, *Le Gesuate in Vallepiatta prima della fondazione di San Sebastiano*, in *...Più bella*, cit., pp. 19-26; Idem, *Caterina Colombini e le origini della congregazione delle gesuate*, in *Le vestigia dei gesuati. L'eredità culturale del Colombini e dei suoi seguaci*, a cura di Isabella Gagliardi, Firenze University Press, Firenze, 2020, pp. 42-56.

⁷ Sani, *Vicende architettoniche*, cit., pp. 417-426. Patrizia Turrini, *Religiosità e spirito caritativo a Siena agli inizi della Reggenza lorenesse: luoghi pii laicali, contrade e arti. III*, «Istituto Storico Diocesano Siena», 2002-2003, pp. 109-118.

⁸ Sull'applicazione della clausura si veda: Mariella Carpinello, *Il monachismo femminile*, Mondadori, Milano, 2002, pp. 181-182. La storia dei monasteri femminili senesi è stata studiata in maniera esemplare per ricostruire il loro ruolo in campo musicale da Reardon, *Holy Concord*, cit.

⁹ Sul ciclo pittorico di San Sebastiano in Vallepiatta si veda Sani, "Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo", cit., pp. 41-64; per l'adozione della regola agostiniana da parte dei gesuati, si veda Isabella Gagliardi, *I Pauperes Yesuati tra esperienze religiose e conflitti istituzionali*, Herder, Roma, 2004, p. 304.

¹⁰ Francesco Bossi, *Visita apostolica alla diocesi di Siena: 1575*, trascrizione di

Giuliano Catoni e Sonia Fineschi, revisione e cura di Mario De Gregorio e Doriano Mazzini, con un'introduzione di Gaetano Greco, Accademia senese degli Intronati, Siena, 2018-2019, p. 93.

¹¹ AS-Si, CFR, S. Sebastiano in Vallepiatta 1, c. 2. Adì 20 di maggio 1629.

¹² Bossi, *Visita apostolica*, cit., p. 93.

¹³ AS-Si, CRE, San Sebastiano in Vallepiatta 2, cc. 27-28.

¹⁴ Daniel Arasse, *Saint Bernardin de Sienne et le secret de la tablette*, in *La cifra e l'immagine. Rappresentazione del segreto nella cultura toscana*, a cura di Alessandro Falassi, Atti del Convegno Internazionale (Siena, 1987), Provincia comunale di Siena, Siena, 1988, pp. 119-144.

¹⁵ Gagliardi, *I Pauperes Yesuati*, cit., pp. 108, 268.

¹⁶ Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino, 2002.

¹⁷ Ivi, p. 207, per il brano tratto dalla predica di San Bernardino a Firenze nel 1424 e a Siena nel 1427.

¹⁸ Per l'iconografia di San Girolamo in ambito gesuato si veda: Alessandra Gianni, *San Girolamo 'gesuato'*, in *Le vestigia dei gesuati*, cit., pp. 159-176; Raffaele Argenziano, *L'iconografia di Giovanni Colombini (1304-1367) fondatore dei gesuati*, ivi, pp. 73-93.

¹⁹ Mattia Zangari, *Caterina Colombini, o della cugina sedotta. Una 'ricostruzione' della figura di Caterina attraverso i testi letterari*, ivi, pp. 57-71.

²⁰ Corinna Tania Gallori, *L'immagine del Nome di Gesù presso i gesuati*, ivi, pp. 227-248; Gigetta Dalli Regoli, *Altare dei Gesuati*, in Gigetta Dalli Regoli, *Silvius magister. Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*, Congedo editore, Galatina, 1991, pp. 41-44; Gigetta Dalli Regoli, *Silvio Cosini e l'Ornamento. Vitalità e trasformazione di modelli antichi alle soglie del Cinquecento*, «Les Cahiers de l'Ornement», 3, 2020, pp. 105-119.

²¹ Paolo Morigi, *Paradiso de' giesuati*, presso Domenico & Gio. Battista Guerra fratelli, Venezia, 1582.

²² Sulla ricorrente presenza del nome di Gesù sulle porte della città di Siena, sulle case e nello straordinario orologio del convento dei gesuati a San Girolamo a Siena, Bernardina Sani, *Il Sole di Mario Ceroli, metamorfosi di energia primaria e simbolo cristiano*, in *Mario Ceroli. Forme in movimento*, a cura di Achille Bonito Oliva, Omar Calabrese, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 24 giugno-7 settembre 2008), Protagon, Siena, 2008, pp. 68-75.

²³ Vincenzo Pacelli, *L'iconografia di san Bernardino da Siena dopo il Concilio di Trento*, in *Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano* (Siena, 17-20 aprile 1980), a cura di Domenico Maffei, Paolo Nardi, Accademia degli Intronati, Siena, 1982, pp. 665-675.

²⁴ Morigi, *Paradiso*, cit.

²⁵ Rossana Sacchi, *Artisti industriali e speculativi. Paolo Morigia e il quinto libro della «Nobiltà di Milano»*, Led, Milano, 2020, p. 24.

²⁶ AS-Si, CFR, S. Sebastiano in Vallepiatta 79, c.2r.; Paolo Morigi, *Paradiso*, cit.

²⁷ Sacchi, *Artisti industriali e speculativi*, cit., pp. 24-25.

²⁸ Gagliardi, *I Pauperes Yesuati*, cit., pp. 239, 241; Federico Maria Giani, in *Fede Galizia mirabile pittoressa*, a cura di Giovanni Agosti, Luciana Giacomelli, Jacopo Stoppa, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 3 luglio-24 ottobre 2021), Provincia autonoma di Trento, Trento, 2021, pp. 204-216.

²⁹ I caratteri e l'evoluzione del culto di San Girolamo sono trattati in Isabella Gagliardi, *Li trofei della croce. L'esperienza gesuata e la società lucchese tra me-*

dioevo ed et moderna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2005, p. 122.

³⁰ Per la bibliografia dell'opera Bernardina Sani, *Pietro Sorri, Trinità e Santi*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma Moderna*, a cura di Alessandro Angelini, Monika Butzek, Bernardina Sani, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000-10 gennaio 2001), Maschietto & Musolino, Siena, 2000, pp. 72-73. Ricordiamo qui i fondamentali studi di Laura Martini: *Pietro Sorri*, in *L'arte a Siena sotto i Medici. 1555-1609*, a cura di Fiorella Sricchia Santoro, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico, 3 maggio-15 settembre 1980), De Luca Editore, Roma, 1980, pp. 193-208; *Itinerario di Pietro Sorri (1556-1622)*, Sagep, Genova, 1983, p. 55; *Aggiunte a Pietro Sorri*, «Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi», I, 1984, p. 89.

³¹ Per la pala di Montalcino, ivi, p. 90. Sulla lunetta dell'Arciconfraternita della Misericordia, Alessandro Bagnoli, in Laura Martini, *Itinerario di Pietro Sorri*, cit., pp. 50-55; per una bibliografia sull'opera, Marco Ciampolini, *Pittori senesi del Seicento*, 3 voll., Nuova Immagine, Siena, 2010, vol. III, p. 843.

³² Martini, *Aggiunte a Pietro Sorri*, cit., pp. 90-91.

³³ La biografia e le lettere sono state pubblicate *ibidem*. Per la figura del canonico pientino si veda Ilaria Bichi Ruspoli, *La chiesa di San Carlo Borromeo a Pienza e un profilo del suo fondatore Ottavio Preziani*, «Canonica. Rivista di Studi pientini», 7, 2017, pp. 5-28.

³⁴ Fabio Chigi nel suo *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena* scrive che Pietro Sorri affrescò l'«altar grande». Si veda il manoscritto conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, I.

I.11, pubblicato da Pèleo Bacci, *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-1626 da Mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII*, «Bullettino senese di storia patria», 46, 1939, pp. 197-337; per il pagamento si veda Martini, *Itinerario di Pietro Sorri*, cit., p. 20.

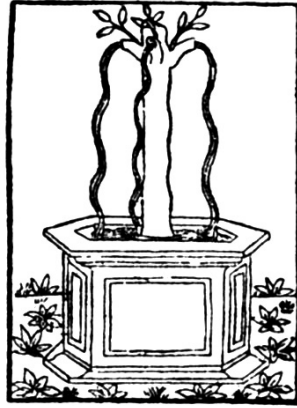
³⁵ Sani, «*Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo*», cit., pp. 50-51.

³⁶ AS-Si, CFR, S. Sebastiano in Vallepiatta, 81, cc.7-8. Il possibile contributo di Preziani all'elaborazione dell'iconografia del ciclo di San Sebastiano è stato da me trattato in Sani, «*Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo*», cit., pp. 46-48.

³⁷ Ciampolini, *Pittori senesi*, cit., pp. 845-846.

³⁸ AS-Si, Notarile Post Cosimiano, Originali 189, atto 215. Estratti riguardanti gli stuccatori Dalla Monna in Ilaria Bichi Ruspoli, *Lo stucco a Siena nel Cinquecento. Dal trionfo dei modelli romani al monopolio dei ticinesi Dalla Monna*, «Horti Hesperidum», IX, 1, 2019, pp. 215-234, <https://www.horti-hesperidum.com/hh/wp-content/uploads/2020/02/16.BichiRuspoli.HH-2019-1Stucchi.pdf> (ultimo accesso: marzo 2024).

³⁹ Francesco Maria Tarugi, *La visita alle parrocchie di Siena del 1598*, a cura di Mino Marchetti e Pina Sangiovanni, Betti editrice, Siena, 2004, c. 106v, p. 102; Giovanni Pierio Valeriano, Celio Agostino Curione, *Ieroglifici ovvero Commentari delle occulte significationi de gli egittij & d'altre nationi, composti per l'eccellente signor Giovanni Pierio Valeriano da Bolzano di Bellune. Accresciuti di due libri dal sig. Celio Augustino Curione*, Appresso Gio. Antonio e Giacomo de' Franceschi, Venezia 1602; Sani, «*Ornare il Tempio di Dio d'honore congruo*», cit., pp. 46-48.



LA DIANA

Recensioni

Ambra Cascone, *La città dei destini incrociati. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini allievi bolognesi di Roberto Longhi*, Ronzani editore, Padova University Press, 2023, pp. 380

Marco M. Mascolo

Roberto Longhi insegnò Storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Bologna per quindici anni – dal primo dicembre 1934 sino al primo novembre 1949. Fu un periodo ricco di incontri e, proprio lì, germogliarono i primi semi del suo magistero, in un confronto con studenti di generazioni più giovani per le quali Longhi avrebbe, da subito, costituito un punto di riferimento.

Un quindicennio segnato, certo, anche dall'irrompere della Seconda Guerra mondiale, e che tuttavia rimase centrale per le esperienze tanto del maestro quanto degli allievi. Un tema ricco e sfaccettato, che si offre a molteplici punti di osservazione, che permette di comprendere alcune delle dinamiche che coinvolsero generazioni differenti nel baratro del Ventennio. Come infatti indica il titolo del bel volume di Ambra Cascone che qui si recensisce, è proprio l'incrocio dei diversi destini dei protagonisti del libro che costituisce in qualche modo l'eccezionalità di quella vicenda. Un insieme di relazioni che, sul lungo periodo, avrebbero determinato il fiorire di interessi diversi, ma tutti accomunati da quell'esperienza fondamentale negli anni di gioventù.

Frutto di un ampio lavoro di scavo e ritestitura compiuto in occasione della tesi di dottorato discussa presso l'Università di Padova, l'autrice aveva inizialmente pubblicato in open access il risultato di quelle ricerche (*Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*). Il nucleo sostanziale del lavoro è rimasto il medesimo ma, grazie anche a un'operazione di attenta potatura, si può dire che il volume, nella sua più agile forma a stampa, ne guadagna in armoniosità e ritmo.

Nell'insieme, infatti, i sei capitoli che costituiscono il libro offrono una sorta di 'andante con moto' al lettore, che s'immerge nel clima della Bologna dei tardi anni Trenta e prosegue sino all'epilogo sul futuro di quei giovani e promettenti allievi dello storico dell'arte. È

bene sottolineare come, di fatto, il grosso dell'analisi e della narrazione si concentri attorno agli anni, difficili, a cavallo tra il 1940 e il 1942. Il momento, cioè, in cui anche l'Università felsinea fu travolta dall'entrata in guerra dell'Italia.

La Seconda Guerra mondiale costituisce la cesura fondamentale tanto nelle vite dei giovani allievi quanto in quella del più anziano maestro. Proprio la guerra fece sì che giungessero al pettine i nodi di un confronto generazionale nel fare i conti con l'orrore del regime fascista. Si coglie infatti il diverso modo di guardare (e di sfuggire) a quel regime per chi, come Longhi, nato nel 1890, ne aveva assistito all'ascesa ma non vi era, per così dire, stato immerso sin dalla culla. Al contrario, per i suoi allievi – tutti nati negli anni dieci, tranne il più giovane Pasolini, nato nel 1922 – la necessità di smarcarsi da un'esperienza che aveva costituito, di fatto, l'unico dei mondi possibili era divenuta sempre più pressante. La presa di coscienza fu rapida, e la consapevolezza che era necessario un cambiamento, profonda. È seguendo l'attività degli allievi di Longhi attraverso le riviste fasciste bolognesi come «Architrave», il nuovo «mensile di politica letteratura e arte» fondato a Bologna dopo la fine delle pubblicazioni di testate come «La Nuova Guardia», che è possibile cogliere il modo in cui lo sguardo di Francesco Arcangeli o di Pier Paolo Pasolini si fa più accorto e sensibile rispetto ai fatti figurativi. L'analisi serrata dei contributi dei giovani Arcangeli e Pasolini consente di misurare quanto, in termini non solo di metodo, essi avessero fatto tesoro degli insegnamenti di Longhi. Un insegnamento che non era facilmente incasellabile, che travalicava i confini della (giovane) disciplina così come s'era insegnata sino ad allora.

Allo sguardo ravvicinato dei capitoli centrali si accosta, invece, quello di respiro più largo che caratterizza

l'abbrivio e la chiusura del testo – rispettivamente, dedicati a un ritratto di Bologna e della sua Università negli anni Trenta in cui s'inscrive la novità dell'arrivo di Longhi nel 1934 (si tratta del primo e del secondo capitolo) e a seguire i giovani allievi nei loro percorsi *post* 1945 nell'ultimo capitolo. Quello che emerge è un modo nuovo di guardare alle arti figurative in Italia, un modo che, se certo molto deve all'insegnamento di Longhi, si segnala anche come prima messa a punto, da parte degli allievi, di riflessioni che avranno poi pieno sviluppo negli anni successivi. Basti pensare agli interventi di Arcangeli che, ad esempio, articolano e sceverano il legame, complesso, tra lingua e fatto figurativo; o il coinvolgimento di Pasolini – in sintonia con Arcangeli su questo punto – nei confronti di una critica nuova, capace di ibridare sulla pagina una lingua che non ha più distinzioni tra prosa e poesia, e che allo stesso tempo si fa interprete del fatto figurativo.

Il problema della moderna critica, una critica che fosse cioè adatta ai tempi nuovi, liberi, dell'Italia post-fascista, è uno dei fuochi dello studio di Cascone. Esemplari, in questo senso, le pagine dedicate ad Attilio Bertolucci e al gruppo di articoli pubblicati su «La Fiamma», il foglio fascista di Parma, nel 1941 (uno soltanto nel 1943). Bertolucci prende partito per una «riscoperta dei piccoli e pressoché

ignoti tesori locali, secondo un gusto per le espressioni artistiche più marginali e periferiche che già tradisce il suo lignaggio critico» (p. 191).

Uno dei pregi del libro è quello di riuscire a offrire una (ri)tessitura dei fatti presi in esame tenendo assieme tanto l'analisi dei testi a stampa, quanto i carteggi fra i protagonisti. Da molti punti di vista le vicende diventano plurali, offrono timbri di voce diversi che spesso aiutano a cogliere anche le sfumature che s'insinuano nei discorsi. Il tutto pressato dall'urgenza esistenziale di prender le distanze da una realtà della quale poco oramai si condivide. Il magistero longhiano diventa allora anche l'incisiva azione di un intellettuale che, nel confronto con le più giovani leve, matura anche una definitiva presa di distanza rispetto al regime.

Anche negli anni successivi delle rispettive carriere questi autori mantengono delle costanti (ad esempio nel tipo di taglio che scelgono di dare ai loro interventi critici) che è possibile far risalire ancora una volta a quei primi anni formativi, quando iniziarono a scrivere sulle riviste dei GUF prendendo a esempio il loro maestro. Cascone riesce a restituire questa complessa e a tratti inafferrabile dinamica, facendo emergere quanto, in quella Bologna che appare foriera di energie nuove, i destini di maestro e allievi si fossero a tal punto intrecciati.

Preraffaelliti. Rinascimento moderno, a cura di Francesco Parisi, Liz Prettejohn, Peter Trippi, catalogo della mostra (Forlì, Museo civico San Domenico, 24 febbraio-30 giugno 2024), Dario Cimorelli editore, Milano, 2024, pp. 600

Mattia Barana

Ha aperto i battenti il 24 febbraio 2024 presso il Museo San Domenico di Forlì la mostra *Preraffaelliti. Rinascimento moderno*. Oltre trecento opere e un robusto catalogo per un'esposizione curata da Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Cristina Acidini e Francesco Parisi, coadiuvati da un comitato scientifico composto da Tim Barringer, Stephen Calloway, Véronique Gerard Powell, Charlotte Gere, Elena Lissoni, Paola Refice e Ines Richter. Un pachidermico dispiegamento di dipinti, tavole, arti applicate, arazzi,

disegni e stampe per un evento espositivo che, sulla carta, avrebbe potuto trovare nuove chiavi di lettura o apportare elementi di novità all'interno di una materia che già conosce una florida bibliografia. Mi pare che l'obiettivo non sia stato centrato, sia per quanto concerne le scelte espositive, sia per la realizzazione degli studi nel catalogo. Il visitatore viene accolto nell'ampia chiesa di San Giacomo al piano terra del complesso da una rassegna di opere che, nell'intenzione dei curatori, risulterebbe un biglietto da

visita: un corpo a corpo tra l'arte medievale e del primo Rinascimento e le opere degli artisti della confraternita, una sorta di silloge di tutto il senso della mostra. Si suppone che questo rapporto tra l'arte del Trecento e del Quattrocento risulti essere del tutto probante: la questione invece si complica a mano a mano che la visita procede.

Occorre a mio avviso aprire qui una parentesi: la prima sezione, intitolata "La visione degli Antichi", è aperta dallo schizzo preparatorio per la *Madonna di Cimabue portata in processione per le strade di Firenze* di Frederick Leighton, posto accanto alla *Maestà di Santa Maria dei Servi* di Cimabue, conservata presso la basilica servita di Bologna. Una giustapposizione che porta a domandarsi perché non si sia spostato il dipinto ottocentesco conservato alla National Gallery di Londra ma si sia convocata una versione preparatoria, messa a confronto con una più fragile tavola duecentesca, traumaticamente strappata dal proprio contesto ecclesiastico.

La scelta risulta peraltro più dubbia se si riflette sul fatto che l'ancona raffigurata da Leighton è la cosiddetta *Madonna Rucellai* di Duccio, realizzata per i Laudesi di Santa Maria Novella e oggi agli Uffizi: si è ritenuto necessario scomodare la pala bolognese nonostante questa sia totalmente fuori contesto. Stilisticamente, i due dipinti non hanno nulla in comune. Basta una scelta espositiva del tutto evocativa per rimuovere una tavola duecentesca da un altare? La medesima riflessione può essere estesa a tutta la prima sezione (e non solo): sono numerosi i capolavori antichi sottoposti a un evitabile trasporto per essere presentati a puro titolo esemplificativo, come l'elaborato polittico scompartito di Taddeo di Bartolo, proveniente da Pistoia, o la bella pala quadra di Benozzo Gozzoli, in deposito presso il Palazzo Comunale di San Gimignano.

La selezione delle opere nella prima sezione – manufatti di vario tipo, compresa un'armatura tedesca del Cinquecento, esposti tra l'altro a un'altezza insolitamente elevata – fa sorgere domande che il visitatore si porterà lungo tutto il percorso di mostra. Vedere schierati i dipinti di Bernardo Daddi, Taddeo di Bartolo, Parri di Spinello, fino agli approdi da "pittura di luce" dell'Angelico o di Benozzo Gozzoli, ma anche le pale di Filippo Lippi e del Verrocchio sino a Botticelli e Luca Signorelli, spinge a chiedersi quale

fosse, al di là delle intenzioni programmatiche, il reale accostamento dei pittori della confraternita alle opere dei pittori precedenti a Raffaello. Un aspetto, questo, sul quale la mostra insiste molto, creando a mio avviso un equivoco che si perpetra sala dopo sala. I dipinti esposti hanno un rapporto chiaro e diretto con un'opera di questo vagheggiato Medioevo? La risposta sembra negativa. Torna in mente Francis Haskell nel celebre *Rediscoveries in Art*: Giotto era una medicina consigliabile quando ad assumerla era qualcun altro.

Alle quindici sezioni successive spetterebbe il compito di rispondere a questa domanda: eppure il risultato è lo stesso sortito dalla prima sala. Viene preso in considerazione dapprima il rapporto tra la confraternita e i Nazareni, il contesto di *Gothic revival* e il ruolo di fautore del movimento di John Ruskin, esponendo alcuni dei suoi schizzi realizzati durante i soggiorni italiani. Si apre a questo punto la vera rassegna sulle generazioni di pittori preraffaelliti, con le opere di Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais e William Holman Hunt. Il visitatore che si aspetterà di vedere *Ecce Ancilla Domini* di Rossetti o la celebre *Ophelia* di Millais, resterà deluso: molti dei capi d'opera non sono arrivati a Forlì. Del primo, infatti, si espongono qui perlopiù opere grafiche, mentre del secondo la scelta è ricaduta perfino su un acquerello derivato dalla prima opera dichiaratamente preraffaellita del pittore, *Lorenzo e Isabella* (l'originale si trova presso la Walker Art Gallery di Liverpool), accolta da un certo scandalo nel 1849 alla mostra della Royal Academy. Derivazione, peraltro, la cui attribuzione a Millais – spiega la scheda presente sul catalogo – è dibattuta: non una scelta felice, insomma.

Si giunge quindi alla sala dedicata a Edward Burne-Jones: qui viene proposto un azzecato confronto con un disegno di Michelangelo proveniente da Casa Buonarroti, ponendo ulteriori dubbi sul legame che si vorrebbe stringente tra le opere dei pittori del Medioevo e i preraffaelliti. Una sezione un po' sottotono dedicata al tema delle arti applicate conduce al piano superiore, dove l'esposizione ricomincia con una pertinente riflessione sul rapporto di fascinazione della confraternita nei confronti di Botticelli: un Medioevo, insomma, un po' meno indigesto per il pubblico inglese.

Segue una carrellata di figure femminili di Burne-Jones, non distanti da una certa pittura veneta, qui evocata da un bel dipinto di Palma il Vecchio, che nuovamente fa scricchiolare ogni rapporto filologico con tutta la pittura precedente a Raffaello. Le stesse considerazioni valgono per le opere di Leighton che, ricordiamo, apre la rassegna accanto a Cimabue ma tradisce una fortissima fascinazione per Michelangelo, e per George Watts, cui è dedicata una sezione che ne ripercorre il legame con la pittura veneziana del Cinquecento. L'esposizione si chiude, infine, con una esigua sezione italiana: Giuseppe Cellini, Giulio Aristide Sartorio e Adolfo De Carolis, letti come ultima propaggine di un modo d'intendere l'arte inaugurato nel 1848 da questo piccolo gruppo di giovanissimi pittori.

Torniamo però alla domanda posta dalla prima sala: in un percorso che inanella opere che dallo scorcio del Duecento arrivano fino ai primi decenni del Novecento, quali sono le tangenze, al di là dei proclami di Ruskin e della cerchia, tra la pittura della confraternita e le opere antecedenti a Raffaello? E soprattutto, a quali pittori antecedenti a Raffaello? In questa contrapposizione tra Medioevo e Rinascimento, dove perfino il sottotitolo della mostra propende per il secondo, sembra che i saggi in catalogo non riescano a fare chiarezza. Quali sono gli elementi medievali di questo 'Rinascimento Moderno'? La confraternita ha referenti pittorici diversi rispetto a quelli che dichiara di osservare? Al netto delle posizioni antiaccademiche, quanto l'arte del Medioevo è per la "PRB" un ombrello sotto al quale affastellare spunti ben lontani da ciò che oggi intendiamo come medievali? È con questa chiave di lettura che si possono armonizzare le opere esposte, che hanno punti di riferimento che spaziano da Michelangelo a Guido Reni, passando per Leonardo, Raffaello, Tiziano e Palma il Vecchio? Sembra che nel catalogo gli stessi curatori si siano dati risposte via via diverse, ottenendo un risultato a tratti opaco.

Il catalogo è un prodotto editoriale di pregio: a dieci saggi scritti dagli studiosi elencati poco più su, fanno seguito le riproduzioni fotografiche delle opere, divise nelle sedici sezioni di mostra e anticipate da una breve introduzione; chiudono brevi schede per ciascun manufatto. Quanto ai saggi, sono ravvisabili delle criticità. Innanzitutto, mi sembra che sia sopravvalutata la confidenza che

l'Inghilterra vittoriana potesse avere con la pittura dei 'Primitivi', tema al quale è dedicata larga parte del saggio d'apertura di Elizabeth Prettejohn, *L'arte britannica e il Rinascimento italiano*. Al di là delle più volte citate incisioni di Carlo Lasinio del camposanto di Pisa, dei testi di Anna Jameson e di Ruskin o della traduzione dell'*Histoire de l'Art* di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, la conoscenza dei Primitivi italiani non poteva che essere assai scarsa e lacunosa. Una delle prime collezioni pubbliche di dipinti medievali è la Galleria Universitaria di Oxford, aperta solo nel 1850. Anche il ruolo della National Gallery mi sembra che sia, almeno per la prima generazione di preraffaelliti, assai da ridimensionare: relativamente al primo nucleo di opere d'arte medievali acquisito da Charles Eastlake nel 1857, ad esempio, Elizabeth Prettejohn omette di dire che le pagò pochissimo e che le definì al Parlamento «unsightly», letteralmente 'inguardabili', una pura necessità storicistica per seguire l'evoluzione dell'arte fino alla perfezione di Raffaello. Il peso rivestito da Ruskin nella scoperta del Medioevo in Inghilterra è importante ma da prendere *cum grano salis*: ancora in *Mornings in Florence*, a metà degli anni Settanta, scrive di ritenere che lo spirito del XIII secolo risieda nel volto di Luigi IX affrescato in Santa Croce, opera di Gaetano Bianchi attorno al 1852.

Il saggio di Francesco Parisi, *"The Romance of Italy". I Preraffaelliti tra Venezia, Firenze e Roma* sembra fare uno scarto rispetto alla lettura 'medievista' della confraternita, segnalando che, quando nel 1848 si trovarono a redigere una selezione di artisti da seguire, l'unico tra i 'Primitivi' ricordati era l'Angelico: per il resto, nulla si discostava da un più comprensibile interesse per il Rinascimento fiorentino e veneto. Insomma: la cornice di «pittori precedenti a Raffaello» andrebbe decostruita tenendo conto della differenza tra le volontà programmatiche espresse dalla confraternita e gli effettivi risultati conseguiti in pittura. In tal senso, un'indicazione emerge in questo saggio ma non mi sembra sia stata raccolta con sufficiente attenzione: «È evidente che il disordine cronologico delle predilezioni preraffaellite fosse consonante alla classificazione vittoriana, in cui tutta l'arte prima del 1500 veniva genericamente collocata nel Medioevo». Il testo, infatti, prende in considerazione interessanti spunti

e punti di tangenza legati alla pittura tonale veneta, allargando i riferimenti a Tiziano: la mostra poteva essere l'occasione per affinare le armi della critica, mettendo in dubbio l'effettiva identità tra l'arte del Medioevo e il movimento dei preraffaelliti.

Eppure, il saggio successivo a firma di Cristina Acidini torna sull'equivalenza tra Giotto, Beato Angelico, Filippo Lippo e la confraternita, legando peraltro il montante interesse per il Medioevo italiano a un clima fertile in questo senso a Firenze, città protagonista di una massiccia esportazione di opere d'arte. Cita dunque mercanti in affari ormai a fine secolo, come Elia Volpi e Stefano Bardini, ma anche William Blundell Spence, attivo già a date più alte. Andrebbe però specificato che lo stesso Spence nel 1852 tra le righe della sua guida *The Lions of Florence*, nell'appendice dedicata al mercato antiquario, apre la sezione indicando come i pittori più apprezzati Salvator Rosa e Carlo Dolci. Insomma, lontani da un gusto medievaleggiante.

Sulla medesima linea di Acidini anche lo studio di Tim Barringer *La natura del gotico: la cultura vittoriana e il Medioevo*: anche in questo caso, occorrerebbe operare una distinzione assai più profonda con il *Gothic revival* architettonico – qui evocato dai progetti di Augustus Welby Pugin – che è antecedente rispetto alla confraternita e che, forse, ha raggiunto risultati più esteticamente vicini agli esempi antichi presenti sul suolo inglese. Inoltre, la cultura che Barringer individua come formativa per i pittori della confraternita, citando gli stessi precedenti di Acidini e Prettejohn, non sembra per le stesse ragioni sufficiente a giustificare un accostamento filologico al Medioevo italiano.

Già da questa breve disamina di alcuni dei saggi dei curatori, mi sembra che si sia persa l'occasione di tentare una distinzione critica importante, identificando i modelli ideali (come Giotto, Cimabue, l'Angelico e larga parte del Medioevo *stricto sensu*) rispetto a quelli effettivamente

apprezzati e utilizzati (come nel caso di Botticelli o dei pittori della Laguna). A quel punto, il campo sarebbe stato libero per registrare le aporie di un movimento che professa una passione per tutto ciò che precede Raffaello ma trae spunto da Michelangelo e Tiziano: si ravvisano qui i contatti palmari tra opere antiche e moderne, e sono forse i saggi e le sezioni di mostra che risultano più convincenti. Eppure, da un lato, il catalogo porta avanti una lettura generale un po' superficiale, che appiattisce la confraternita sul rapporto con un non meglio identificato 'Medioevo', dall'altro apre a riflessioni sui rapporti con l'arte veneta e Michelangelo: un'ambiguità che, a mio avviso, non viene risolta.

Non mi sembra che si facciano progressioni rispetto agli studi precedenti e, anzi, la bibliografia generale presenta qualche assenza che lascia stupiti. Mancano, a titolo d'esempio, testi capitali di Francis Haskell (su tutti: *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Tastes, Fashion and Collecting in England and France*), gli studi di Donata Levi sui mercanti e conoscitori a Firenze nell'Ottocento e su Crowe e Cavalcaselle, così come i testi più recenti di Susanna Avery-Quash sui coniugi Eastlake e sulla nascita della National Gallery, o perfino *La fortuna dei Primitivi* di Giovanni Previtali.

In conclusione: non è certo che chi visiti la mostra accolto dalla coppia Cimabue-Leighton e congedato da Sartorio, dopo aver visto trecento opere abbia un'idea più chiara della confraternita, delle antinomie qui evidenziate, del rapporto con l'architettura e delle propaggini del movimento a inizio Novecento. Chi sfoglia il ponderoso catalogo si trova davanti agli stessi problemi irrisolti.

Ed è un peccato, perché l'argomento apre a riflessioni che coinvolgono l'Ottocento, il suo immaginario, le sue correnti artistiche e intellettuali e le ripercussioni che tutto ciò ha avuto sulla storia dell'arte e della conservazione, imponendo certi filtri, lenti e punti di vista che, a volte, condizionano ancora la nostra lettura del passato.

Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988, a cura di Odile Burluraux, Madeleine de Colnet e Morad Montazami, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'art moderne, 5 aprile-25 agosto 2024), Paris-Musées, Parigi, 2024, pp. 224

Francesca Gallo

Un ampio lavoro di ricerca e un altrettanto rigoroso spirito militante informano la mostra e il catalogo dedicati a *Présences arabes. Art moderne et décolonisation. Paris, 1908-1988* (Musée d'art moderne de Paris, 2024), a cura di Odile Burluraux, Madeleine de Colnet e Morad Montazami. Dalla sorveglianza sul lessico – da cui l'adozione di Asia dell'Ovest, al posto di medio e vicino oriente – alla cospicua presenza di donne, passando per l'individuazione di gallerie e critici, funzionari e istituzioni che hanno sostenuto gli artisti di origine araba attivi a Parigi, emergono la vitalità e il policentrismo di una rete di rapporti umani e intellettuali che ridefinisce la geografia culturale attorno al Mediterraneo, così come la fisionomia – per nulla sottovalutata – della capitale di un lungo, vasto e violento impero coloniale.

Parigi capitale imperiale, infatti, è al contempo la città degli artisti e degli intellettuali che nell'orbita del Surrealismo, per esempio, levano convinte, seppur minoritarie, critiche alla colonizzazione. E dove, dal secondo dopoguerra, accanto alle difficoltà della diaspora, sono a portata di mano i circoli della solidarietà anticoloniale e internazionalista, per arrivare alle iniziative istituzionali rivolte all'integrazione delle prime generazioni nate sul suolo francese. Alla luce di tale quadro contro-egemonico si comprende meglio la provenienza di quasi il trenta per cento dei pezzi esposti dalle collezioni pubbliche francesi, conferma di illuminate seppure episodiche prefigurazioni di una nazione plurale, sull'onda di uno scivoloso universalismo o di entusiasmi indipendentisti.

Assume un chiaro valore interpretativo la scelta di chiudere al 1988, pochi mesi prima dell'inaugurazione del *turning point Magiciens de la terre* (1989 Centre Pompidou e La Villette), perché ribadisce come il dialogo transnazionale tra linguaggi visivi vecchi e nuovi – a cui ormai l'ombrello della globalizzazione va stretto – abbia alle spalle decenni

di *intense proximité* (Palais de Tokyo 2012), che dalle ondate successive di esportazione del modernismo di pari passo all'espansione coloniale, arriva almeno alla Biennale di San Paolo, che fin dagli anni Cinquanta consolida gli scambi transatlantici. Altrettanto inequivocabilmente il titolo dell'esposizione che sembra riecheggiare il nome della casa editrice e del periodico, *Présence africaine* – fondati nel 1947 a Parigi da Alioune Diop, con la collaborazione di intellettuali di primissimo piano – volge al plurale l'omaggio, diluendo una identità culturale perimetrata prevalentemente su base linguistica, nei rivoli di soggettività, storie e contesti molteplici. Quell'eco, tuttavia, è riverberato dalle numerose riviste incluse nella narrazione espositiva, fondamentali nel cementare collaborazioni ed elaborare riflessioni teoriche o letterarie, con l'ambizione di proiettarsi oltre la propria cerchia. L'interesse di alcune gallerie private, invece, è per lo più sotto il segno dell'occasionalità, da intendersi soprattutto come tentata assimilazione, in corrispondenza di mode primitiviste, astrattiste o informali.

Per uno sguardo educato alla storia dell'arte del Novecento, vi sono molte scoperte e qualche conferma ma, al netto del prevalere della pittura – dato già di per sé significativo e da problematizzare meglio – si possono individuare due tendenze intrecciate, talvolta convergenti perfino cronologicamente. Da un lato, la riscoperta e la riproposizione di iconografie e stili arabi – dalla miniatura su carta (1920) di Mohammed Racim, alle referenze egizie di *Les Larmes d'Isis* (1937) di Mohammed Bey Naghi o di Abdelaziz Gorgi (1940), al prevalere della calligrafia nelle opere di Mona Saudi (1977) o in quelle di Hassan Massoudy (1982), fino alla singolare danza del ventre nel video di Nil Yalter, *La Femme sans tête* (1974). Dall'altro, un campo ampio, e per il quale andranno individuate nuove categorie esegetiche, costituito dall'assimilazione

e dall'appropriazione di lemmi del repertorio artistico proveniente dall'Europa, arrivando quindi a smuovere interpretazioni consolidate. Dalle gouache dell'autodidatta Fatma Haddad-Mahieddine, detta Baya (1947), a *Le Cirque populaire* (1956) di Abdel Hadi El-Gazzar, dall'adozione del realismo sociale da parte di Fatma Arargi (1956), fino alle citazioni matissiane di Jewad Selim (1958) e alla interpretazione in chiave femminile e dissacratoria della crocifissione, da parte di Laila Muraywid (1979). La mostra e il catalogo (impresa plurale) dal solido impianto storico si qualificano come imprescindibili strumenti informativi, impegnati a restituire visibilità a gruppi e percorsi artistici all'insegna delle discontinuità: dall'apogeo dell'impero alle prime indipendenze di Libano, Siria, Egitto, Irak; dall'emancipazione del Nord Africa fino all'esplosione dell'immigrazione nei quartieri dormitorio. L'esemplare contributo alla riscrittura postcoloniale della storia dell'arte contemporanea, quindi, suggerisce una metodologia fondata tanto sulla approfondita e ricettiva conoscenza delle complesse vicende della colonizzazione e della decolonizzazione, in entrambi gli emisferi; quanto sulla messa in discussione di valori estetici e formali canonici.

A conclusione del *tour de force* visivo, *The Negotiating Table* (1983) di Mona Hatoum, dolorosa e sofferta metafora della prima guerra del Libano, proietta il visitatore fuori dalle mura del museo. Nei mesi in cui l'Asia dell'Ovest è ancora una volta disumanamente in fiamme, i richiami all'infinita resistenza palestinese emergono con sorprendente frequenza in altre due rassegne, in dialogo con *Présences arabes*. Nel limitrofo Palais de Tokyo, infatti, la mostra documentaria *Passé Inquiet: Musée, Exil et Solidarité* (curata da Rasha Salti e Kristine Khouri) si focalizza sul sostegno degli artisti (questa volta anche italiani) ai movimenti anti-imperialisti: dal Cile al Nicaragua, dalla Palestina all'Africa del Sud. Mentre alla Cité Internationale des Arts, in continuità con la prima esposizione, Émilie Goudal e Nataša Petrešin-Bachelez hanno raccolto lavori recenti dedicati alle lotte di indipendenza, partendo da quella algerina, a cui fa riferimento sia il titolo, *Ces voix qui m'assiègent...* (citazione dalla regista Assia Djebar), sia le opere di Zineb Sedira e di Bouchra Khalili. Tre mostre, in sorprendente sintonia tematica, danno il polso – almeno Oltralpe – sia della maturità del dibattito disciplinare, sia di una nuova generazione di curatori e di studiosi ottimamente attrezzata.