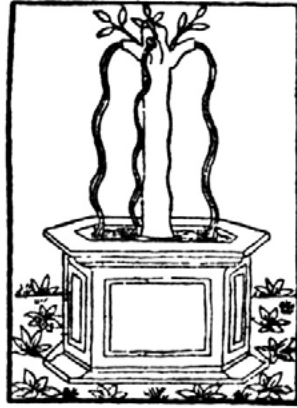


9 | 2025

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

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

ISSN 2784-9597 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Siena
Registro dei Periodici n. 4 del 26/02/2021

Proprietà

Università degli studi di Siena

Editor-in-Chief

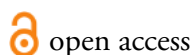
Davide Lacagnina, Università degli studi di Siena, Italy

Direttore responsabile

Sara Lilliu

Progetto grafico, impaginazione e coordinamento redazionale

Alias, con la collaborazione di Valentina Alabiso



© 2025 Davide Lacagnina, Raffaele Marrone, Vincenzo Di Gennaro, Antonella Ferro, Marco Fagiani, Rosanna Carrieri, Luca Brignoli, Marco Calafati

Content license

Except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license

All the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com



LA DIANA

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

Direttore

Davide Lacagnina

Comitato di redazione

Alessandro Angelini

Roberto Bartalini

Marco M. Mascolo

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

Raffaele Bedarida, Sapienza - Università di Roma

Francesca Castellani, Università Iuav di Venezia

Laura Cavazzini, Università degli studi di Trento

Aldo Galli, Università degli studi di Trento

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

Marco M. Mascolo, Università degli studi di Siena

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

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**
— DSSBC
*ECCELLENZA 2023-2027

**SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE
IN BENI STORICO ARTISTICI**
— SSBSA

Indice

Davide Lacagnina <i>Editoriale</i>	5
---------------------------------------	---

Studi

Raffaele Marrone <i>Santa Cristina ritrovata. Considerazioni preliminari sull'antica cappella del cimitero dell'Ospedale senese di Santa Maria della Scala</i>	10
---	----

Vincenzo Di Gennaro <i>L'inventario di Giuseppe Maria Mazzuoli tra vicende private, questioni politiche e itinerari collezionistici</i>	32
--	----

Antonella Ferro <i>Incontri e scontri tra Francesco Malaguzzi Valeri e Adolfo Venturi (e sodali): risvolti dal Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci</i>	53
---	----

Marco Fagiani <i>Primi spunti per un profilo di Pèleo Bacci, a margine di un contributo inedito su Andrea di Niccolò</i>	79
---	----

Rosanna Carrieri <i>La xilografia di Mimì Buzzacchi Quilici: paesaggi sentimentali tra antichità e modernità</i>	96
---	----

Contributi

Arianna Desideri <i>Il fenomeno posthuman negli anni Novanta: una rilettura attraverso il caso di Pierre Huyghe</i>	126
--	-----

Note

Luca Brignoli <i>Gli Old Masters italiani del Museo di Belle Arti a Budapest, trent'anni dopo</i>	140
--	-----

Recensioni

Antonio Brucculeri, <i>Les Français et la Renaissance. Idées et représentations de l'architecture 1760-1880</i> (di Marco Calafati)	147
---	-----

Editoriale

Davide Lacagnina

Questo numero de «La Diana» si presenta con una piccola novità: l'ampliamento del numero dei componenti del comitato scientifico e di redazione. Una scelta che intende rafforzare ulteriormente il carattere della rivista, aprendo a nuove specializzazioni e competenze, dall'alto medioevo ai giorni nostri, nel desiderio di ricomprendere, tra le sue pagine, uno spettro sempre più ampio e articolato di ambiti d'intervento e interessi di ricerca. Anche questo fascicolo, pertanto, propone una pluralità di affondi, che spaziano dalla Siena del Trecento, nello 'studio' di Raffaele Marrone sull'antica cappella del cimitero di Santa Maria della Scala, alla mostra itinerante in Europa *Post Human* (1992) a cura di Jeffrey Deitch, nel 'contributo' di Arianna Desideri sul lavoro di Pierre Huyghe: due estremi radicalmente distanti, nella cronologia e nei contesti di riferimento, e nondimeno capaci di tenere insieme rigore metodologico, solidi strumenti storiografici e sguardi freschi (e coraggiosi) su opzioni inesplorate o meno frequentate dal discorso *mainstream*. 'In mezzo', per così dire, in un continuo gioco di sponda tra Siena e una geografia culturale mobile e generosa di aperture europee, gli articoli di Vincenzo Di Gennaro – che rilegge un inventario di bozzetti della famiglia Mazzuoli, scultori attivi in Toscana per tre generazioni tra Sei e Settecento, alla luce di nuovi documenti e riflessioni originali, tra strategie di autopromozione e vicende collezionistiche – e di Antonella Ferro che, attraverso l'inedito carteggio tra Corrado Ricci e Francesco Malaguzzi Valeri, ripercorre una stagione eroica per la storia dell'arte in Italia e le posizioni di dibattito, vivacissime, sorte intorno allo statuto della disciplina e alle sue pratiche nei primi decenni del Novecento. A seguire i saggi di Marco Fagiani, che pubblica per la prima volta, in appendice al suo testo, un contributo manoscritto di Pèleo Bacci su Andrea di Niccolò (quale occasione non solo per ritornare sulla formazione dell'antico pittore senese ma anche per meglio definire la fisionomia di uno storico dell'arte e uomo delle istituzioni – Bacci fu soprintendente a Pisa (1911-1924) e a Siena (1924-1941) – a oggi mai pienamente studiata nella sua complessità), e di Rosanna Carrieri, che dedica un affondo alla produzione grafica di Mimì Buzzacchi Quilici (1903-1990), artista ingiustamente 'dimenticata' – in un destino comune a molte donne, purtroppo e per troppo tempo – nonostante gli importanti riscontri professionali raggiunti fra

prima e seconda guerra mondiale e una qualità che lo studio delle sue incisioni consente di riconsiderare, in filigrana, con maggiore cognizione di causa, accanto alla sua pittura (quest'ultima al centro di una nuova e recentissima fortuna critica in linea con la crescente attenzione per la creatività femminile nelle indagini di una più giovane generazione di storiche dell'arte). Come di consueto, in chiusura del numero, una nota e una recensione, rispettivamente di Luca Brignoli e di Marco Calafati, su due recenti volumi sull'arte e l'architettura italiana fuori dall'Italia (in Ungheria e in Francia) tra collezionismo e ricezione critica.

Se la giovane età di tutti gli autori e delle autrici presenti in questo fascicolo non è di per sé un valore – né una garanzia di qualità, evidentemente – essa risuona tuttavia come la promessa di un impegno da onorare. In tempi di generale (e opportunistico) conformismo, anche sul fronte dell'industria editoriale, e di una politica del patrimonio culturale che sembra deliberatamente disattendere ogni principio di competenza certificata, è difficile continuare a insistere sull'importanza e sulla necessità di percorsi di formazione specialistica avanzata, come invece conferma la serietà dei lavori qui pubblicati. Ribadirlo in questa sede, in apertura di una rivista che nasce all'interno del progetto di una Scuola di terzo livello, in costante divenire (nella definizione dell'offerta dei suoi insegnamenti e nel conseguente arricchimento del numero e delle specializzazioni dei docenti) e nondimeno con una storia ormai quasi cinquantennale alle spalle, intende dare una risposta forte (per quanto irrilevante o marginale essa possa risultare nel macrocontesto agli occhi più cinici degli osservatori) alle aspettative di quanti continuano a scegliere – con fiducia e con coraggio (bisogna riconoscerlo...!) – una strada che sembra essere assente dall'agenda dei due ministeri di riferimento (Università e Cultura).

Si impone pertanto una mobilitazione di tutti gli attori in causa, a partire dall'ordinaria amministrazione, dalla cura e dalla responsabilità che devono investire il disegno di un corso che oggi stenta a trovare una sua precisa fisionomia a livello nazionale, con numeri sempre più in ribasso e un senso di sfiducia generale in prospettiva soprattutto di sbocchi lavorativi quanto mai incerti e lontani. Eppure, le Scuole di Specializzazione sono le uniche istituzioni che garantiscono da sempre un percorso di formazione avanzata completa e integrata sui più diversi aspetti della storia dell'arte e della tutela, della gestione e della valorizzazione del patrimonio culturale, di là da ogni tronfia formula retorica o di mera propaganda. L'interazione tra ricerca storico-artistica, conservazione, restauro, comunicazione, legislazione, museologia, l'uso di nuove tecnologie d'indagine dei materiali e di strumenti di-

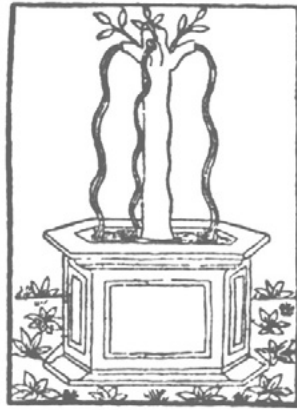
gitali per la valorizzazione e l'accessibilità del patrimonio rimane alla base di una preparazione che mira a un riscontro diretto, sul campo, delle conoscenze acquisite in aula, attraverso seminari, tirocini, sopralluoghi, scambi con gli operatori del settore, e non ha più – o almeno non soltanto – la Pubblica Amministrazione (soprintendenze, musei, gallerie) quale orizzonte di riferimento. Molti specializzati, del resto, dopo l'elaborazione di una tesi che rimane comunque 'sperimentale' e prevede ampi margini di ricerca originale e innovativa, hanno trovato impiego nei più diversi ambiti delle professioni del settore della produzione culturale (dalle attività di ricerca e di documentazione alla redazione di contenuti per i nuovi media, dalle fondazioni private alle società di servizi, dall'editoria di settore al giornalismo, dal mercato delle case d'asta e delle gallerie commerciali alle consulenze collezionistiche, dal turismo alla valorizzazione dei territori), proprio in ragione delle pluralità delle competenze maturate. E nondimeno, anche nell'esito dell'ultimo concorso del Ministero della cultura per funzionari tecnici storici dell'arte, a fare la parte del leone, conquistando i primi posti nella graduatoria di merito, sono stati i candidati che potevano vantare nel proprio curriculum un percorso formativo di questo tipo. Nonostante questi pure importanti successi recenti e in contrasto con il loro glorioso passato, che fa risalire l'istituzione delle Scuole di Specializzazione in Storia dell'arte, com'è noto, alla nascita stessa della disciplina all'inizio del XX secolo in Italia e alla meritoria e visionaria azione di Adolfo Venturi per la formazione dei dirigenti e dei funzionari tecnici dell'allora Direzione Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione (inaugurando un modello che fece scuola nel resto d'Europa), esse oggi risultano compresse, non sufficientemente riconosciute o valorizzate, tra la Scuola del patrimonio di fondazione ministeriale (che è di fatto un centro di formazione permanente per i professionisti del settore), un quantitativo spropositato di master più o meno attraenti nelle loro fantasiose e talvolta improbabili denominazioni (specie quando esse suonano più *smart* e in linea con i tempi), con un curriculum troppo spesso sbilanciato sugli ambiti disciplinari di chi li propone e organizza (economisti, giurisperiti, comunicatori...), e i dottorati di ricerca, su cui, sin dalla loro istituzione in Italia nel 1980, si sono appuntate negli anni forme più sistematiche di investimento (anche in termini di borse di studio), per quanto non sempre in maniera coerente e/o lungimirante.

Da ultimo, solo per fare un esempio sul filo della cronaca, l'attivazione di dottorati di ricerca a partire dal corrente anno accademico, anche in Storia dell'arte, all'interno della rete delle Accademie di Belle Arti e

dell'Alta Formazione Artistica e Musicale, desta non poche perplessità, per la divergenza dei criteri di composizione dei collegi dei docenti e l'eterogeneità dei percorsi di formazione dei candidati ammessi a questi nuovi corsi. Sia ben chiaro: rimane fondamentale il dialogo della storia dell'arte con gli agenti della produzione artistica, in una prospettiva di familiarizzazione con tecniche, materiali, processi intellettuali e creativi propri di chi realizza (o si sta formando per realizzare) opere d'arte. E se è certamente un bene che le accademie (e i conservatori di musica) attivino dei corsi di terzo livello nei settori della loro specifica missione formativa, è indubbio che la storia dell'arte, per sua natura e statuto, debba rimanere nell'alveo delle scienze umanistiche e sia chiamata a nutrirsi del confronto costante con le altre discipline storiche, filosofiche, letterarie, senza perdere mai di vista l'oggetto principale del suo studio – l'opera d'arte – e le ragioni, le pratiche, i linguaggi e le prerogative della sua realizzazione e della sua conservazione.

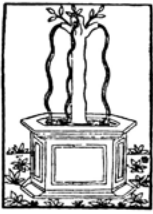
Di là da quanto possano sancire tavole ministeriali di equipollenze decretate in maniera frettolosa e maldestra, è fin troppo evidente che si tratta di percorsi nettamente distinti e per i quali, nondimeno, è opportuno costruire sistematiche occasioni di dialogo e di interscambio a beneficio di entrambi gli interlocutori: artisti e storici dell'arte. La proliferazione dei percorsi di studio che in maniera diversa e disorganica portano a uno stesso risultato, genera confusione e disaffezione e produce un qualunque ritorno in cui alla fine va bene tutto e che inevitabilmente appiattisce, verso il basso, ogni spinta al cambiamento, alla sperimentazione e all'innovazione che è il motore di ogni impresa culturale degna di questo nome.

Quando all'inizio di questo testo scrivevo della promessa di un impegno da onorare non mi riferivo solo alla determinazione di chi, tra i più giovani, si avvia oggi alla professione della storia dell'arte, ma anche, e soprattutto, alla responsabilità di chi deve indirizzare e governare le trasformazioni in atto e rispondere così alle sfide del proprio tempo, per consegnarne uno migliore – è il nostro auspicio e il nostro impegno – a chi verrà dopo di noi.



LA DIANA

Studi



Santa Cristina ritrovata. Considerazioni preliminari sull'antica cappella del cimitero dell'Ospedale senese di Santa Maria della Scala

Raffaele Marrone

Scuola Normale Superiore di Pisa

Classe di Lettere

Corso di perfezionamento in Storia dell'arte

Contact raffaele.marrone@sns.it

Attraverso una disamina delle fonti documentarie e delle evidenze architettoniche, questo studio si propone di identificare l'ubicazione dell'antica cappella del cimitero di Santa Maria della Scala a Siena, decorata nel 1341 da Ambrogio Lorenzetti e associata al culto della martire Cristina a seguito della donazione all'Ospedale delle reliquie di Costantinopoli nel 1359. In particolare, si ipotizza che il sacello coincida in parte con un ambiente integrato nella sede della compagnia di Santa Caterina della Notte, in corrispondenza della zona dell'Ospedale che va sotto la denominazione di "magazzini della corticella", visibile oggi in un allestimento tardo-ottocentesco.

Through an analysis of documentary sources and architectural evidence, this study aims to identify the location of the ancient chapel of the cemetery of Santa Maria della Scala in Siena. Decorated in 1341 by Ambrogio Lorenzetti, the chapel was later associated with the cult of the martyr Christina following the donation of relics from Constantinople to the Hospital in 1359. It is specifically hypothesised that the chapel corresponds, at least in part, to a space now integrated into the headquarters of the confraternity of Santa Caterina della Notte – within the area of the Hospital referred to as the "magazzini della corticella" –, which today presents a late 19th-century configuration.

Keywords: Siena; Santa Maria della Scala; spazi cimiteriali; Santa Cristina; Ambrogio Lorenzetti

open access

Published twice a year

ISSN 2784-9597 (online)

Received 12 June 2024 **Accepted** 5 September 2024

First Published December 2024 (online first)

Citation Raffaele Marrone, *Santa Cristina ritrovata. Considerazioni preliminari sull'antica cappella del cimitero dell'Ospedale senese di Santa Maria della Scala*, «La Diana», 9, 2025, pp. 10-31
DOI 10.36253/ladiana-3190

Copyright © 2024 Raffaele Marrone

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

Data Availability Statement

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

Competing Interests

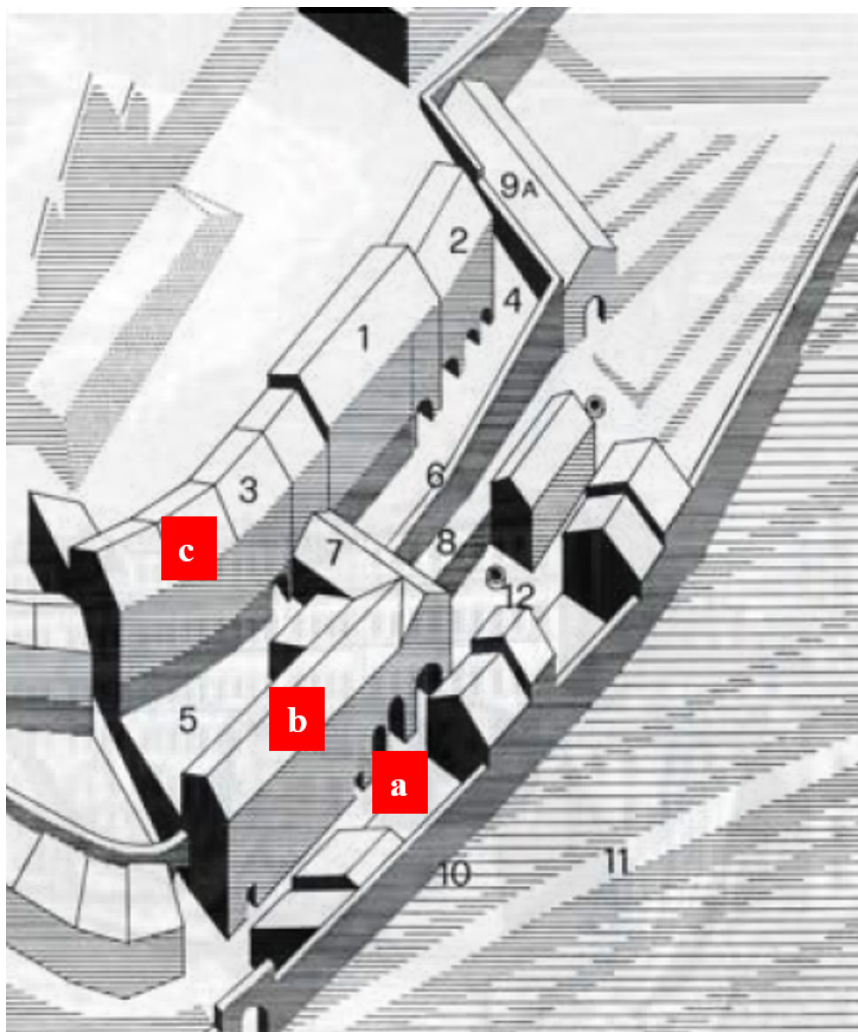
The Author(s) declare(s) no conflict of interest

Santa Cristina ritrovata. Considerazioni preliminari sull'antica cappella del cimitero dell'Ospedale senese di Santa Maria della Scala

Raffaele Marrone

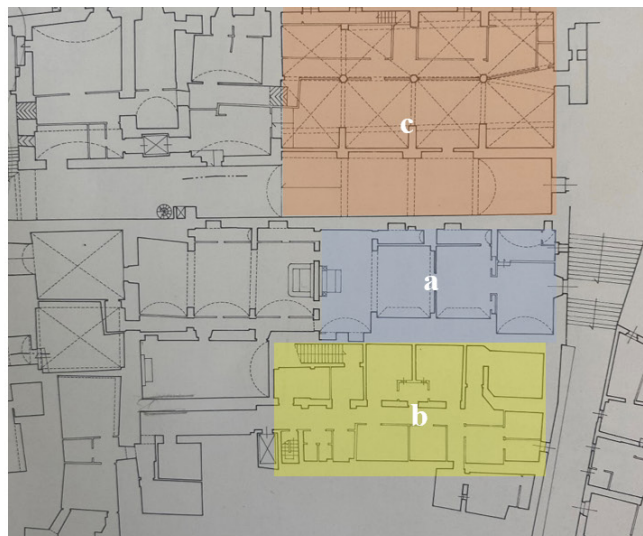
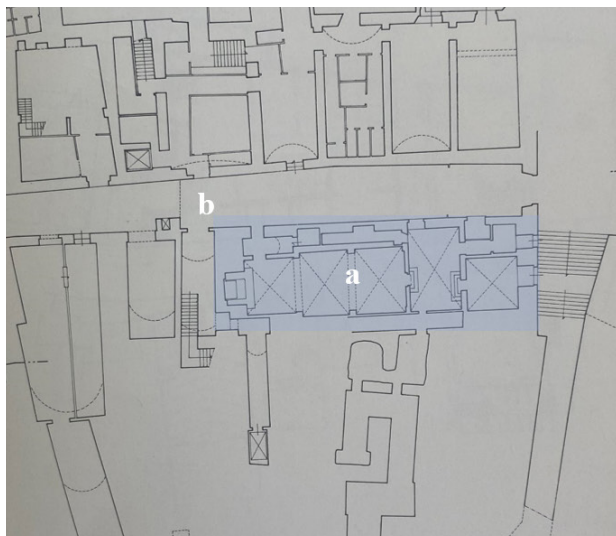
1. «Est preterea in xenodochio capella quedam sub titulo Sancte Christine, in qua multe sunt religiose atque decentes sepulture, morientium cunctorum funus honorifice curatur cum luminaribus et officiis». ¹ Sembra d'obbligo prendere le mosse dalla ben nota testimonianza della relazione inviata dal rettore di Santa Maria della Scala a Gian Galeazzo Visconti tra il 1399 e il 1401: è questa, infatti, la più risalente tra le fonti giunte a noi a serbare la memoria della dedicazione dell'antica cappella cimiteriale dell'Ospedale grande di Siena, che verosimilmente fu consacrata sotto il vocabolo di Santa Cristina soltanto all'indomani della donazione della testa della martire di Bolsena, pervenuta all'istituto insieme con le altre celebri reliquie di Costantinopoli (1359). ² Nell'unica precedente menzione documentaria scoperta finora, che risale al settembre 1341, il sacello viene laconicamente definito come «chappella del cimitero», senza ulteriori specifiche; ³ resta dunque oscura la primitiva intitolazione della cappella funeraria, così come oscura è per ora destinata a rimanere, in assenza di elementi positivi, la sua esatta data di fondazione. Non si può escludere, tuttavia, che la cappella fosse eretta contestualmente allo spostamento del principale cimitero del nosocomio dalla piazza del Duomo all'area posta alle spalle della mole dell'Ospedale, al culmine del travagliato processo – principiato nel terzo quarto del XIII secolo – che condusse l'ente a guadagnare la gestione di spazi di sepoltura propri. ⁴

In linea con l'esiguità di attestati trecenteschi, le notizie su Santa Cristina rintracciabili nelle carte dell'Ospedale rimangono scarse anche al passaggio del XV secolo. I reperti al momento emersi non alludono alla funzione liturgica del sacello – tanto sottolineata nella succitata relazione ⁵ –, ma sono connessi soltanto ai periodici svuotamenti delle sepolture: l'8 gennaio 1411, il beccamorto Binello venne pagato due fiorini e trenta soldi «perché votò gli avegli di Santa Cristena»; ⁶ il 15 dicembre 1439, Corsino e Giuliano «famegli in pelegrinaio» vennero compensati «perché votaro e netaro le sipulture di Santa Christena»; ⁷ nel gennaio 1497 – infine – «si votò Santa Cristina» su ordine del rettore Salimbene Capacci, e le operazioni andarono avanti per quasi un mese e mezzo. ⁸ Sullo sfondo di questi pochi documenti – di macabra freddezza – campeggia una domanda sin qui rimasta inevasa: è



1. Ricostruzione ipotetica della fabbrica dell'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena nel XIV secolo: con la lettera 'a' è indicata la via di Vallepiatta di sopra (ossia, la futura 'strada interna'); con la lettera 'b' il cosiddetto 'modulo San Pio'; con la lettera 'c' la residenza del rettore. Crediti: da Gianfranco Di Pietro e Paolo Donati, *Ipotesi di ricostruzione delle fasi di crescita dello Spedale, in Siena, la fabbrica del Santa Maria della Scala. Conoscenza e progetto*, volume speciale del «Bollettino d'Arte» del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1986, pp. 75-97 (modificata dall'autore).

ancora possibile individuare la cappella del cimitero entro l'articolato dedalo della fabbrica di Santa Maria della Scala? Mi sono posto per la prima volta un simile quesito studiando una delle confraternite di devozione che alargarono nell'affollato 'condominio' dell'Ospedale, la compagnia notturna dei Santi Girolamo e Francesco. In una memoria dell'associazione, inserita a mo' di proemio in un registro di deliberazioni quattrocentesco, si rammentava infatti che il sodalizio aveva inizialmente trovato sede – al suo primo approdo in Santa Maria della Scala, nel gennaio 1431 – «a' piei Sancta Cristena».⁹ Tralasciando il problema dell'esatta interpretazione dell'obliqua dicitura, la fonte fornisce un'importante conferma al fatto che l'area cimiteriale, e l'annesso sacello da cui nel Quattrocento aveva tratto il nome, fossero *grosso modo* ubicati nel settore dei locali ospedalieri che sarebbe stato occupato dalla fraternita; segnatamente, in prossimità dei tre livelli più



bassi del cosiddetto ‘modulo San Pio’, ovvero del volume parallelepipedo a forte sviluppo longitudinale impostato sul lato verso il Duomo dell’antica via di Vallepiatta di sopra, alle spalle della residenza del rettore dell’Ospedale (fig. 1).¹⁰

Il dato della vicinanza degli ambienti della compagnia di San Girolamo a uno dei cimiteri del nosocomio – già in parte acquisito dai pregressi studi –¹¹ risulta del resto comprovato da successive evidenze d’archivio: quando, nel 1444, si rese necessaria un’espansione della sede della fraternita – in seno alla quale era sorta una congregazione diurna –, il rettore di Santa Maria della Scala concesse al sodalizio «uno certo luogo in esso Spedale, *a lato a le sepulture*, che si chiama la prigione de’ frati, per fare uno oratorio ad reverentia di Dio»;¹² come ho provato a dimostrare in altra sede, questi vani posti «*al entrata di sopra da le sipulture*, ovvero pelegrinaio dove soleva essere la prigione de lo Spedale Sante Marie»,¹³ che costituivano una porzione dell’oratorio superiore della *societas*, coincidono con alcune delle stanze – al livello della «corticella» – della sagrestia ottocentesca della compagnia di Santa Caterina della Notte, confinanti a sud-ovest con il granaio dell’Ospedale, e a nord-est con gli ambienti impropriamente indicati come ‘magazzini della «corticella»’ (ma su questo punto torneremo) (fig. 2).¹⁴

È poi da ricordare che nel gennaio del 1497, nel momento in cui – come si è accennato – si procedé a una nuova vuotatura dei sepolcri di Santa Cristina, venne significativamente fatto rompere il muro «a lato al’oratorio di San Gir[o]lamo», ovvero alla cappella inferiore del sodalizio, affacciata sulla via di Vallepiatta, che evidentemente era adiacente alle buche destinate alla tumulazione dei cadaveri.¹⁵ Ancora adesso,

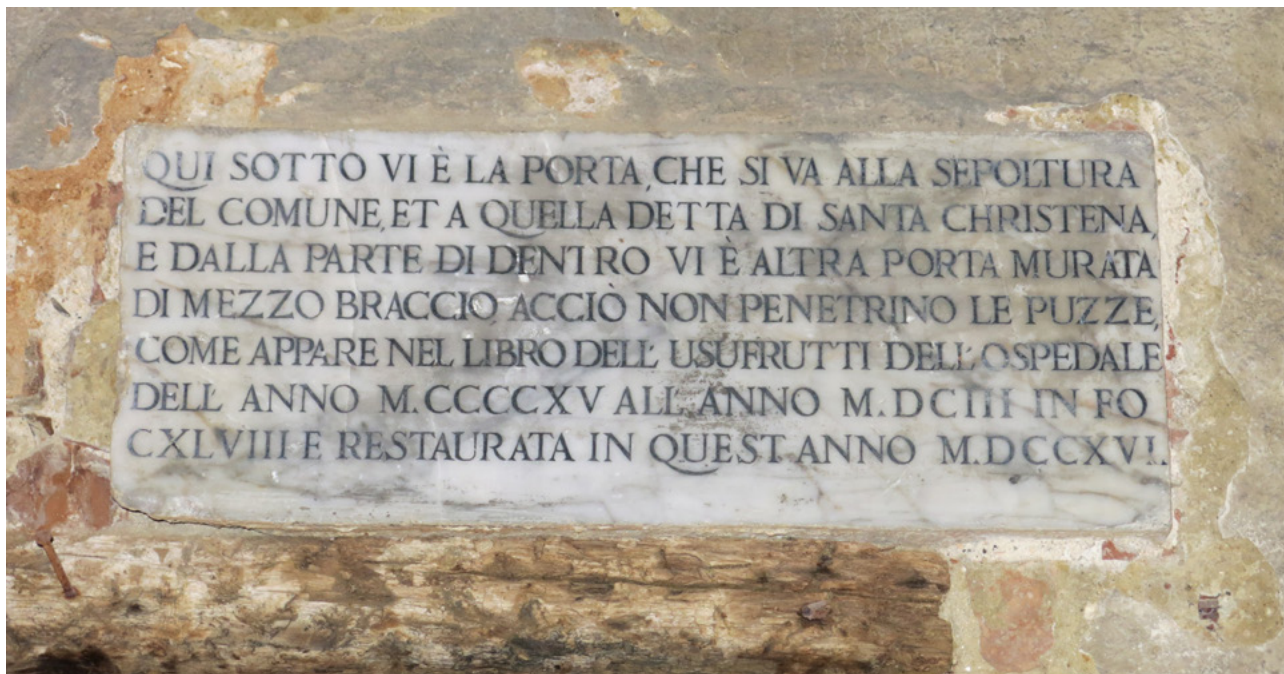
2. Planimetria del settore del ‘modulo San Pio’ dell’Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena. Nella planimetria I, alla quota della piazzetta della Selva, sono indicati con la lettera ‘a’ l’oratorio inferiore della compagnia dei Santi Girolamo e Francesco; e con la lettera ‘b’ l’antica via di Vallepiatta di sopra (l’attuale ‘strada interna’). Nella planimetria II, alla quota della «corticella», sono indicati con la lettera ‘a’ l’oratorio superiore della compagnia dei Santi Girolamo e Francesco (attuale sagrestia della compagnia di Santa Caterina della Notte); con la lettera ‘b’ i cosiddetti ‘magazzini della «corticella»’; con la lettera ‘c’ il granaio quattrocentesco dell’Ospedale. Crediti: da Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pacini Editore, Pisa, 1985 (modificata dall’autore).

nel locale della compagnia denominato «parlatorio nuovo» – che introduce all’oratorio dabbasso (fig. 3) – si apprezza una targa settecentesca apposta in corrispondenza del portale comunicante con la fossa comune appellata «carnaio»,¹⁶ ove si fa esplicito riferimento alle vicine sepolture di Santa Cristina: «QUI SOTTO VI È LA PORTA CHE SI VA ALLA SEPOLTURA DEL COMUNE ET A QUELLA DETTA DI SANTA CHRISTENA, E DALLA PARTE DI DENTRO VI È ALTRA PORTA MURATA DI MEZZO BRACCIO, ACCIÒ NON PENETRINO LE PUZZE, COME APPARE NEL LIBRO DELL’USUFRUTTI DELL’OSPEDALE DELL’ANNO MCCCCXV ALL’ANNO MDCIII IN FO. CXLVIII. È RESTAURATA IN QUEST’ANNO MDCCXVI» (fig. 4).¹⁷

Il rimando documentario contenuto nell’epigrafe è assai preciso; vale la pena trascrivere integralmente la ricordanza relativa alla «sepoltura seconda grande» contenuta nel libro degli Usufrutti di Santa Maria

3. «Parlatorio nuovo» dell’oratorio inferiore della compagnia dei Santi Girolamo e Francesco. Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala. Crediti: foto dell’autore.





della Scala, dal momento che offre nuovi dati a suffragio della ricostruzione appena proposta:

La sepoltura grande detta il grande carnaio, *quale viene a' piei la scala si scende a Sancta Cristena*, è prencipato a murare al tempo del magnifico signor rettore messer Clauldio Saracini comandatore di Malta, e da maestro Iacomo di maestro Piero Ionbardo cavato e murato l'anno 1574 et finito 1575, ed è di grandezza si dice ughuale che al primo, e viene da piei rincontro al fondo della <cantina> cisternna detta del camarlengho et li muri della compagnia [di] Santo Girolamo sotto il nostro Spedale, e lo andare che va al fondo di detta cisternna, e per votarlo si può ronpare nel detto andare alla cisternna alla prima gionta nel canto a mano manca.

La sepoltura grande si chiuse per esser piena, che si domanda il carnaio, a dì 27 di maggio 1572, al tempo de' rettore messer Girolamo Biringhucci.

Li avelli che sonno in Santa Cristena, che sonno numero 87, si votarno da 30 di maggio 1572 fino tutto febraro di detto anno [1573], e si cavò d'essi l'ossa di 2260 corppi secundo le teste, e l'ossa si riposero nel canto del orto a' piei le finestre della qucina delli infermi, dove è una sepoltura quadra, in el canto.

Li morti, da 28 di maggio 1572 fino l'anno 1575 che fu finito el secundo carnaio, si messero in detti avelli che si feniro di inpire et dipoi si soppelliro nella sepoltura secunda granda.

La sepoltura grande decto carnaio si dicie esser stato votato lo anno 1490, e non se ne trova schrittture; *e donde si vota viene a mano manca nella compagnia [di] Santo Girolamo sotto il nostro spedale*, quando si entra nella compagnia nel oratorio detto per il uschetto a canto alla nostra cappanna del fieno, che oggi a dove s'entra in el decto carnaio vi è uno altare del Crocifisso et nel muro vi è una pietra di marmo che dicie 'intrata della sepoltura grande'.

E io Giulio, figlio e schitttore dello Spedale ò fatto questo ricordo e memoria.¹⁸

4. Epigrafe della porta che conduce alle sepolture dello Spedale di Santa Maria della Scala (1716). Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala. Crediti: foto dell'autore.

2. Stabilita orientativamente la posizione del cimitero che, dal XV secolo, fu detto di Santa Cristina, possiamo adesso provare a spingerci oltre, nell'intento di localizzare con più precisione – nel corpo vivo delle strutture di Santa Maria della Scala – la cappella anticamente consacrata alla martire. Ci viene in aiuto, in questa operazione, la fondamentale 'guida' dell'archivista settecentesco dell'Ospedale, Girolamo Macchi, che in diversi luoghi delle sue *Notizie* segnalava l'esistenza di una scala che, partendo dalla cappella della Madonna del Manto – cioè dall'antica cappella delle Reliquie –, consentiva di scendere proprio in «Santa Crestina» (già menzionata, peraltro, nella memoria acclusa nel libro degli Usufrutti or ora trascritta):¹⁹ l'accesso alla rampa – come conferma anche Giovacchino Faluschi – era possibile attraverso uno dei varchi tuttora aperti nella parete nord-occidentale della terza campata della cappella, al di sotto della lunetta con l'*Incontro alla Porta Aurea* affrescato da Domenico Beccafumi (fig. 5).²⁰

5. Cappella della Madonna del Manto, particolare della parete nord-occidentale. Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala. Crediti: foto dell'autore.





6. Scala che conduceva alle sepolture di Santa Cristina. Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala. Crediti: foto dell'autore.

Orbene, la scala in questione – pur ridotta e ammodernata – è parzialmente sopravvissuta alle incalzanti modifiche architettoniche che hanno nel tempo interessato l'Ospedale (figg. 6-7): la tamponatura impedisce di verificare con esattezza quale fosse il suo approdo, ma con un semplice gioco di sovrapposizioni planimetriche ci si rende subito conto del fatto che i gradini dovevano condurre nella zona degli attuali magazzini della «corticella», a metà tra la casa del rettore e il 'modulo San Pio', che abbiamo già additato come sito più probabile dell'antica area cimiteriale (fig. 8). In particolare, la rampa doveva sboccare, al livello inferiore, giusto accanto a un ampio vano di impianto rettan-

golare, voltato a botte e dotato di altare, finora quasi del tutto dimenticato dagli studi sull'Ospedale, che si presenta al visitatore in un allestimento tardo-ottocentesco (figg. 9-10).²¹ Il locale – sviluppato in parallelo all'oratorio principale di Santa Caterina della Notte – risulta oggi integrato con gli spazi della sede della compagnia (a esso si accede per tramite di uno stretto andito che dà sulla cappella dello Sposalizio di Santa Caterina); eppure, l'annessione di questa stanza al complesso della fraternita dovette maturare in tempi assai recenti, visto che l'ambiente fa la sua prima apparizione nella documentazione interna del sodalizio – con il nome di cappella di San Giuseppe – soltanto nel 1848.²² È tuttavia necessario specificare che a quella data il vano doveva essere già da qualche tempo nelle disponibilità del consorzio,



7. Planimetria della zona della cappella della Madonna del Manto dell'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena: con la lettera 'a' è indicata la cappella stessa; con la lettera 'b' la scala che conduceva alle sepolture di Santa Cristina. Crediti: da Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pacini Editore, Pisa 1985 (modificata dall'autore).



8. Planimetria del settore del 'modulo San Pio' dell'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, alla quota della «corticella»: con la lettera 'a' è indicato l'oratorio superiore della compagnia dei Santi Girolamo e Francesco (attuale sagrestia della compagnia di Santa Caterina della Notte); con la lettera 'b' i cosiddetti 'magazzini della «corticella»'; con la lettera 'c' la cappella di San Giuseppe (già cappella di Santa Cristina); con la lettera 'd' l'approdo orientativo della scala che conduceva alle sepolture di Santa Cristina. Crediti: da Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pacini Editore, Pisa 1985 (modificata dall'autore).

dal momento che un'epigrafe dipinta al centro della parete opposta all'altare ricorda come i confratelli Giuseppe Simoncini e Giorgio Mognaini avessero rispettivamente fatto dono della «residenza» – ossia, gli scanni lignei del coro – e del «banco» nel 1846, probabilmente in occasione dell'acquisizione della cappella e della sua complessiva sistemazione.²³

Dobbiamo a questo punto chiederci se il sacello di Santa Cristina non coincida, almeno in parte, con questo ambiente negletto, ove del resto è ancora possibile leggere nitidamente – lungo la porzione di pavimento alla sinistra dell'altare – le bocche chiuse di diversi avelli terragni (fig. 11).²⁴ Fortificano decisamente una simile eventualità diverse pezze d'appoggio documentarie: oltre a quanto abbiamo già alluso a proposito dell'oratorio superiore della compagnia dei Santi Girolamo e Francesco, collocato «a lato a le sepolture» (e quindi al fianco della zona cimiteriale, e in quota con essa), bisogna ricordare che originariamente, secondo quanto trádito nel 1743 dal camerlengo Gaetano Fabiani, l'ingresso alla sede della compagnia di Santa Caterina della Notte – prima dell'apertura del corridoio che la collega alla «corticella», occorsa nel 1697 – era possibile solamente attraverso le «sepolture di Santa Cristina».²⁵ È molto significativo, allora, che l'antico portale d'accesso alla fraternita, adesso occluso, sia impostato proprio nelle immediate adiacenze dell'ambiente che abbiamo indi-

cato come cappella cimiteriale, nella solita area dei magazzini della «corticella» (fig. 12).²⁶

Ma, qualora non bastassero le evidenze appena prodotte, una risolutiva convalida dell'identificazione proposta arriva da un limpido documento pubblicato di recente da Maria Pepi. Nel 1580 il capitolo dell'Ospedale deliberava di concedere ai membri della neo-eretta congregazione dei Sacri Chiodi – su istanza del confratello messer Lepido Verdelli – uno spazio per le loro adunanze in sostituzione della cappella della Madonna del Manto, che viene delineato in questi termini:

9. Veduta interna della cappella di San Giuseppe (già cappella di Santa Cristina) verso l'altare. Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala. Crediti: foto dell'autore.





Una stanza o parte di stanza la quale viene sotto le volte del detto spedale, dove sono le sepolture delli morti, chiamata Santa Christena, cioè quella parte solamente che scesa la scala a canto alla Madonna del Manto, per la quale si va in tutta detta stanza, subito scesa detta scala viene a mano manca e viene sotto detta scala, e nella faccia del muro ci è dipinta una figura del santissimo Crocifisso, e per larghezza si estenda dal muro della detta scala fino al muro della compagnia di Santa Caterina, e per larghezza quanto si estende il muro della detta scala, et ancora di più quasi fino alla prima mura che tiene la volta due si ha da fare l'uscio per intrare in detta stanza, e dal altra banda non si ha da arrivare al uscio per il quale si entra nella compagnia di Santa Caterina, e senza pregiudizio alcuno di detta compagnia et uscio e di dette sepolture.²⁷

La descrizione della «stanza [...] chiamata Santa Christena» è talmente dettagliata da non dare adito a dubbi sul suo riconoscimento. Come già si ricavava dalla fededeigna testimonianza di Macchi, l'ambiente,

10. Veduta interna della cappella di San Giuseppe (già cappella di Santa Cristina) verso la parete di fondo. Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala. Crediti: foto dell'autore.

collocato nella zona del cimitero («dove sono le sepolture delli morti»), poteva essere raggiunto scendendo «la scala a canto alla Madonna del Manto»; di questo ampio vano – decorato «nella faccia del muro» con una *Crocifissione* a buon fresco – i confratelli dei Sacri Chiodi avrebbero dovuto individuare una porzione «a mano manca» della scala, che si estendesse in larghezza dal muro della rampa fino al muro della sede di Santa Caterina della Notte, e in lunghezza «quanto si estende il muro di detta scala et ancora di più», arrivando da un lato «quasi fino alla prima mura che tiene la volta ove si ha da fare l'uscio per entrare», e dall'altro fino al sopramenzionato ingresso della compagnia dedicata alla domenicana (che – lo si è visto – era già collegato da Fabiani alle «sepolture di Santa Cristina»).



11. Avelli della cappella di San Giuseppe (già cappella di Santa Cristina). Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala. Crediti: foto dell'autore.



3. Poco altro sappiamo delle vicende del sacello prima dell'avvento dei confratelli dei Sacri Chiodi. Il cimitero, e il relativo spazio sacro, vengono citati diffusamente nella visita apostolica di monsignor Francesco Bossi (1575), che vi registrava «duo altaria discoperta», a quelle date non più regolarmente officiati, uno dei quali dotato di «quaedam crates ferrea» per serbare delle reliquie; dagli atti si evince che il rettore dell'Ospedale, interrogato dal visitatore, sosteneva che vi fosse custodita da tempi remoti la testa di santa Cecilia («caput sanctae Cecliae»), ma è da credere con buona sicurezza che l'estensore avesse equivocato il nome di Cristina con quello, non dissimile, della più famosa martire romana.²⁸ Non sembrano esserci molti dubbi, allora, sul fatto che il bel busto-reliquiario primo-quattrocentesco della santa (fig. 13) fosse confezionato *ab origine* per la dotazione della cappella cimiteriale.²⁹ È molto probabile che ancora all'altezza della visita Bossi il vano si estendesse ben oltre gli attuali limiti: lo dichiara il fatto che i chiu-

12. 'Magazzini della «corticella», particolare dell'angolo tra la parete di fondo della cappella di San Giuseppe e la parete sud-occidentale dell'oratorio della compagnia di Santa Caterina della Notte. Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala. Crediti: foto dell'autore.

sini delle tombe terragne proseguano al di là del confine del muro di fondo, opposto all'altare, arrivando fino all'antico portale di Santa Caterina della Notte. Ulteriori indicazioni in questo senso potrebbero arrivare da un'attenta decifrazione del frammentario – e inedito – ciclo pittorico a monocromi in terra rossa, databile orientativamente allo scadere del XV secolo, che corre lungo la parete del fianco sud-occidentale, proprio ai lati del vecchio ingresso al sodalizio notturno di Santa Caterina: al di là delle rovinate tracce di figure umane e architetture, vi si osservano, nella zoccolatura, delle tabelle epigrafiche con le 'didascalie' relate ai soprastanti episodi, che attendono di essere meglio interpretate (magari, nel contesto di un intervento conservativo, che permetta di recuperare a una migliore leggibilità questo dimenticato insieme di figurazioni). Qualora si riuscisse a dimostrare che le pitture

13. Orafo senese della prima metà del Quattrocento, *Busto-reliquiario della testa di santa Cristina*. Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala. Crediti: foto dell'autore.



fossero coerenti, per soggetto, con il sacello cimiteriale, avremmo in pugno una testimonianza di un riallestimento decorativo occorso nel maturo Quattrocento, segno di come – nonostante la creazione di un diverso luogo di inumazione esterno all'Ospedale, a partire dall'inizio degli anni quaranta –³⁰ il sepolcreto di Santa Cristina fosse ancora in uso, e continuasse mantenere l'impronta del suo antico rilievo.

Neppure sono venute alla luce cospicue evidenze sul 'dopo': i seguaci di Matteo Guerra dovettero rimanere in questa sede per appena cinque anni, fino all'agosto 1585, quando cade l'attestato della presa di possesso dell'oratorio nella chiesa parrocchiale di San Giorgio in Pantaneto.³¹ Lo stesso Macchi non dà molti ragguagli, limitandosi a menzionare Santa Cristina in modo quasi sempre indiretto, perlopiù in relazione agli interventi effettuati, tra Sei e Settecento, entro la cappella della Madonna del Manto (ovvero, entro l'ambiente da cui era possibile guadagnare l'accesso all'area cimiteriale).³² Fra le notizie precedenti alla cessione alla compagnia di Santa Caterina, e alla trasformazione dell'ambiente nella cappella di San Giuseppe, vale la pena segnalare la voce di Giovan Girolamo Carli, che verso il 1768 definiva oramai «dismesso» l'altare di Santa Cristina «nel Camposanto» di Santa Maria della Scala, e ricordava come per un certo periodo vi fosse stata installata la grandiosa pala dei Pizzicaioli di Giovanni di Paolo.³³

4. L'identificazione della cappella di Santa Cristina potrebbe condurre a nuove, e relevantissime, addizioni alle nostre conoscenze: non si è infatti specificato che la più antica memoria documentaria del sacello funebre è rintracciabile entro la nota registrazione di un debito di ventisei staia di grano, concesse – su istanza di Mino di Cino Cinughi, rettore di Santa Maria della Scala – ad Ambrogio Lorenzetti; un debito che il pittore poté scontare impegnandosi a «dipegnare la chappella del cimitero» dell'Ospedale.³⁴ La presenza di un corredo pittorico di così alto prestigio, la cui esecuzione venne affidata a colui che dalla metà degli anni trenta era assunto alla dignità di 'pittore civico', sembra difficile da sopravvalutare: è una spia significativa della centralità cultuale e del rilievo simbolico che questo spazio sacro, connesso alle sepolture, doveva aver raggiunto all'altezza del quinto decennio. Per quanto si può vedere attualmente, sulla base di vecchi saggi, non sembrano tralignare degli avanzi della decorazione trecentesca sui muri d'ambito dell'ambiente; lungo la parete dell'altare, nell'angolo a mano manca, sono affiorate le tracce di un'incorniciatura a cromia ridotta con motivi vegetali e un orlo a foglie d'acqua, databile al maturo Quattrocento, che probabilmente va d'accordo con il ciclo monocromo che

si sviluppa al di fuori del perimetro attuale della cappella. Non è però da escludere che sotto il greve scialbo tardo-ottocentesco, a fasce alterne di conchi bianchi-neri, che ricopre interamente la fiancata destra, o dietro alla tamponatura che occulta la parete alla sinistra dell'altare, possano tornare alla luce dei brandelli degli affreschi lorenzettiani. La possibilità che almeno una parte dei murali realizzati da Ambrogio sia scampata alla distruzione è confortata dal ricordo abbastanza preciso di Fabio Chigi, che nel 1625-26 segnalava delle «pitture in chiaroscuro di Ambrogio di Lorenzo o suo secolo» entro i locali di «San Girolamo sotto l'Ospedale»:³⁵ una collocazione, questa, che si attaglierebbe benissimo a indicare il nostro sacello, visto lo stretto collegamento fisico che – come si è adombrato – univa l'oratorio «di sopra» della fraternita alla zona delle sepolture di Santa Maria della Scala. Peraltro, il fatto che si trattasse di un ciclo «in chiaroscuro» – dunque, a monocromo – risulta del tutto coerente con i murali, in terra rossa, visibili in pochi brani già emersi all'interno del vano e nelle immediate adiacenze di quest'ultimo, che potrebbero forse essere stati realizzati in continuità con il ciclo pittorico del minore dei Lorenzetti.

È arduo determinare cosa rappresentassero le pitture 'ambrogesche'. Beatrice Sordini ha proposto di associarle alla «nostra Donna di Misirichordia a chapo a l'entrata de la sepoltura» citata in una posta di pagamento del 2 aprile 1444, intitolata a un maestro Giacomo di Giovanni chiavaio «per una gratichola nuova» da collocare ai piedi dell'immagine;³⁶ l'ipotesi risulta senza dubbio allettante, ma – considerata la cronologia dell'attestato – sembra maggiormente credibile che questo dipinto mariano fosse localizzato all'ingresso del cimitero nuovo che, al principio del quinto decennio del Quattrocento, s'andava costruendo al di fuori dell'Ospedale (piuttosto che nell'area delle antiche sepolture).³⁷ Mi pare invece che possa candidarsi con più fondatezza a essere ricondotta all'intervento di Ambrogio la «figura del santissimo Crocifisso» rammentata nella delibera del 1580 richiamata nelle pagine precedenti; chissà che, con un po' di fortuna, questo affresco non possa riaffiorare dalle scialbature, così come sono insperatamente riaffiorati – in altri settori dell'Ospedale – cicli pittorici tre e quattrocenteschi di importanza straordinaria, a cominciare dall'ormai celebre *Tebaide*.

Per i molti aiuti e suggerimenti, ringrazio Fabio Gabbriellini e Michele Pellegrini. Grazie anche a Nora Giordano che, assieme a tutto il personale del Complesso museale di Santa Maria della Scala, ha contribuito ad agevolare le mie ricerche 'sul campo'.

Nelle note sono impiegate le seguenti abbreviazioni:

AAS: Siena, Archivio Arcivescovile

ASS: Siena, Archivio di Stato

BCS: Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati

Tutte le date croniche sono riportate in stile moderno; il corsivo nelle trascrizioni dei documenti è mio.

¹ Così nella trascrizione acclusa nel tomo III delle *Historiae Senenses* di Sigismondo Tizio (BCS, ms. B.III.8, c. 783r, richiamato da Isabella Gagliardi, *Le reliquie dell'Ospedale di Santa Maria della Scala [XIV-XV secolo]*, in *L'Oro di Siena. Il Tesoro di Santa Maria della Scala*, catalogo della mostra [Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, dicembre 1996-febbraio 1997], a cura di Luciano Bellosi, Skira editore, Milano, 1996, pp. 49-66, in part. p. 56). Sulla fonte, si vedano da ultimo Antoni Conejo de Pena e Carles Vela Aulesa, *Un informe barcelonés del «venerabile hospital Sancte Marie della Scala de Sene»: ca. 1401*, in *Il tarlo dello storico: studi di allievi e amici per Gabriella Piccinni*, a cura di Roberta Mucciarelli e Michele Pellegrini, Effigi Edizioni, Arcidosso, 2021, tomo II, pp. 567-592; preme segnalare che curiosamente nel testimone catalano – così come nella 'copia' della relazione del 1456 (cfr. Gianfranco di Pietro e Paolo Donati, *Cronologia e iconografia storica dall'XI secolo alla fine del XVIII secolo*, in *Siena, la fabbrica del Santa Maria della Scala. Conoscenza e progetto*, volume speciale del «Bollettino d'Arte» del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma, 1986, pp. 3-18, in part. p. 10) – non è fatta menzione alcuna della cappella di Santa Cristina.

² Cfr. Giovanna Derenzini, *Le reliquie da Costantinopoli a Siena*, in *L'Oro di Siena*, cit., pp. 67-78, in part. p. 75 per il passo dell'atto di donazione relativo alla testa di santa Cristina; sul reliquiario approntato, nei primi decenni del XV secolo, per contenere la reliquia, si veda *infra*, paragrafo 3.

³ Si veda *infra*, paragrafo 4.

⁴ In merito si veda soprattutto Michele Pellegrini, *Negotia mortis. Pratiche funerarie, economia del suffragio e comunità religiose nella società senese tra Due e Trecento*, in *Morire nel Medioevo. Il caso di Siena*, atti del convegno di studi (Siena, 14-15 novembre 2002), a cura di Silvia Colucci, Accademia Senese degli Intronati, Siena, 2004 («Bullettino Senese di Storia Patria», CX, 2003), pp. 18-52, in part. pp. 50-52, che ha evidenziato come negli statuti comunali, a partire dal Costituto del 1262, assumano particolare urgenza i provvedimenti relativi alla costruzione di un carnaio dell'Ospedale («De carnario fiendo»: cfr. Lodovico Zdekauer, *Il Costituto del Comune di Siena dell'anno 1262*, Hoepli, Milano, 1897, p. 34), in conseguenza all'aspra vertenza sulle sepolture sorta con i canonici della cattedrale. Sembra tuttavia che il nuovo cimitero non vide la luce prima del 1305, se è vero che in quell'anno – come tradito da una fonte settecentesca richiamata da Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pacini Editore, Pisa, 1985, pp. 70, 131 (nota 46), 415, n. 3 – lo Spedale ricevette dal cardinale Napoleone Orsini un privilegio, perduto in originale, legato all'erezione del sepolcreto. Per ulteriori notazioni, cfr. la sintesi di Beatrice Sordini, *Dentro l'antico Ospedale. Santa Maria della Scala, uomini, cose e spazi di vita nella Siena Medievale*, Fondazione Monte dei Paschi di Siena-Protagon Editori, Siena, 2010, pp. 124-128. È incerto se fosse riferito alla nostra cappella anche il beneficio concesso il 26 agosto 1379

da Urbano VI, che dava «facoltà e autorità di potere eleggere le sepolture nel oratorio overo cimitero del detto Spedale» (ASS, Spedale, 120, c. 342r, edito in Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, cit., p. 418, n. 91).

⁵ Sordini (*Dentro l'antico Ospedale*, cit., p. 126) richiama – senza citarle espressamente – registrazioni di spese relative alle cerimonie funebri dei membri della *familia* dell'Ospedale, ove però non si fa mai esplicita allusione alla cappella cimiteriale.

⁶ ASS, Ospedale di Santa Maria della Scala, 571, c. 100r; citato *ivi*, p. 132, nota 34.

⁷ ASS, Ospedale di Santa Maria della Scala, 519, c. 157v; citato *ibidem*.

⁸ Si veda *infra*, nota 15. Diversamente da quanto postulato da Sordini (*ivi*, pp. 126-128), non sono correlabili al cimitero di Santa Cristina gli attestati relativi alle «sipolture nuove» (così, ad esempio, in ASS, Ospedale di Santa Maria della Scala, 520, c. 11r), di marmi bianchi e neri, che iniziano a infittirsi a partire dai primi del quinto decennio del Quattrocento nella contabilità dell'Ospedale: è anzi da ritenere che proprio la costruzione di un diverso luogo di inumazione – collocato all'esterno della fabbrica del nosocomio, su un angolo dell'orto in fondo all'attuale chiasso di San Girolamo – avesse comportato una parziale 'marginalizzazione' del più antico cimitero, inglobato ormai nelle strutture ospedaliere. Anche alcuni dei documenti segnalati da Girolamo Macchi – e da lui collegati a Santa Cristina (ASS, ms. D 108, c. 259r; nonché ASS, ms. D 113, c. 23r, edito in Girolamo Macchi, *Origine dello Spedale di Santa Maria della Scala di Siena. Il ms. D 133 dell'Archivio di Stato di Siena*, trascrizioni e annotazioni a cura di Mario De Gregorio e Doriano Mazzini, Edizioni Effigi, Arcidosso, 2019, p. 66) – sono in realtà relativi a questa differente impresa: si tratta di una partita di pagamento intitolata al maestro

di pietra Leonardo di Stefano «el quale mura le sipulture» (ASS, Ospedale di Santa Maria della Scala, 520, c. 111r; trascritta in Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, cit., p. 425, n. 250), che rimanda a un'importante posta, inedita, del 31 gennaio 1444: «Ane dati [...] l. quattrocientoquaranta, e quali sono per dugientoquarantasei huopare date lui per s. vinti [a] huopara, e per trecentonovantasete huopare di manovale a s. decci [a] huopara, che montano l. quattrocientoquarantaquattro, s. dieci, ma d'achordo questo di detto di sopra maestro Lonardo detto cho' misser Giovanni di Francesco nostro rettore dichiarano n'abi dati solamente le dette l. quattrocientoquaranta, le quali huopare à date a le sipulture nuovamente fate di sotto, sichè d'achordo chosì dichiarano a fo. [vacat], l. CCCC^oXL, s. -, d. -» (ivi, c. 106v); e di due pagamenti del 29 dicembre 1445 al maestro di pietra Giovanni di Giovanni per la valuta «di bracie settantuto di pietra quadra ave fatta per le nostre sipulture di sotto» e di trentasei braccia «per li sporteli ave-mo per le dette sipulture» (ivi, c. 201r). Sembra da rimarcare che in entrambe le attestazioni si parla di un cimitero «di sotto», evidentemente in riferimento alla posizione più bassa, verso il fosso di Sant'Ansano, del nuovo sepolcreto (segnalato anche nella pianta di Siena di Francesco Vanni, del 1596 circa).

⁹ «E da poi multiplichando chome piauque al grolioso Idio e a Sancto Girolamo e a Sacnto Francesco a dì sopradetto [16 gennaio 1431] andiamo a stare e abitare nello Spedale di Madonna Sancta Maria de la Schala, al tempo dello espettabile chavalier misser Nichola di Ghalghano Bichi signore del detto Spedale, in un luogho a' piei Sancta Cristena» (BCS, ms. E.III².1, c. 1v).

¹⁰ Sul fabbricato culminante con l'infermeria di San Pio, da cui prende il nome, si vedano Sordini, *Dentro l'antico Ospedale*, cit., pp. 74-75, e ora Fabio Gabbrielli, *La 'strada interna' e gli spazi*

confraternali, in *La via delle confraternite. Ospedale e gruppi confraternali lungo la 'strada interna' di Santa Maria della Scala: documenti, immagini e strutture materiali*, atti della giornata di studi (Siena, Santa Maria della Scala, 18 aprile 2018), a cura di Fabio Gabbrielli e Michele Pellegrini, Edizioni Effigi, Arcidosso, 2021, pp. 133-142, in part. pp. 134-135. La collocazione del cimitero nell'area tra il palazzo del rettore e la corsia San Pio era già correttamente indicata da Di Pietro e Donati, *Ipotesi di ricostruzione delle fasi di crescita dello Spedale*, in *Siena, la fabbrica*, cit., pp. 75-97, in part. pp. 90-92, tavv. 20-24, che s'appoggiavano alla ricostruzione di Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, cit., p. 398 e *passim*.

¹¹ Cfr. Alfredo Liberati, *Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi. Ricordi e notizie*, «Bulettno Senese di Storia Patria», n.s., X, 1939, pp. 342-344, che per primo ha richiamato la concessione del «luogo [...] a lato le sepulture» alla compagnia, risalente al marzo 1444 (cfr. *infra*); e Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, cit., p. 405, che si era provata – pur in assenza di chiare riprove documentarie – a riconoscere l'antica cappella funebre nell'oratorio inferiore della fraternita, immaginando quindi che gli spazi cimiteriali fossero collocati al livello più basso della fabbrica dell'Ospedale, in quota con la piazzetta della Selva.

¹² «*Locus carcerum hospitalis conceditur sociis et congregationis hospitalis*: lo spectabile cavaliere misser Giovanni, rectore sopradecto, insieme con li frati del Capitolo, andato el guardiano dell'Oservanza di Sancto Francischo el quale per parte di certi cittadini e quali fanno certa congregatione in esso Spedale à domandato di grazia lo sia conceduto uno certo luogo in esso Spedale, a lato a le sepulture, che si chiama la prigione de' frati, per fare uno oratorio ad reverentia di Dio. Per quale cagione, di concordia deliberarono di rimettere et comissero

in esso messer Giovanni el quale possa esso luogo concedare, cioè ad uso de' sopradetti, per orare in quello modo gli pareva, con questo che se esso luogo bisognasse per alcuno tempo, per alcuno bisogno d'esso Spedale, el debono rendere a esso spedale» (ASS, Ospedale di Santa Maria della Scala, 23, c. 72r).

¹³ Così nella deliberazione del 21 marzo 1444, con la quale veniva istituita la congregazione dei Santi Girolamo e Francesco: BCS, ms. E.III².1, c. 44r.

¹⁴ Si veda Raffaele Marrone, *Immagini, spazi e pratiche delle confraternite di devozione a Siena nel tardo Medioevo*, tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore, Pisa, 2025, in corso di elaborazione.

¹⁵ BCS, ms. E.III².2, c. 129r: «Del mese di gienaio, messer Salinbene, signiore de lo Spedale, perché la sepoltura di Santa Christena era piena, fero ronpare lo muro a lato a l'oratorio di San Gir[o]lamo, là due è una pietra, e dopo lo detto muro v'è una channella circha a braccia 10 longa, e in chapo ropeno uno altro muro, di poi viene la sepoltura, la quale fero votare di più huomini, e l'ose d'esi morti fero portare sotto le logie di detto Spedale, ine l'orto loro, e duroro di votare circha a mesi uno e mezo, la quale sepoltura sta a questo modo, e a' piei la bucha riceve di sopra uno pozo largho braccia 6, e chavosi in guiso braccia 45; di poi a loro (?) a [cir]cha a braccia 2 v'è uno altro pozo largho braccia 10, e chavosi guiso braccia 24, e no si fornì di chavare perché aparise cierta aqua, e però si fermoro e rimuroro, e quando chomincioro, schonbrarno lo parlatorio e a chapo la schala, e loro ropeno a lato due si lava le mani che già v'era la ciminera; di poi, perché in detto parlatorio era rimasta gh[r]an puza per l'esarvi stato e pasati li detti chorpi morti, si rifé lo spazio de l'oratorio e s'nbianchosi tutto quello, in modo (***) sapeva se no di buono; spesesi circha a l. 18 in tutto, a laulde di Dio e de la Vergine Maria».

¹⁶ I resti di questa fossa comune sono venuti alla luce in occasione delle campagne di scavo condotte, a cominciare dal 1999, dal Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università di Siena (cfr. Sordini, *Dentro l'antico Ospedale*, cit., p. 126, fig. 70). L'appellativo di «carnaio», che rimonta alla succitata rubrica del Costituto del 1262 (cfr. *supra*, nota 4), si rintraccia nelle carte dell'Ospedale almeno dal secondo Cinquecento; così, ad esempio, nel libro degli Usufrutti, all'anno 1576 (cfr. *infra*). Girolamo Macchi sosteneva erroneamente che fosse «fatto l'anno 1400» (ASS, ms. D 108, c. 259v); si veda anche Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, cit., p. 258 (nota 9), e ora Roberto Cresti, *Il carnaio*, in *Santa Maria della Scala: l'edificio e i percorsi museali*, Artem, Portici, 2021, pp. 135-136.

¹⁷ L'epigrafe, riprodotta in Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, cit., p. 376, fig. 393, è già trascritta da Eadem e Andrea Brogi, *Lo Spedale Grande di Siena. Fatti urbanistici e architettonici del Santa Maria della Scala*, La Casa Usher, Firenze, 1987, p. 72, nota 4.

¹⁸ ASS, Ospedale di Santa Maria della Scala, 172, c. 148v (citato anche da Macchi: ASS, ms. D 108, c. 259r). Alle carte successive si trova un'altra ricordanza: «Il cimiterio overo campo santo, dove hora si seppelliscono li morti insieme col andito et scala che conduce a' detto cimitero fu cominciato a murare il dì 12 di settembre 1592 al tempo del molto illustre signor cavaliere ser Claudio Saracini, meritissimo rettore di nostro Spedale, per ordine di messer Antonio Beringucci suo coaiutore, da maestro Iacomo di Pietro nostro muratore, et vi si cominciò a seppellire il dì 15 di giugno 1593, essendo prima stato benedetto dal reverendo messer Bartolomeo Volpini, cerimoniere di monsignore arcivescovo, il dì 3 del medesimo mese, et questo si fece rispetto alla gran puzza et fetore che rendeva il luogo ove s'era usato seppellire, e di tutto n'è lau-

dato il signore» (ASS, Ospedale di Santa Maria della Scala, 172, c. 151r).

¹⁹ Sono diversi i riferimenti alla «porta che va alle sepolture di Santa Cristina» rintracciabili nelle *Notizie* di Macchi: ad esempio, si vedano i documenti richiamati in ASS, ms. D 108, c. 272v. Precedentemente: «l'anno 1611, il cancello di ferro che è a' piedi la nostra chiesa stava dallo scalone per andare a Santa Crestina, già [nella] cappella vecchia della Madonna dell' (*sic*) Manto, a dove hoggi dorme il corticellaro, in faccia al carnaio, e l'adattò nostro Lattanzo Godani legnaiuolo a dove è al presente, con spesa di l. 84, come si vede al libro C conti correnti a fo. 13» (ivi, c. 124v; citato da Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, cit., p. 345, nota 29). Sulla cappella del Manto e le sue trasformazioni, si veda Massimo Gavazzi, Nadia Montevecchi e Andrea Sbardellati, *Indagini sull'architettura e sulle decorazioni della Cappella del Manto. Lo sviluppo costruttivo dalla fase originaria all'assetto documentato da Domenico di Bartolo*, in *Il Pellegrinaio dell'ospedale di Santa Maria della Scala*, atti della giornata di studi (Siena, 26 novembre 2010), a cura di Fabio Gabrielli, Edizioni Effigi, Arcidosso, 2014, pp. 197-207.

²⁰ «Parimente sopra altra porta, che è nell'ingresso dello Spedale e conduce al campo santo, osservarsi una pittura a fresco esprimente Santa Cristina e la Resurrezione di Lazzaro, opera molto celebre del predetto Mecarino. Quivi esiste una statua del fondatore di questa pia casa, di cui non si sa l'autore, vestito da terziario di Sant'Agostino» ([Giovacchino Faluschi], *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, ampliata e corretta, nella Stamperia Mucci, Siena, 1815, p. 47; si vedano anche le considerazioni di Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale*, cit., pp. 268-269).

²¹ Con l'unica eccezione di Valeria Romani, *L'oratorio di Santa Caterina della Notte in Siena*, tesi di laurea, Università degli Studi di Siena, a.a. 2006-2007;

purtroppo, le pagine dedicate dalla studiosa alla cappella non hanno potuto trovare spazio nel contributo, estratto dalla sua tesi: *La successione delle «fabbriche»: ipotesi ricostruttive delle modifiche e degli ampliamenti dell'oratorio di Santa Caterina della Notte in Siena (XV-XVIII secolo)*, in *La via delle confraternite*, cit., pp. 209-224.

²² È questa una lettera diretta ai membri di Santa Caterina della Notte dal cancelliere della deputazione preposta a sovrintendere ai lavori all'oratorio della compagnia, Giulio Masoni, nella quale si specifica che il rettore dell'Ospedale aveva concesso «di fare un ingresso che metterà nell'atrio detto delle donne, e avrà comunicazione nell'andito che rimane tra l'oratorio e il *cappellone di San Giuseppe*, quale oltre il comodo che farà nei giorni della Settuagesima e di Santa Caterina, potrà ancora servire, per durante il ripulimento dell'oratorio, d'ingresso al *cappellone di San Giuseppe*, nel quale faremo le festive tornate in quel tempo che i ponti e altro ingombreranno l'oratorio predetto» (AAS, Compagnia di Santa Caterina della Notte, 2, cc. n.n.). Sin da principio l'annessa cappella dovette verosimilmente ospitare il *San Giuseppe* in cartapesta donato al sodalizio dal Granduca Cosimo III, nel 1721 (ASS, Patrimonio Resti, 560, c. 14v), e riferito da Faluschi (*Breve relazione*, cit., p. 48) a Pietro Montini, e ancor oggi issato *in situ*, entro una nicchia dipinta a simulare un cielo trapunto di stelle.

²³ L'iscrizione recita: «I FRATELLI GIUSEPPE SIMONCINI FECE (*sic*) DONO DELLA RESIDENZA E GIORGIO MOGNAINI PRIORE DONÒ IL BANCO L'ANNO 1846 E GIOVAN BATTISTA POLLINI PRIORE RESTAURÒ A PROPIE (*sic*) SPESE QUESTA CAPPELLA L'ANNO 1884». È dunque da credere che il rivestimento 'storica' delle pareti con il motivo a filari di conchi bianco-neri – che ricorre anche nella sagrestia dell'oratorio di Santa Caterina della Notte –, e il cielo stellato

della volta, coerente con le decorazioni tipiche di Giorgio Bandini, risalgano all'intervento di ripristino di fine secolo.

²⁴ La presenza di questi avelli è registrata anche nella visita pastorale del 1910, indetta dal vescovo Prospero Scaccia: «nella cappella di San Giuseppe vi sono delle sepolture, forse de' fratelli; però non si conoscono perché non vi sono lapidi né altre memorie» (AAS, Visite, 88, 1, n. 7, cc. n. n.).

²⁵ Così nelle *Memorie della compagnia di Santa Caterina della Notte* redatte da Gaetano Fabiani (citare da Romani, *La successione delle «fabbriche»*, cit., pp. 217-218). Fabiani ricorda anche che «nel dì 2 marzo 1607 fu concesso alla nostra Compagnia dal piissimo Spedale di Santa Maria della Scala un sito per fare la sagrestia di lunghezza braccia 11 e di larghezza braccia 8 ¼ esistente sopra la scala per la quale si scende al campo santo ed *al piano delle sepolture antiche* di detto Spedale» (ivi, p. 212), a ulteriore conferma del fatto che gli ambienti della sagrestia della fraternità si trovino in quota con l'antica area cimiteriale. La scala citata, che ancora oggi consente di passare dal livello della «corticella» alla «strada interna», fu evidentemente costruita dopo la taponatura della vecchia porta d'accesso a Santa Caterina della Notte, e lo spostamento dell'ingresso dalla «corticella», nel 1697.

²⁶ Sulla porta – sormontata da un affresco di inizio Cinquecento riconducibile a Girolamo di Benvenuto, con le *Stimmate di Santa Caterina da Siena*, attorniato da una cornice secentesca – si veda da ultimo *ibidem*.

²⁷ ASS, Ospedale di Santa Maria della Scala, 29, cc. 65r-v (trascritto integralmente in Maria Pepi, *L'Ospedale di Santa Maria della Scala nel Cinquecento: edilizia, arredo e decorazione*, Pacini Editore, Ospedaletto [Pisa], 2021, pp. 163-164, che tuttavia non si spinge a identificare l'ambiente in questione nelle strutture di Santa Maria della Scala). La notizia

di questo breve spostamento nell'antica cappella di Santa Cristina – ricordata anche da Macchi («ebbe principio e origine [...] sotto alle scale delle sepolture da Santa Caterina, a man manca, dove hoggi hanno la sagrestia li fratelli della Compagnia»: ASS, ms. D 108, c. 118v) – non trova spazio nei memoriali 'interni' della compagnia, ove è sinteticamente ricordato il passaggio dall'Ospedale alla chiesa parrocchiale di San Giorgio in Pantaneto: «Ma perché detta cappella del Chiodo era poco approposito per l'istituto di detta congregazione, doppo di essersi radunati in essa per cinque anni continui furono proposti al padre Matteo [Guerra] molti luoghi per la sua congregazione, fra quali giudicò il migliore quello di San Giorgio» (ASS, Patrimonio Resti, 616, c. 9r).

²⁸ «Pervenit ad cimiterium eiusdem hospitalis positum in inferiori fere parte illius, in quo adsunt plurae sepulturae, et retroactis temporibus, ut assertum fuit, fuerunt ibi infinita penae cadavera tumulata, et inter alia una adest, in qua rector asseruit sepulta fuisse centena milia cadaverum, et altera nuper resarcita, seu constructa capacitate, ut idem rector asseruit octuaginta millia cadaverum. In quo quidem cimiterio aderant duo altaria discoperta, in quibus non solet celebrari, et cum in eorum altero in medio adesset quaedam crates ferrea, ita ut videretur ibi aliquae reliquiae retineri. Interrogatis astantibus quid nam ibi esset, fuit sibi dictum a praefato rectore, quod antiquis temporibus ibi asservabatur caput sanctae Ceciliae» (Francesco Bossi, *Visita apostolica alla diocesi di Siena, 1575*, vol. I, *Ecclesiae*, trascrizione di Giuliano Catoni e Sonia Fineschi, revisione e cura di Mario De Gregorio e Dorian Mazzini, con un'introduzione di Gaetano Greco, Accademia Senese degli Intronati, Siena, 2018, p. 133).

²⁹ Cfr. da ultimo la scheda di Michele Tomasi, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo*

Rinascimento, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera della Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo-11 luglio 2010), a cura di Max Seidel *et al.*, Federico Motta Editore, Milano, 2010, pp. 448-451, n. F. 10. Non è improbabile che la testa fosse stata traslata, nel secondo Trecento, dalla cappella delle Reliquie – poi divenuta cappella della Madonna del Manto – alla sottostante cappella cimiteriale; il fatto che ci fosse un legame fra questi ambienti comunicanti spiega perché Macchi, facendo confusione, indicasse nella «cappella di Santa Cristina [...], la quale era laggiù dalle sepolture» il sito in cui erano custodite le reliquie dell'Ospedale «avanti che fusse fatto l'armario nella sagrestia» (Macchi, *Origine dello Spedale*, cit., p. 70), cioè prima della realizzazione dell'Arliquiera del Vecchietta.

³⁰ Cfr. *supra*, nota 8.

³¹ ASS, Patrimonio Resti, 611, cc. 32r-33v

³² Si veda *supra*, nota 18. Segnala però che il 13 novembre 1710 si svuotarono le sepolture della chiesa dello Spedale e quelle «di sotto»: «ne votarno numero 27, cio[è] quelle tre de' sacerdoti forestieri che sono dall'altare di Sante Christina, e numero 24 di quell'altre, le quali erano tutte piene, e l'ossa di queste numero 27 sepolture del carnaio furono messe in una buca grande a piana terra de' fondi della cantina grande dello Spedale» (ASS, ms. D 108, c. 265r). In più, «al libro 3 f Conti Correnti a fo. 91 e fo. 111 vi è una spesa di l. 596 fatta per la sepoltura grande da Santa Crestina [...]». Quest'anno 1692 minacciavano grande rovina l'archi eretti sopra alle suddette sepolture, mediante esser rovinato dentro nelle sepolture li fondamenti di detti archi, li quali erano resti quasi per aria, e subito vi si messe mano, e vi si è lavorato molti mesi, e la spesa ascende a l. 3035, s. 68, come si vede al libro presente qui di sotto, e l'ossa se ne messe di molte nella stanza sotto

alla sagrestia [...]. Spesa fatta dal 5 aprile 1692 a tutto il 7 di febbraio 1692 nel resarcire la rovina che minacciava sotto alle sepolture da Santa Crestina dette il carnaio, mediante lo sgrottamento fatto de' tufo intenerito dall'acqua che penetrava ne' medesimi dalla piazzetta del pozzo sotto alla casa del nostro signor camarlengo, come si vede al libro de' muratori a fo. 71, ch'è ristretto li 3 archi rincontro alla compagnia di San Bernardino e Santa Caterina, e nel riconoscere detta minaccia di rovina fu di necessità di votare due pozzi grandi o buche cupe tonde piene di morti trovate in detta occasione, e perché una di esse si andò sotto giù di braccia [*vacat*] e non si trovò il fondo, bisognò desistere di votalla stante la grande puzza e fetore che rendeva, la quale bisognò rienpire, e l'ossa di quell'altra buca, sì come di altre sepolture, furono messe sotto alla

sagrestia di Santa Caterina della Notte, in una stanza a mano manca a' piedi a tutte le scale per andare nel campo santo avanti si arrivi nella stanza dove sono l'altre ossa accatastate; fatta la presente memoria da me Girolamo Macchi scrittore maggiore questo dì 11 luglio 1693» (ivi, c. 259r-v); alla carta successiva è redatta una nota delle «spese fatte per le sepolture» (ivi, c. 260r).

³³ BCS, ms. C.VII.20, c. 86v (portato alla luce da Cesare Brandi, *Giovanni di Paolo, II*, «Le Arti», III, 1941, pp. 316-341, in part. pp. 320-321).

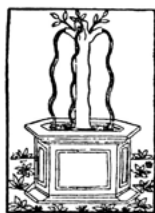
³⁴ Cfr. l'edizione in Andrea Giorgi e Stefano Moscadelli, «*Dixit sua sapientia verba*». *Documenti per una biografia di Ambrogio Lorenzetti*, in *Ambrogio Lorenzetti*, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017-21 gennaio 2018), a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini e

Max Seidel, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 473-484, in part. p. 479, n. 16.

³⁵ *L'Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena, compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi, poi Alessandro VII, secondo il ms. Chigiano I.I.11*, a cura di Pèleo Bacci, «Bullettino Senese di Storia Patria», XLVI, 1939, pp. 197-213, 297-337, in part. p. 303. Per il possibile ruolo seminale di questo ciclo, nella diffusione senese delle pitture a cromia ridotta, si veda almeno Katherine Stahlbuhk, *La pittura a monocromo su muro nell'arte senese del Trecento. Gli Eremiti della Compagnia di Santa Maria sotto le Volte*, «Iconographica», XIX, 2020, pp. 29-42, in part. p. 32.

³⁶ ASS, Ospedale di Santa Maria della Scala, 520, c. 380r (citato da Sordini, *Dentro l'antico Ospedale*, cit., p. 127).

³⁷ Si veda *supra*, nota 8.



L'inventario di Giuseppe Maria Mazzuoli tra vicende private, questioni politiche e itinerari collezionistici

Vincenzo Di Gennaro

Ministero dell'Istruzione e del Merito

Contact vincedigennaro82@gmail.com

Nel 1988 Monika Butzek ha reso noto alla critica un inventario di modelli e bozzetti che fu stilato nel 1767 da Giuseppe Maria Mazzuoli, ultimo membro di una nota famiglia di artisti toscani ad aver svolto il mestiere dello scultore. Obiettivo di questo studio è stato indagare le ragioni che portarono alla stesura di quell'elenco, ricostruendo il contesto socio-politico che ne ha stimolato la scrittura e la situazione familiare ed economica di Giuseppe Maria in quel periodo. In chiusura di discorso sono state avanzate ipotesi in merito all'inizio della dispersione dei modelli appartenuti ai Mazzuoli, e ai canali di trasmissione collezionistica sorti intorno a Giuseppe Maria.

In 1988 Monika Butzek made known to critics an inventory of models and sketches that was drawn up in 1767 by Giuseppe Maria Mazzuoli, the last member of a well-known family of Tuscan artists to have practiced the profession of sculptor. The aim of this study was to investigate the reasons that led to the drafting of that list, reconstructing the socio-political context that stimulated its writing and the family and economic situation of Giuseppe Maria in that period. In closing, hypotheses were advanced regarding the beginning of the dispersion of the models belonging to the Mazzuolis, and the channels of collection transmission that arose around Giuseppe Maria.

Keywords: Giuseppe Maria Mazzuoli, Siena 18th century, 18th century art collecting, 18th century sienese sculpture, 18th century Tuscan sculpture

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 14 April 2024 **Accepted** 8 June 2024
First Published December 2024 (online first)

Citation Vincenzo Di Gennaro, *L'inventario di Giuseppe Maria Mazzuoli tra vicende private, questioni politiche e itinerari collezionistici nel secolo dei lumi*, «La Diana», 9, 2025, pp. 32-52
DOI 10.36253/ladiana-2710

Copyright © 2024 Vincenzo Di Gennaro

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

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

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

L'inventario di Giuseppe Maria Mazzuoli tra vicende private, questioni politiche e itinerari collezionistici

Vincenzo Di Gennaro

Nel 1988 Monika Butzek presentò sulle pagine di «Pantheon» una scoperta archivistica che si rivelò da subito assai preziosa per gli sviluppi della critica artistica dedicata ai Mazzuoli: si trattava di un inventario dei bozzetti appartenuti a tre generazioni della nota famiglia di artisti senesi, che Giuseppe Maria (1727-1781), pronipote del più noto Giuseppe (1644-1725), aveva stilato nel 1767.¹

Nell'inventario, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, Giuseppe 'il giovane' aveva citato trecentocinquantuno oggetti, tra i quali aveva annoverato modelli preparatori per opere in marmo o in stucco, copie di bottega e calchi:² un vero e proprio atlante di esempi e di spunti compositivi, utili per l'artista dell'epoca.³ Tuttavia, lo scultore senese non si era limitato a un conteggio complessivo della collezione posseduta, ma volle descrivere iconograficamente centonovantanove pezzi, annotando l'autore accanto a ciascuno di essi. Nella lista compaiono i nomi di quattro esponenti della famiglia Mazzuoli vicino a quelli dei maggiori rappresentanti della scultura romana del XVII secolo: Alessandro Algardi, Gian Lorenzo Bernini, François Duquesnoy, Ercole Ferrata, Pierre Le Gros e Antonio Raggi.⁴ La presenza nell'elenco di nomi così illustri doveva apparire all'epoca tutt'altro che eccezionale data la pratica, comune anche presso i maggiori artisti, di collezionare modelli appartenuti ad altri maestri, sia antichi sia contemporanei, così come di raccogliere copie e derivazioni tratte da loro opere.

Qualsiasi studio scientifico, opera compilatoria o catalogo d'asta, che si sia occupato dei Mazzuoli, ha trovato nell'elenco di Giuseppe Maria una pratica guida all'identificazione dei numerosi bozzetti che si conservano presso collezioni pubbliche e private. D'altronde, l'identità tra il compilatore dell'inventario e il proprietario della collezione, così come l'epoca vicinissima a quella vissuta da tutti gli artisti citati,⁵ si lasciano interpretare facilmente come garanzie di attendibilità del documento riscoperto. Tuttavia, mentre si accingeva a collegare gli oggetti citati nell'inventario ai modelli ancora oggi esistenti, e riconducibili all'ambito dei Mazzuoli, la stessa Butzek notò delle incongruenze, sul piano sia iconografico sia stilistico, e avanzò prontamente alcune correzioni;⁶ l'operazione di vaglio delle informazioni fu portata



1. Giuseppe Mazzuoli, *Cleopatra morente*, 1710-1720 ca., terracotta patinata, modello. Siena, Soprintendenza ai Beni artistici. Crediti: archivio dell'autore.

avanti l'anno successivo da Gian Carlo Gentilini e Carlo Sisi, i quali sostennero, per alcuni casi, nuove proposte attributive.⁷ Possiamo aggiungere, a ulteriore riprova, l'esempio di una palese incongruenza che esiste tra il manufatto artistico e l'attribuzione vergata a fianco dal compilatore: al numero 60, Giuseppe Maria ha inserito un «Altro basso rilievo in gesso formato dallo sportello del ciborio di S. Pietro in Roma dell'Langardi».⁸ Sappiamo bene, invece, che il ciborio, o meglio tabernacolo, della cappella del Santissimo Sacramento in San Pietro in Vaticano fu realizzato su disegno di Bernini e sotto la direzione tecnica di Giovanni Rinaldi tra il 1672 ed il 1674, ossia vent'anni dopo la morte di Algardi. Nel cantiere di questa cappella era stato coinvolto,

invece, Giuseppe ‘il vecchio’, chiamato a collaborare alla realizzazione dei modelli delle due piccole figure della *Fede* e della *Religione*, che furono collocate proprio sul timpano della porticina del tabernacolo.⁹ Da questo caso possiamo trarre due considerazioni: la prima, che il gesso inventariato da Giuseppe Maria può risalire con buona sicurezza al periodo giovanile del prozio Giuseppe e rappresentare un calco o uno studio eseguito da quest'ultimo, oppure da un altro collaboratore berniniano come Antonio Valeri;¹⁰ la seconda, che abbiamo trovato un esempio di alterazione, volontaria o meno, dell'effettiva paternità di un modello appartenuto ai Mazzuoli.



2. Bartolomeo Mazzuoli, *Cupido velato*, 1725 ca., terracotta dorata e patinata a finto bronzo. Siena, Liceo Artistico “D. di Buoninsegna”. Crediti: foto dell'autore.

Sotto la spinta della crescente attenzione rivolta dagli studiosi alla produzione di bozzetti, modelli e copie di età moderna, l'aura di 'certificato di garanzia' che sembrava ammantare l'inventario di Giuseppe Maria ha continuato a vacillare, inducendomi, nel corso dei miei studi sull'impresa artistica dei Mazzuoli,¹¹ a indagare le ragioni effettive che sostanziano la stesura di quell'elenco e giustificano le attribuzioni operate dal suo compilatore. Il contenuto di una lettera, recentemente scoperta, mi ha fornito la risposta più convincente, se non addirittura definitiva.

Una scuola di disegno e di modellazione per i giovani senesi

L'elenco di oggetti d'arte compilato da Giuseppe Maria Mazzuoli non è nato per un fine privato, come ad esempio il riordino delle terracotte, dei gessi, delle cere e dei marmi di una cospicua collezione, ma risponde all'intenzione del proprietario di destinare tutti quei pezzi a un utilizzo pubblico, ricavandone un vantaggio economico personale.¹² In altre parole, Mazzuoli stilò il proprio inventario per mostrare gli strumenti didattici che egli avrebbe donato alla scuola 'di base' di disegno e scultura, che all'epoca si tentava di aprire a Siena, in cambio del ruolo d'insegnante stipendiato nella medesima scuola.¹³

L'istituzione scolastica rientrava in un programma di riforma dello Studio Senese¹⁴ che almeno dal 1762 Pompeo Neri, Segretario del Consiglio di Reggenza Granducale in Siena, proponeva al Senato Fiorentino.¹⁵ Stiamo parlando di un faticoso cammino che culminò nel 1816 con la fondazione dell'Istituto di Belle Arti, oggi Liceo Artistico Duccio di Buoninsegna.¹⁶

Dare lezioni di disegno e di scultura nel medesimo grado d'istruzione in cui si insegnavano aritmetica, grammatica e calligrafia rispondeva a una considerazione alta, da parte di Neri, della pratica artistica:

non può negarsi che il disegno non contribuisca a perfezionare tutte le Arti, le quali in una Città sono necessarie quanto la grammatica e le scienze e danno a vivere a una gran parte del popolo.¹⁷

Secondo l'intento di inclinazione illuministica espresso da Neri, si trattava di estendere agli strati sociali popolari una pratica che per i rampolli dell'aristocrazia senese era già in uso da circa un secolo. La locale istituzione scolastica per i nobili era il Collegio Tolomei, entrato in attività nel 1676 sotto la gestione didattica dei Padri Gesuiti.¹⁸ Il 'piano dell'offerta formativa' dell'istituto prevedeva, tra i corsi facoltativi, gli insegnamenti di disegno e di architettura civile e militare.

Pertanto, anche se non dovevano diventare artisti, bensì i futuri 'quadri dirigenti' della società dell'epoca, i giovani convittori avevano la possibilità di entrare in confidenza con matite e pennelli.¹⁹

Con la sua proposta, Neri chiedeva al Senato un finanziamento complessivo di ottanta scudi per sostenere la scuola d'arte, facendo riferimento a contatti già intercorsi con Giuseppe Maria. Mazzuoli si impegnavo per la prima volta a donare la propria raccolta di bozzetti a fini didattici, in cambio dell'assunzione con uno stipendio di quaranta scudi, ossia la metà della sovvenzione richiesta da Neri.²⁰ Tuttavia, nel luglio 1763 l'Auditore Generale Stefano Bertolini comunicò un parere negativo: egli considerava la borsa di studio (Alunnato), che il conte Marcello Biringucci aveva stabilito per testamento nel 1727 e di cui lo stesso Mazzuoli aveva usufruito in giovane età, un sussidio economico sufficiente per permettere ai giovani senesi meritevoli di perfezionare la pratica artistica in centri come Firenze e Roma.²¹ Si manifestava, in questo modo, un punto di vista che mirava alla formazione di un ristretto numero di artisti talentuosi, in opposizione a quello di Neri, che guardava a una più ampia gamma di specialisti dell'artigianato artistico, correttamente formati e aggiornati.

Nel 1766 fu aperto il testamento del canonico del duomo Anton Girolamo Canonici, scomparso nell'aprile di quell'anno. Il testatore aveva ordinato agli esecutori di adoperare i suoi fondi per l'istruzione di giovani di ambo i sessi; la somma disponibile era di duemilasettecento scudi e gli esecutori testamentari decisero di investirla nel Monte dei Paschi a un tasso del 3%, ricavandone in questo modo un interesse di ottanta scudi annui. Per Pompeo Neri si trattò di avere a disposizione la cifra stimata in precedenza per l'apertura della scuola d'arte; il Segretario tornò, pertanto, a supplicarne l'istituzione davanti al Senato. Nella sua proposta, avanzata formalmente a inizio 1767, Neri suggerì anche d'istituire piccoli premi per gli alunni meritevoli, com'era usanza nelle accademie d'arte.²² Nella seconda proposta Neri aggiunse anche una bozza di statuto della scuola, con un regolamento interno.²³ Alla domanda questa volta furono allegate due suppliche: la prima fu quella di Giuseppe Maria, comprensiva dell'inventario di cui stiamo trattando, mentre la seconda era stata firmata da Apollonio Nasini,²⁴ esponente di una famiglia di artisti che tra XVII e XVIII secolo aveva rappresentato a Siena un punto di riferimento nell'ambito pittorico, al pari di quanto avevano fatto i Mazzuoli nella scultura.²⁵ Se Giuseppe Maria stimava settecento scudi i propri trecentocinquantuno bozzetti, Apollonio aveva valutato trecento scudi i millequattrocentonovantacinque disegni della collezione di famiglia che avrebbe messo a dispo-

sizione.²⁶ Per il governo granducale si trattava di ricevere condizioni contrattuali palesemente vantaggiose da parte dei due artisti, nelle quali Butzek e Alessandro Leoncini hanno ravvisato il chiaro riflesso di una situazione economica critica per il settore lavorativo dell'arte.²⁷ Leoncini, in particolare, ha proposto d'interpretare il progetto di Neri come un'operazione di salvataggio della tradizione artistica senese, in un'epoca in cui non si registravano più da tempo le grandi commissioni pubbliche, sia civili sia religiose.²⁸ Con la sua proposta, Neri cercava di affidare la creazione di un artigianato artistico di alto livello alle competenze di due maestri, Mazzuoli e Nasini, i quali avrebbero rappresentato, agli occhi dei senatori granducali, gli illustri eredi della grande tradizione cittadina.²⁹

Le bozze di statuto compilate da Neri, che sarebbero servite per un *motu proprio* del Granduca, hanno spinto Butzek a credere nella riuscita del progetto del Segretario di Reggenza.³⁰ In realtà, anche questa volta il sogno di Pompeo Neri non raggiunse la traduzione pratica, perché l'Auditore Bertolini bocciò nuovamente il progetto, ribadendo quanto già sostenuto quattro anni prima.³¹ Venuto a mancare Nasini,

3. Giuseppe Mazzuoli, *Cristo deposto*, 1770-1780 ca., terracotta, modello. Siena, Collezione Chigi Saracini. Crediti: archivio del Dipartimento Scienze Storiche e beni culturali dell'Università di Siena.



nel 1768 Giuseppe Maria tentò ancora una volta di ottenere l'insegnamento, ma senza avere la meglio sull'opposizione di Bertolini.³² Mazzuoli dovette così attendere qualche anno perché gli si presentasse ancora un'occasione favorevole.

Questioni familiari e problemi economici

Nel frattempo, i fatti della vita privata di Giuseppe Maria, nell'epoca di Carlo Goldoni e Wolfgang Amadeus Mozart, riscuotevano l'attenzione dei concittadini, persino di chi viveva fuori dai territori granducali, come Giovan Girolamo Carli.³³ Questi, erudito appassionato di dipinti e disegni, risiedeva a Mantova dal 1774, dove era stato chiamato dall'Imperatrice Maria Teresa d'Austria a ricoprire il ruolo di segretario dell'Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti. Nella ricca miscellanea dei carteggi a lui appartenuti, oggi consultabile presso la Biblioteca Comunale di Siena, Elisa Bruttini ha rintracciato una lettera che mi ha prontamente segnalato, per via del suo particolare contenuto.

L'epistola, datata 7 aprile 1775, è stata inviata da Siena a firma di Francesco Maria Lenzini. Tra i ringraziamenti per i consigli ricevuti e i saluti inviati da amici comuni, Lenzini non ha dimenticato di segnalare l'avvenimento più importante che era accaduto a Siena dopo il ricevimento dell'ultima lettera di Carli: il soggiorno in città del Granduca Pietro Leopoldo, avvenuto nel precedente mese di marzo. Più che descrivere cerimonie e mondanità varie, Lenzini ha preferito sunteggiare i temi principali delle due udienze che erano state concesse dal Granduca in quell'occasione. In particolare, la sua attenzione si è concentrata sulla presenza, tra i questuanti, di una persona piuttosto nota sia a lui sia a Carli: Giuseppe Maria Mazzuoli. Tra le righe della sua epistola, Lenzini ha trovato l'occasione per aprire una lunga digressione sulla vita privata di quest'uomo, il quale, tra l'altro, rappresentava una vecchia conoscenza per il Segretario delle Accademie Imperiali.³⁴ Parlando di proposte per l'istituzione di scuole professionali, che erano state sottoposte al giudizio di Pietro Leopoldo, Lenzini ne ha citata una da dedicare all'insegnamento dell'architettura, la quale era stata avanzata da un non meglio specificato «muratore di Sapienza». Interessato alla proposta, il Granduca aveva chiesto all'Abate Giuseppe Ciaccheri di segnalargli qualche esperto che avesse potuto ricoprire degnamente il ruolo di responsabile per una simile istituzione; prontamente Ciaccheri aveva risposto indicando Giuseppe Silini e Leonardo de Vegni. Quindi, Lenzini è passato a citare Giuseppe Maria Mazzuoli, il quale aveva proposto, ovviamente, l'apertura di una scuola pubblica di scultura.



4. Pietro Bracci, *Stimate di San Francesco*, 1750 ca., terracotta, modello. Siena, Collezione Chigi Saracini. Crediti: archivio dell'autore.

«Non so se gli riuscirà d'ottenerla, poiché Sua Altezza gli rispose, non essere mai stata in Siena questa scuola».

Con le sue parole Lenzini non ci ha tramandato il verdetto finale sull'annosa questione, ma le considerazioni, che ha esposto subito dopo la notizia, aprono lo scenario sulla vita privata dello scultore:

«Farebbe bene che l'avesse, perché s'è ridotto male davvero ma può dir mea culpa; avea a tener più conto della roba, che gli era stata lasciata».

Da questa lettera emerge l'immagine di un uomo, Giuseppe Maria,

impegnato nella ricerca affannosa di protezione e di raccomandazioni presso personalità prestigiose, come lo stesso Carli, perché perseguitato dai creditori (Lenzini li chiama debitori), i quali minacciavano di ricorrere alla giustizia. Nel medesimo tempo Mazzuoli era intenzionato a vendere appezzamenti di terra fuori dalla Porta San Marco per adempiere a doveri familiari come la costituzione di una rendita per il figlio Francesco e di una dote matrimoniale o, molto più verosimilmente, monacale per una nipote sprovvista di tutto, anche della bellezza.³⁵ È chiaro, quindi, che, trovandosi in una tale precarietà economica, Giuseppe Maria era disposto a disfarsi della sua collezione di modelli, cercando di trarne il maggior profitto possibile; per tale fine, sarebbe tornato utile avanzare qualche attribuzione piuttosto generosa. Rileggere l'inventario del 1767 alla luce di questi fatti ci porta a ben comprendere come l'insistente ricerca di un incarico da insegnante di scuola pubblica mirasse a garantire a Giuseppe sia una rendita stabile, sia una sicura conservazione della collezione di modelli e bozzetti che lo scultore aveva ereditato dai suoi avi, o almeno di quanto era rimasto fino a quel momento nelle sue mani. Dopo appena due anni dalla lettera, nel 1777 Giuseppe Maria dovette «mutar paese» trasferendosi definitivamente a Roma, dove morì nel 1781.³⁶

La dispersione dei modelli

La ricostruzione che abbiamo svolto dello sfortunato progetto di stabilire a Siena una scuola pubblica di pittura e scultura, patrocinato inizialmente da Pompeo Neri, indurrebbe a credere che la dispersione della collezione di modelli appartenuta alla famiglia Mazzuoli sia iniziata nel 1767.³⁷ La passione per il collezionismo di simili oggetti non mancava sicuramente nella Siena dell'epoca; a testimoniarlo è l'acquisto nel 1778 di nove modelli in terracotta da parte di Giuseppe Ciaccheri. I pezzi che l'Abate aveva ottenuto dalla vedova del collezionista Giuseppe Galgano Livi erano: una «Cleopatra moribonda», «La Verità», un «Cupido bendato», «L'Annunciazione», «S. Giuseppe da Copertino in estasi», una «Testa di vecchio caricata», «Due Angioli inginocchiati» e «Gesù morto nudo in terra».³⁸ Si trattava di un piccolo lotto di oggetti artistici, entrati a far parte di una collezione che l'anno successivo arrivò ad annoverarne ben trecentoquarantacinque.³⁹ Un numero così elevato di sculture, vicinissimo alla quantità dichiarata da Giuseppe Maria nel suo inventario, si spiega facilmente con la possibilità avuta da Ciaccheri di acquistare molti pezzi direttamente dallo scultore entro il 1777. Tuttavia, la presenza nella lista delle terrecotte appartenute a Livi di due bassorilievi, «L'Annuncia-



5. Giuseppe Mazzuoli,
Angeli adoranti, 1695 ca.,
terracotta dorata, modelli per
la committenza (De Vecchi).
Mercato antiquario (già
Washington, Collezione Sackler).
Crediti: archivio dell'autore.

zione» e il «San Giuseppe da Copertino», che, rispetto agli altri sei, non coincidono con i corrispettivi descritti nell'elenco mazzuoliano, rappresenta un indizio di come il processo di disgregazione della collezione Mazzuoli sia iniziato prima del 1767. La nutrita collezione di Ciaccheri avrebbe poi alimentato ulteriori raccolte sia pubbliche sia private, le quali sarebbero confluite, in gran parte, nelle attuali serie di Palazzo Chigi-Saracini e del Liceo Artistico “Duccio di Buoninsegna” di Siena.

L'Abate destinò i trecentoquarantacinque modelli alla raccolta bibliotecaria dell'Università senese, facendoli collocare su ripiani retti da mensole, o ancorare direttamente alle pareti con le loro basi. A seguito del violento terremoto che squassò Siena il 28 maggio 1798 molte terrecotte andarono in frantumi⁴⁰ o furono danneggiate, a tal punto da non essere più considerate utili per gli scopi didattici.⁴¹ Le statue mutile furono quindi accantonate per poi venire riscoperte nel 1920 da Arturo Viligiardi in un deposito dell'allora Istituto d'Arte.⁴² Questi oggetti, tuttora di proprietà dell'odierno Liceo Artistico, sono custoditi presso la Pinacoteca Nazionale di Siena; lì trova ricovero anche un modello in perfetto stato di conservazione, la *Cleopatra morente*



6. Giuseppe Mazzuoli, *Angeli adoranti*, 1695 ca., terracotta, modelli da studio. Siena, Collezione Chigi Saracini. Crediti: archivio del Dipartimento Scienze Storiche e beni culturali dell'Università di Siena.

(fig. 1), la quale è stata identificata con una delle otto terrecotte di collezione Livi: la «Cleopatra moribonda».⁴³ Al tempo stesso, presso il Liceo Artistico senese si conserva un altro pezzo di quella serie: il *Cupido Velato* («Cupido bendato», fig. 2).⁴⁴

Nel primo decennio del XIX secolo le vicende dell'istituto universitario senese furono segnate da fortune alterne, tanto da portare nel 1810 Luigi De Angelis, lo stesso che nel 1816 avrebbe fondato la pubblica scuola d'arte, a richiedere alle autorità del governo napoleonico la riapertura dell'Università, la quale era stata aggregata a quella pisana e ridotta al solo percorso medico.⁴⁵ Il lungo periodo di chiusura dei locali universitari, prima per i danni causati dal terremoto, poi dalle disposizioni napoleoniche, non garantì la tutela dei modelli acquistati da Ciaccheri, ma ne permise, al contrario, una nuova immissione sul mercato, lasciandoli finire presto nelle collezioni private. Non a caso, quattro pezzi della lista di casa Livi sono identificabili con statuine e bassorilievi raccolti poi da Galgano Saracini.⁴⁶ Quest'ultimo, interessato a un collezionismo eclettico, si prodigò nella creazione di una galleria di oggetti artistici che doveva arricchire le stanze dell'antico palazzo dei Piccolomini del Mandolo, che i Saracini avevano acquistato nel

1770.⁴⁷ Tra le sculture in terracotta, gesso e marmo, che Galgano lasciò ai propri eredi, si contano venticinque pezzi attribuiti ai Mazzuoli, i quali sono stati identificati dalla critica con altrettanti modelli che Giuseppe Maria aveva inserito nel proprio inventario.⁴⁸ Dai registri di spesa appartenuti al collezionista emergono informazioni piuttosto scarse sia sui precedenti proprietari, sia sugli intermediari a cui Galgano si era rivolto per creare la sua galleria. Sappiamo però, da una nota autografa segnata su un foglio sciolto e priva di data, che Saracini era entrato direttamente in contatto con Giuseppe Maria Mazzuoli, offrendogli uno stipendio annuo per lezioni private di disegno e pittura da destinare ai propri figli. Mazzuoli aveva accettato, presentandosi sul luogo di lavoro a partire dal mese di luglio di quell'anno, per noi ancora ignoto, e comunque entro il 1777.⁴⁹ Conoscendo l'esito finale delle vicende di Giuseppe Maria, possiamo supporre che le entrate economiche generate da quello stipendio non furono sufficienti per colmare i debiti di Mazzuoli.⁵⁰ Tuttavia, la notizia rappresenta un indizio utile all'individuazione di un terzo acquirente diretto dei modelli di Giuseppe Maria.

La lettera di Lenzini a Carli del 1775 testimonia come la dispersione delle terrecotte appartenute ai Mazzuoli abbia ricevuto un impulso crescente tra il 1767 ed il 1777; al tempo stesso, la presenza in elenchi di collezioni private, come quella di Giuseppe Galgano Livi, di sculture non annoverate da Giuseppe Maria nell'inventario pubblicato da Butzek,⁵¹ ci consente di ipotizzare ragionevolmente che la vendita di bassorilievi e statuine sia iniziata prima, anche se, immaginiamo, si sarebbe svolta in maniera meno sistematica e più casuale. A tal proposito, in chiusura di discorso, vorrei portare l'attenzione sulla storia familiare dei Mazzuoli, la quale fu soggetta a dinamiche lavorative e di successione ereditaria che rappresentarono fattori inevitabilmente favorevoli alla disgregazione della collezione. Ad esempio, alcuni pezzi potrebbero essere scomparsi in occasione dei trasferimenti di sculture e disegni, da una località all'altra, come avvenne da Roma a Siena dopo la morte di Giuseppe 'il vecchio', o da una sede all'altra all'interno della stessa Siena, dalla casa del Fattore dell'Opera del Duomo in cui dimorava il capostipite Dionisio, alle residenze di Giovanni Antonio presso San Pietro in Castello e di Francesco nel quartiere di San Pellegrino alla Sapienza, al laboratorio al piano terra dell'attuale Museo dell'Opera del Duomo in cui si spese Bartolomeo, fino alla residenza di Giuseppe Maria.⁵² Quanto giunto nelle mani di quest'ultimo era il risultato finale di una collezione che era iniziata con la raccolta grafica di Dionisio, per poi essere divisa, incrementata, diminuita, tra i figli

e i nipoti del capostipite, con i modelli appartenuti a Giuseppe 'il vecchio' a rappresentare il nucleo più prestigioso, se non anche il più ricco.⁵³ Nonostante la tendenza, tipica degli artisti dell'epoca, ad accumulare e conservare modelli in creta e studi grafici, quali indispensabili strumenti di lavoro, non possiamo escludere nemmeno la possibilità che gli antenati di Giuseppe Maria abbiano donato alcuni di questi oggetti a collaboratori e allievi, generando in questo modo canali di trasmissione collezionistica alternativi a quelli creati da Giuseppe Maria, ai quali potrebbe avere attinto l'aristocrazia senese del Secolo dei Lumi per soddisfare la sua crescente attenzione verso questo genere di manufatti artistici.

In ricordo di Monika Butzek

Ringraziamenti: Alessandro Angelini, Mario Ascheri, Duccio Benocci, Laura Bonelli, Elisa Bruttini, Marco Ciampolini, Andrea Conti, Marco Fagiani, Alessandro Leoncini, Fausto Lucherini, Valentina Manganaro, Gianni Mazzoni, Maria Pia Oelker, Giovanni Pala.

¹ Monika Butzek, *Die Modellsammlung der Mazzuoli in Siena*, in «Pantheon», XLVI, 1988, pp. 75-102.

² Nell'inventario di Giuseppe Maria si contano anche oggetti realizzati in cera e in marmo.

³ Sul valore didattico di bozzetti, modelli e calchi per la formazione dello scultore di Età Moderna resta illuminante il primo capitolo («Gli Esordi») del saggio critico che Jennifer Montagu ha dedicato all'industria artistica romana del XVII secolo. Si veda: Jennifer Montagu, *Roman baroque sculpture. The industry of art*, Yale University Press, New Haven, 1989, pp. 1-19 [trad. it. *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1991]. Degna di segnalazione è anche la sintetica trattazione che Ian Wardropper ha dedicato all'uso, e quindi al valore, dei modelli in terracotta nella pratica artistica dell'età 'barocca'. Si veda: Ian Wardropper, *The role of terracotta models in italian baroque sculptural practice*, in *From the sculptor's hand. Italian baroque terracottas from the State Ermitage Museum*, a cura di Ian Wardropper, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute of Chicago, 28 febbraio -3 maggio 1998; Philadelphia, Museum of Art, 16 maggio-2 agosto 1998), The Art Institute of Chicago, Chicago, 1998, pp. 30-42.

⁴ Nell'elenco di Giuseppe Maria compaiono anche due capifuochi in gesso ritenuti di Michelangelo Buonarroti (n. 171) e un modello in 'creta', raffigurante «San Paolo Eremita» (n. 93), attribuito da Mazzuoli a Lorenzo di Pietro, detto 'il Vecchietta' (Butzek, *Die Modellsammlung*, cit., pp. 88, 96). L'in-

dividuazione di oggetti simili, se non identici per iconografia, a quelli descritti da Giuseppe Maria Mazzuoli, e dalla sicura origine senese, permetterebbe di comprendere il grado di conoscenza dello stile artistico espresso da maestri del Cinquecento o addirittura del Quattrocento, che poteva avere uno scultore di seconda metà del XVIII secolo. Come sostenuto da Gian Carlo Gentilini è possibile credere alla presenza nella bottega dei Mazzuoli di copie in creta, o gesso, tratte da celebri opere scultoree dei secoli precedenti: un esempio potrebbe essere rintracciato nell'altorilievo con *La cacciata dei Progenitori*, copiato dall'omonima storia scolpita per la *Fonte Gaia* da Jacopo della Quercia (1415-1419). Si veda: Gian Carlo Gentilini, in *La scultura. Bozzetti in terracotta piccoli marmi e altre sculture dal XIV al XX secolo*, a cura di Gian Carlo Gentilini e Carlo Sisi, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Chigi Saracini), S.P.E.S., Firenze, 1989, pp. 384-387. Maria Giulia Barberini si è occupata del caso di Bartolomeo Cavaceppi, il quale dichiarava di annoverare tra i bozzetti e i modelli della propria cospicua collezione, oggetti appartenuti a Donatello, Michelangelo, Giambologna e Baccio Bandinelli. Si veda: Maria Giulia Barberini, *I bozzetti ed i modelli dei secoli XVI-XVIII della collezione di Bartolomeo Cavaceppi*, in *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*, a cura di Maria Giulia Barberini e Carlo Gasparri, catalogo della mostra (Roma, Museo del Palazzo di Venezia 25 gennaio-15 marzo 1994), Palombi, Roma, 1994, pp. 115-116.

⁵ Parliamo di meno di un secolo di distanza dalla morte di Bernini e poco più di quarant'anni dalla scomparsa di Giuseppe Mazzuoli 'il vecchio'.

⁶ Butzek, *Die Modellsammlung*, cit., pp. 78, 84-85.

⁷ Gentilini e Sisi, *La scultura. Bozzetti in terracotta*, cit., pp. 263-265, 272-273, 278, 317, 321, 325-327, 333, 346, 349, 353, 364, 368, 375.

⁸ Butzek, *Die Modellsammlung*, cit., p. 86.

⁹ Nel 1923 passarono sul mercato antiquario viennese due modellini in terracotta dorata della *Fede* e della *Religione*, che Jennifer Montagu (*Two small bronzes from the Studio of Bernini*, «The Burlington Magazine», 109, 1967, pp. 566-571) dichiarava oramai introvabili; la posizione è stata recentemente ripresa da Butzek. Si veda: Monika Butzek, *I monumenti ai papi Pio II di Giuseppe Mazzuoli e Pio III di Pietro Balestra*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di Mario Lorenzoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2009, p. 68). Per le vicende storico-artistiche della Cappella del Santissimo Sacramento in Vaticano si tenga conto almeno di: De Lotto e Mancinelli, in *Bernini in Vaticano* (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, maggio-luglio 1981), De Luca, Roma, 1981, pp. 152-154; Mariella Pedrolì, in Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, edizione critica dedicata a Valentino Martinelli, introduzione di Alessandro Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia, 1992, p. 931, nota 4; Marina Carta, *L'architettura del ciborio berniniano: le fasi di lavorazione del cantiere. Alcune notizie di decorazione e di arredo nella Cappella del Santissimo Sacramento*, in *L'ultimo Bernini 1665-1680: nuovi argomenti, documenti e immagini*, a cura di Valentino Martinelli, Quasar, Roma, 1996, pp. 37-68; Laura Falaschi, *Il ciborio del Santissimo Sacramento in San Pietro in Vaticano, secondo i disegni e i progetti di Gian Lorenzo Bernini da Urbano VIII Barberini a Clemente X Altieri. Decorazione plastica: Bozzetti di Gian Lorenzo Bernini. Modelli in creta e in cera degli aiuti per la fusione in bronzo. Repertorio di disegni, bozzetti, modelli, repliche delle statue ed incisioni del Ciborio del Santissimo Sacramento*, in *L'ultimo Bernini*, cit., pp. 79-99; Bernini, *La scultura in San Pietro*, a cura di Andrea Bacchi e Stefano Tumidei, Federico Motta, Mi-

lano, 1998, p. 168; Oreste Ferrari e Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Bozzi, Roma, 1999, p. 561; Evonne Levy, in *Mirabilia Italiae. La basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di Antonio Pinelli, Franco Cosimo Panini, Modena, 2000, pp. 698-700. Va inoltre ricordato che Giuseppe Mazzuoli collaborò con Giovanni Rinaldi anche alla realizzazione dei due modelli grandi per gli angeli adoranti, posti ai lati del tabernacolo. Si veda: *L'ultimo Bernini*, cit., appendice documentaria, pp. 235-236.

¹⁰ A sostegno di quest'ipotesi interpretativa, possiamo citare un disegno che si conserva presso il Gabinetto Disegni e Stampe della Biblioteca Comunale di Siena (S.I.2, c. 9v bis) e che Alessandro Angelini (*Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la committenza della famiglia De'Vecchi*, «Prospettiva», 79, 1995, p. 80) ha già messo in relazione col 'Cristo morto' realizzato da Giuseppe 'senior' per l'*antependium* dell'altar maggiore, nella chiesa della SS. Annunziata, presso lo Spedale di S. Maria della Scala, a Siena. Questo documento grafico presenta davanti a un ciborio circolare, arieggiante quello vaticano, il corpo inerte di Cristo, compianto da due angeli, anch'essi non dissimili da quelli berniniani sia nelle pose, sia nelle vesti tormentate.

¹¹ Ho iniziato ad interessarmi alla produzione artistica dei Mazzuoli in occasione del mio progetto di dottorato, i cui risultati sono stati raccolti nella tesi finale. Si veda: Vincenzo Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia*, Università degli studi di Siena, Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali, Scuola di Dottorato Logos e Rappresentazione. Studi interdisciplinari di letteratura, estetica, arti e spettacolo, sezione Storia, critica e gestione delle arti, XXV ciclo (2009-2012), tutor chiarissimo professor Alessandro Angelini. In particolare, il pre-

sente saggio prende spunto dal primo capitolo «Originali, copie e ragioni di mercato: l'inventario di Giuseppe Maria Mazzuoli», aggiornando e integrando parte dei contenuti.

¹² D'altra parte, la descrizione iconografica, corredata di attribuzione, che è stata svolta nell'elenco per un numero elevato di modelli, testimonia di per sé la natura differente di questo documento rispetto a un inventario *post mortem*. Quest'ultimo, rappresenta uno strumento utile puramente per fini legali, e che quindi non deve necessariamente contenere indicazioni iconografiche o attribuzioni stilistiche. Un elenco scervro d'informazioni, in cui, eccezion fatta per tre pezzi, conta soltanto il numero degli oggetti posseduti e la materia di cui sono composti, si trova nell'inventario *post mortem* di Giuseppe 'senior', stilato nel 1725 (Roma, Archivio di Stato di Roma, da ora in poi ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 21, Saracinus Romulus, Testamenti 1702-1712). Troviamo un altro esempio di diffusione di questa pratica nell'inventario di Giulio Cartari (1699), ultimo allievo di Gian Lorenzo Bernini e artista beneficiario del dono di alcuni modelli in creta che erano appartenuti al grande maestro: nessun bozzetto è apparso corredato di un riferimento a Bernini. Si vedano: Alfredo Marchionne Gunter, *Gian Lorenzo Bernini e Giulio Cartari*, in *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, a cura di Marcello Fagiolo dell'Arco, Skira, Milano, 2002, pp. 218-227; Tomaso Montanari, *Creating an Eye for Models. The role of Bernini*, in *Bernini sculpting in clay*, a cura di Charles D. Dickerson III, Antony Sigel e Ian Wardropper, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012-6 gennaio 2013; Fort Worth, 3 febbraio-14 aprile 2013), Metropolitan Museum of Art, New York, 2012, p. 67, nota 28. Per trovare la conferma a quanto detto, potremmo 'scomodare' gli stessi inventari fatti stilare dagli eredi

di Bernini (1681, 1706, 1713 e 1731). In ciascuno di essi ricorre il medesimo lessico, estremamente sobrio, che ha riempito le pagine degli inventari di Giuseppe Mazzuoli 'senior' e Cartari, con generici riferimenti a 'modelli'. Per gli inventari di Gian Lorenzo Bernini si vedano: Vita Spagnolo, *La raccolta dei beni*, in *Gian Lorenzo Bernini. Il testamento, la casa, la raccolta dei beni*, a cura di Franco Borsi Cristina Acidini Luchinat e Francesco Quinterio, Alinea, Firenze, 1981, pp. 104-144; *L'ultimo Bernini*, cit., pp. 253-270; Cristiano Giometti, «Col giudizio e le mani lavorando». *Note per una storia del collezionismo di sculture in terracotta*, in *Roma. Il Palazzo di Venezia e le sue collezioni di scultura*, direzione scientifica a cura di Maria Giulia Barberini, vol. IV, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. *Sculture in terracotta*, a cura di Cristiano Giometti, Gangemi, Roma, 2011, p. 20. Un caso ben diverso, perché diversa era la destinazione, è rappresentato dall'inventario *post mortem* di Ercole Ferrata, redatto tra l'11 e il 17 luglio 1686: il principale esecutore testamentario di Ferrata, l'abate Carlo Bartolomeo Piazza, destinò alcuni modelli in terracotta, appartenuti al celebre scultore, all'Accademia di San Luca di Roma ed altri all'omonima accademia milanese, probabilmente dopo aver ascoltato le ultime volontà dello scultore, che non erano state chiaramente esplicitate nel testamento. Pertanto, all'interno dell'inventario compaiono riferimenti a grandi artisti del passato, come Algardi, Buonarroti e Du Quesnoy. Si veda a tal proposito: Elena Bianca Di Gioia, *Ercole Ferrata. Gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli cere e giessi*, in *Omaggio ai maestri intelvati*, a cura di Maria Letizia Casati, Ernesto Palmieri, Daniele Pescarmona, Musei Civici di Como, Como, Quaderni della Pinacoteca Civica di Como, n. 5, pp. 23-42.

¹³ Non è certo il primo caso di un artista che dona o vende la propria collezione

di bozzetti. Esempi più noti si possono trovare sia nel passato, sia nell'epoca medesima di Giuseppe Maria Mazzuoli. Domenico Guidi (ante 1701) vendette la propria parte di modelli ereditati dal maestro Alessandro Algardi per ripianare i debiti contratti (si veda: Giometti, *“Col giudizio”*, cit., pp. 18-19, 21-22); sempre per problemi di debiti, Bartolomeo Cavaceppi tentò di vendere la propria ricchissima collezione di modelli, stilandone un inventario nel 1770, periziato da Ennio Quirino Visconti. Seymour Howard (*Cavaceppi e i suoi bozzetti*, in *Bartolomeo*, cit., p. 72) sostiene che l'offerta era stata rivolta direttamente alle collezioni artistiche vaticane, in cambio di un vitalizio. Non riuscendo nel suo intento, Cavaceppi donò la collezione all'Accademia di San Luca. Il contenzioso sorto con gli eredi, alla morte dello scultore (1799), sarebbe stato risolto con la vendita, nel 1802, al marchese Giovanni Torlonia di quanto nel frattempo era rimasto nello studio di Cavaceppi (duecentoquattro pezzi, compresi anche i frammenti minimi). Vincenzo Pacetti, scultore e principe dell'Accademia, ne stilò per l'occasione un nuovo inventario. L'elenco vergato da Bartolomeo Cavaceppi nel 1770 rappresenta quindi uno strumento documentario organizzato nella medesima maniera di quello compilato da Giuseppe Maria proprio perché rispondeva alla medesima funzione. Come spiegato da Barberini (*I bozzetti*, cit., pp. 115-137), lo scultore romano aveva selezionato i cento migliori oggetti, tra bozzetti e modelli, che componevano la propria collezione. Inoltre, Cavaceppi non si era limitato ad apporre la stima economica complessiva (3.000 scudi), ma aveva annotato il prezzo accanto a ciascun oggetto. Come dichiarato da Visconti alla fine dell'inventario, Cavaceppi avrebbe ceduto i modelli, insieme ai propri disegni, per un prezzo complessivo di 7.000 scudi, ossia la cifra corrispondente al debito che era stato contratto dall'artista.

¹⁴ Con 'Studio' intendiamo l'Università, all'epoca ospitata nell'edificio appositamente realizzato per essa, ossia la «Casa della Sapienza», oggi sede della Biblioteca Comunale senese.

¹⁵ Pompeo Neri (Firenze 1706-1776) fu docente di Diritto Pubblico presso le Università di Pisa e di Firenze, ricoprì numerose cariche amministrative sotto il governo dei Lorena, e si occupò, in qualità di Segretario del Consiglio di Reggenza, del riordino dell'Università di Siena. Si veda, anche per la bibliografia precedente: Alessandro Leoncini, in Marco Ciampolini e Alessandro Leoncini, *La Scuola del disegno dell'Università di Siena nel Settecento*, Scuola di Lingua e Cultura Italiana per stranieri, Siena, 1990, cap. I, p. 11, nota 18. Il più recente profilo biografico è stato stilato da: Marcello Verga, *Neri Pompeo*, voce biografica, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi DBI), Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2013, vol. 78.

¹⁶ L'Istituto fu tenacemente voluto da Luigi De Angelis, il quale rendeva in questo modo pubblica una scuola fondata privatamente dallo stesso cinque anni prima. All'interno dell'Istituto s'impartivano insegnamenti di Pittura, Disegno, Architettura e Ornato. Insieme all'Istituto fu inaugurata una pubblica Galleria, ad esso strettamente connessa, che raccolse opere pittoriche provenienti soprattutto dagli enti ecclesiastici soppressi con le leggi leopoldine (1783-1785), e napoleoniche (1810). La Galleria, con i suoi dipinti dei «Primitivi» senesi rappresentò il primo nucleo della successiva Pinacoteca Nazionale. Si veda: Luigi De Angelis, *Ragguaglio del nuovo Istituto di Belle Arti stabilito in Siena*, Bindi, Siena, 1816, p. 7; citato già da Leoncini, *La scuola del disegno*, cit., p. 5, nota 2. Delle origini settecentesche di questa istituzione si è occupata incidentalmente Monika Butzek (*Die Modellsammlung*, cit., pp. 75-76) a introduzione dell'inventario

mazzuoliano. In maniera più approfondita si sono occupati della storia dell'istituto d'arte senese Marco Ciampolini e Alessandro Leoncini (*La scuola*, cit.). Gli interventi dedicati in precedenza alla storia dell'Istituto Artistico sono di: Narciso Mengozzi, *Il Monte dei Paschi e le aziende in esso riunite*, Lazzeri, Siena, 1900, vol. VI, pp. 95-96, 207, 308; Donatella Coccoli, *L'istituzione artistica a Siena dal 1814 a oggi*, Amministrazione Provinciale, Siena, 1984, p. 17; Plinio Tammaro, *Profilo Storico dell'Istituto Duccio Buoninsegna*, in *L'Istituto d'arte di Siena*, Siena, 1986, p. 14. L'ultimo intervento, in ordine di tempo, su questo argomento è rappresentato da *Scuola d'arte a Siena, Duecento anni di istruzione artistica*, Edifir, Firenze, 2017, in particolare il saggio, in esso contenuto, a firma di Andrea Conti: Andrea Conti, «Ad bonas artes excolendas, fovendas, augendas». *Una storia dell'istruzione artistica a Siena nel bicentenario della fondazione dell'Istituto di Belle Arti (1816-2016)*, in *ivi*, pp. 1-42.

¹⁷ Firenze, Archivio di Stato di Firenze (da ora in poi ASF), Miscellanea Finanze A 341, *Relazione delle disposizioni date e che restano a darsi per lo stabilimento dell'università di Siena*, cap. V, già citato da Leoncini in *La scuola*, cit., p. 11, nota 19.

¹⁸ Archivio di Stato di Siena (da ora in avanti ASS), C 50, Tommaso Mocenni, p. 13: «Nel 1676. Fondazione del Seminario Tolomei da Celso Tolomei sotto la protezione del Serenissimo Gran Duca, e divozione de' Padri, e suo Aprimento a 25 novembre, con venire alle scuole di S. Vigilio. Suo primo rettore è stato il Padre Pico Alessio Sinozzi Fiorentino». La notizia è stata pubblicata anche in Alfredo Liberati, *Chiese Monasteri Oratori e Spedali senesi*, in «Bulettno Senese di Storia Patria», LI, 1954, p. 139.

¹⁹ I corsi d'arte erano tra i più economici offerti dalla scuola. Nel 1698 i convittori esposero a Firenze nel giardino di palazzo Guadagni saggi dei loro stu-

di artistici, come i ritratti della famiglia Granduca e disegni di fortificazioni. Si veda: Fabia Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVIII, 1974, p. 6; già citato da Leoncini in *La scuola*, cit., p. 8, nota 13.

²⁰ Leoncini, in *La scuola*, cit., pp. 12-13.

²¹ Col suo testamento (stilato nel 1724, ma aperto e reso attivo il 26 novembre 1727) Marcello Biringucci aveva imposto alla Compagnia dei Disciplinati di Maria sotto lo Spedale (di Santa Maria della Scala), di cui era stato membro, l'onere di trarre dei sussidi per quei giovani senesi che si fossero distinti nello studio universitario o per l'applicazione nelle arti, dai proventi dello sfruttamento dei beni che Biringucci aveva lasciato appositamente alla Compagnia. Valga qui ricordare come bibliografia di riferimento: Guido Pignotti, *I pittori senesi della Fondazione Biringucci (1724-1915)*, Giuntini Bentivoglio, Siena, 1916, pp. 1-23; Laura Bonelli, *Le opere d'arte della Fondazione Biringucci*, in *Società di Esecutori di Pie Disposizioni. Le opere d'Arte della Fondazione Biringucci*, a cura di Laura Bonelli, Protagon, Siena, 2008, p. 19. Dell'Alunnato Biringucci aveva beneficiato in giovane età lo stesso Giuseppe Maria Mazzuoli. Si veda: Siena, Biblioteca Comunale di Siena (d'ora in poi BCS), Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti Senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, 1835 ca., ms., cc. 283-284, edizione anastatica S.P.E.S., Firenze, 1976, vol. XII; Maria Vittoria Thau, *Mazzuoli Giuseppe*, voce biografica in DBI, Roma, 2008, vol. 72; Vincenzo Di Gennaro, *La decorazione in stucco di Santa Maria delle Nevi. Una proposta per il giovane Giuseppe Maria Mazzuoli*, in *Santa Maria delle nevi a Siena. La chiesa di Giovanni Cinughi*, a cura di Gabriele Fattorini, Il Leccio, Monteriggioni, 2014, pp. 99-106. Ber-

tolini riteneva «vano per ora il sperare in stabilimenti solidi e costanti di simili arti di decorazioni ed in parte di lusso, che appena formano radici nelle gran Metropoli, in una Città che conta con stento quindicimilaseicento abitanti. Se qui sorge qualche genio per simili studj è favorito dalla vicinanza di Roma e di Firenze e può essere assistito con i sussidi Biringucci istituiti dal Testatore anche per questo preciso oggetto». Si veda: ASS, Governatore 839, n. 9; già citato da Leoncini in *La scuola*, cit., p. 13, nota 25.

²² Butzek, *Die Modellsammlung*, cit., p. 75; Leoncini, in *La scuola*, cit., p. 14, nota 27.

²³ ASF Consiglio di Reggenza 669, inserto n. 24; già citato da Butzek in *Die Modellsammlung*, cit., p. 75, nota 7, e da Leoncini in *La scuola*, cit., p. 14, note 28 e 29.

²⁴ Corredata di un elenco di disegni che l'artista avrebbe donato alla scuola in caso di assunzione, la supplica è stata pubblicata da Monika Butzek in *Die Modellsammlung*, cit., pp. 101-102, in calce all'articolo dedicato all'inventario di Giuseppe Maria Mazzuoli.

²⁵ Nasini, inoltre, aveva già insegnato presso il Collegio Tolomei. Stando alla biografia di Nasini stilata da Romagnoli (*Biografia*, cit., cc. 28-29, citato già da Leoncini in *La scuola*, cit., p. 15, nota 30), Apollonio tenne questa carica almeno dal 1751 al 1754.

²⁶ Butzek, *Die Modellsammlung*, cit., pp. 101-02; Leoncini, in *La scuola*, cit., p. 15.

²⁷ Butzek, *ivi*, p. 75; Leoncini, *ibidem*.

²⁸ Leoncini, *ivi*, p. 12. In campo religioso possiamo considerare come ultimo cantiere di grande pregio artistico la decorazione settecentesca della chiesa di Sant'Agostino, realizzata su progetto di Luigi Vanvitelli (1747-1755) ed alla quale partecipò Giuseppe Maria Mazzuoli, insieme al coetaneo Giuseppe Silini. Si veda a proposito: Romagnoli, *Biografia*, cit., cc. 268, 284-285; Moni-

ka Butzek, in *Die kirchen von Siena*, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, Bruckmann, München, 1985, vol. I.1., pp. 12, 66, 87-88; Di Gennaro, *La decorazione in stucco*, cit., pp. 104-105.

²⁹ ASF, Miscellanea Finanze, A 341; citato già da Leoncini in *La scuola*, cit., p. 12, nota 23.

³⁰ Per Butzek (*Die Modellsammlung*, cit., p. 76), una prova di continuità col progetto del 1767 andrebbe ricercata nell'esistenza, a inizio XIX secolo, di una scuola di disegno gestita a Siena da Francesco Mazzuoli, figlio di Giuseppe Maria; il fatto che fosse impartita soltanto questa disciplina porterebbe a pensare, sempre secondo Butzek, che l'insegnamento pubblico del disegno si sarebbe tramandato di padre in figlio, data l'avvenuta scomparsa, nel 1768, di Apollonio Nasini.

³¹ Mengozzi, *Il Monte*, cit., p. 96.

³² Leoncini, in *La scuola*, cit., p. 17.

³³ Su Giovan Girolamo Carli (Ancaiano, 1719-Siena, 1786) si veda la biografia stilata da Claudio Mutini (*Carli Giovan Girolamo*, voce biografica in DBI, Roma, 1977, vol. 20), e i più recenti studi dedicati all'erudito da parte di Elisa Bruttini (*Giovan Girolamo Carli un erudito alla scoperta dell'arte senese*, Università di Siena, Annali di Studi Umanistici, Cadmo Edizioni, vol. II, pp. 73-105; *Eadem, Antichità e altre galanterie diverse. Giovan Girolamo Carli collezionista erudito*, «Prospettiva», 165-166, gennaio-aprile 2017, pp. 134-141).

³⁴ Quando era ancora un adolescente di umilissime origini, Carli fu ospitato a Siena, dalla natia Ancaiano, in casa di Bartolomeo Mazzuoli, zio di Giuseppe Maria e responsabile dei primi rudimenti artistici di Giovan Girolamo. La notizia, inserita dallo stesso Carli all'interno di sue memorie che si conservano manoscritte (BCS, C.VII.14, Giovan Girolamo Carli, *Memorie per la sua vita*, c. 116v), è stata riportata a stampa nella prima biografia a lui dedicata da

parte di Matteo Borsa. Si veda: Matteo Borsa, *Elogio dell'abate Don Giovan Girolamo Carli*, Pazzoni, Mantova, 1787, p. 8: «Trasferito poscia da suoi a Siena in casa dello Scultore Bartolommeo Mazzuoli, perché frequentasse quelle pubbliche scuole di Rettorica, sommi, e insigni progressi vi fece. E ve li fece nelle Lettere amene non solo, ma anche nelle bell'Arti, poichè le ore di sollievo impiegò nel Disegno, e nella Plastica; e colla guida del saggio Alberatore svolse, e perfezionò quel natural suo talento, che alle opere imitative maravigliosamente il chiamava. Arti, cui coltivò in gioventù, come Platone, e come Platone, abbandonò, udita c'hebbe la voce della Filosofia». La fonte documentaria e la voce bibliografica sono state analizzate recentemente da Bruttini nella sua tesi di dottorato: Elisa Bruttini, *Giovan Girolamo Carli. Un erudito "vagabondo" sulle tracce dell'arte senese*, tesi di Dottorato, Università degli Studi di Siena, Scuola di Dottorato Logos e Rappresentazione. Studi interdisciplinari di letteratura, estetica, arti e spettacolo, sezione Storia, critica e gestione delle arti, A.A. 2014, tutor chiarissimo professor Roberto Bartalini.

³⁵ Si veda: BCS, E.VII.6, cc. 160r-161v (Lettera di Francesco Maria Lenzini a Giovan Girolamo Carli): «All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Padron Colendissimo Il Signor Abate Giangirolamo Carli Segretario delle Imperiali Accademie di Mantova. Siena 7 Aprile 1775. Signor Dottore Stimatissimo rispondo alla gentilissima sua lettera del 22 Gennaio prossimo passato. Sono stato tanto per timore di non frastornarlo, poichè gli affari suoi, per quel che sento sono tanti, che le mancherà il tempo di rispondere a lettere d'importanza, non che a quelle di complimento e di novità. Iddio lo felicitò ne' viaggi, che ella vuol fare, affinché possa più presto che sia possibile arrivare a Siena. Intorno à suoi interessi ho fatto ciocché m'impose, e sono in buono

stato. La ringrazio de' buoni consigli, che mi da, e delle buone riflessioni, che ella mi fa fare intorno al farmi religioso. Già sarà da ella informato della venuta, che fece in Siena Sua Altezza Reverendissima nel passato mese: nondimeno le voglio scrivere alcuna cosa di ciò. Tenne due pubbliche Udienze nelle quali grazio varie persone, fralle quali i preti sanesi, i quali esponendo come per la molteplicità degli ex gesuiti non trovavano limosine per le messe; Sua Altezza ordinò che i medesimi ex gesuiti avrebbero avuta la medesima pensione ancorché si fossero assentati dal Granducato. Dicono che l'Abate Targi chiedesse una scuola, non so poi di che. Il muratore di Sapienza presentò un memoriale sottoscritto da altri muratori, ed artefici, nel quale si voleva far vedere l'utilità, che ne avrebbe al pubblico se Sua Altezza istituisse in Sapienza una scuola d'Architettura. Il Granduca ricevè volentieri questo memoriale, e ne fece parola al Signor Ciaccheri, ricercandogli, se in Siena vi fosse alcuno capace di ciò. Il Ciaccheri gli nominò il Silini, ma molto più gli raccomandò il Signor Vegni [Leonardo de Vegni, ndr]. Anche il Signor Mazzuoli chiese una scuola di scultura, ma non so se gli riuscirà d'ottenerla, poichè Sua Altezza gli rispose, non essere mai stata in Siena questa scuola. Farebbe bene che l'avesse, perchè s'è ridotto male davvero ma può dir mea culpa; avea a tener più conto della roba, che gli era stata lasciata. Io so, che si raccomanda al Signor Ciaccheri perchè l'introduca, se è possibile, presso di lei. I suoi debitori [creditori ndr] insistono e lo vorrebbero dentro [in galera, ndr]. S'è dichiarato di voler vendere que' poderetti fuori di Porta S. Marco. Dalla vendita di questi si devono levare 500 scudi per la nipote, e 1000 per il suo figliolo. I poderi possono valere poco più, e forse anche meno. Oh miri lei come vorrà fare. per lui non c'è altro scampo che mutar paese. Ma la nipote

o chi l'ha da lasciare la può mettere in convento. Ma con che si mantiene. I parenti della ragazza non la vogliono vedere, e col frutto della dote non sa se si potrebbe mantenere decorosamente. La ragazza prenderebbe marito volentieri, ma consideri lei se l'ha a trovare su' due piedi lì covato. A bellezza credo che si stia male, la dote non è troppa, e poi tutto detto. L'imminente solennità di Pasqua mi ricorda il dovere di augurarle ogni felicità da Dio Benedetto. Si ricordi di me nella Santa Messa. Le mando i saluti del Signor Olmi, e di tutta la conversazione, de' Signori Avvocati Burrioni, e Taddei, de' Signori Bernardi del Signor Bernardino Satti, Matteucci Abate Cappellucci, del Signor Regoli, e di tutta la sua famiglia. Oh a proposito sappia, che è sposa a sua figliola maggiore, e piglia il Signor Bindi di Montelatrone. La maggior parte della gente inclina a credere che sia un partito non molto vantaggioso per riguardo del giovine, ma saranno ciarle. In somma tutti desiderano che lei stia sano, e questo solo specialmente desiderano sapere, perchè di tutto il resto sono giustamente prevenuti in favor suo. La prego a far capitolo di me, se le occorre qualche cosa, che creda, essere io capace di farla. Con tutto il rispetto mi dichiaro - La saluta distintissimamente il Signor Abate Buonaventura Venturucci - Umilissimo Devotissimo ed Obbligatissimo Servitore Francesco Maria Lenzini». Dalla *Gazzetta Toscana* del 1775 (*Tomo decimo delle Gazzette toscane uscite settimana per settimana nell'anno 1775*, Firenze, 1775, nn. 12-13) apprendiamo che la visita del Granduca a Siena ebbe inizio lunedì 13 marzo per concludersi domenica 19 quando il sovrano si spostò a Pisa. Stando alla fonte sopra citata, le udienze dovettero concentrarsi tra il martedì 14 e il giovedì 16 marzo. A proposito dei 'poderetti' posti fuori Porta San Marco, citati da Lenzini nella sua lettera, va specificato che al-

meno uno di essi, chiamato 'Il Casino' apparteneva alla famiglia Mazzuoli sin dal matrimonio contratto da Giovanni Antonio con la seconda moglie Antonia Galli, madre di Giovanni Maria, che a sua volta era il padre di Giuseppe Maria. L'informazione è contenuta nel testamento di Giovanni Antonio Mazzuoli conservato presso l'ASS con la seguente collocazione: Notarile Post Cosimiano, Protocolli, N.3737, c. 30v. Il testo integrale del documento è contenuto in: Vincenzo Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in età barocca. Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Istituto per la Valorizzazione delle Abbazie Storiche della Toscana, Sinalunga, 2016, pp. 218-219.

³⁶ Romagnoli, *Biografia*, cit., c. 289.

³⁷ Leoncini, in *La scuola*, cit., p. 17.

³⁸ BCS, C.IV.28, cc. 35r-36v: «Descrizione dei modelli, e bassirilievi di terracotta, che appartenevano al fu Signore Giuseppe Galgano Livi di Siena passato da questa vita nel 1778. Presentemente appartengono a me Giuseppe Ciaccheri». Si vedano a proposito: Butzek, *Die Modellsammlung*, cit., p. 102 (Dokument II, n. II); Leoncini, ivi, p. 16, nota 34, p. 17 note 38 e 39. Nella Biblioteca Comunale di Siena si conserva, sotto altra collocazione catalografica, un elenco manoscritto identico a quello citato da Butzek, stilato con sicurezza da Ciaccheri, ma che non contiene le correzioni che invece compaiono nell'inventario citato dalla studiosa. Si veda: BCS, Autografi Porri, scatola 11, fascicolo 21, allegato c1, cc. ar-bv.

³⁹ Lo descrive in una lettera inviata a Carli: BCS, ms. E.VII.2, c. 80 v, lettera dell'8 marzo 1779, citata da Leoncini (ivi, p. 17, nota 39): la collezione del Ciaccheri ammontava già nel 1779, come lui stesso specifica, a 100 modelli, 30 bassirilievi, 100 teste, 20 mani, 20 piedi, 10 braccia, 60 pezzi più minuti e 5 teste antiche. Sui rapporti professionali tra Ciaccheri e Carli si tenga conto

della testimonianza diretta di Luigi De Angelis (*Biografia degli scrittori senesi*, Rossi, Siena, 1824, pp. 198, 237), immortalata tra le pagine delle sue biografie di uomini illustri senesi.

⁴⁰ Tra questi dovettero soccombere, probabilmente, il rilievo con «L'Annunciazione» e il modello per la «Verità svelata».

⁴¹ Ambrogio Soldani, *Relazione del terremoto accaduto in Siena il 26 maggio 1798*, Pazzini Carli, Siena, 1798, pp. 33-34; citato già da Leoncini in *La scuola*, cit., p. 18 nota 41.

⁴² Arturo Viligiardi, *Bozzetti in terra cotta di Gian Lorenzo Bernini rinvenuti a Siena*, in «Rassegna d'arte senese», XIII, 1920, pp. 36-38.

⁴³ Butzek, *Die Modellsammlung*, cit., p. 83: «27. Un gruppo bellissimo in creta rappresentante la Cleopatra, con una damigella in atto di sorreggerla nell'atto che si fece mordere dalla vipera, originale di Giuseppe sudetto, la quale in marmo fu venduta a Sua Maestà il Re di Portogallo da nove mila scudi».

⁴⁴ La statuina è stata scoperta e riconosciuta da Monika Butzek. Si veda: Monika Butzek, in *Scultura barocca. Studi in terracotta dalla bottega dei Mazzuoli*, a cura di Monika Butzek, catalogo della mostra (Petroio 8 giugno-9 settembre 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 46.

⁴⁵ Mario De Gregorio nel 2008 ha ripubblicato il *Discorso storico su l'Università di Siena ai signori Cuvier, Coiffier e Balbo* dato alle stampe da De Angelis nel 1810, facendolo precedere da un saggio critico. Si veda: Mario De Gregorio, *Luigi De Angelis (1758-1832) con una lettera di Vincenzo Monti e la ristampa anastatica del 'Discorso storico su l'Università di Siena'*, Associazione culturale Villa Classica, Torrita di Siena, 2008, pp. 9-23. Il frate francescano De Angelis successe al Ciaccheri nella direzione della Biblioteca della Sapienza, che fu riaperta ufficialmente nel 1812 come istituzione civica.

⁴⁶ Carlo Sisi ha identificato col «Gesù morto nudo in terra» un bassorilievo rettangolare contenente un *Cristo deposto* (fig. 3, mis. 18,2 x 41 x 4,2 cm., inventario Fondazione Accademia Chigiana, d'ora in avanti FAC, n. 23), ribadendo l'attribuzione a Giuseppe Mazzuoli 'senior' condivisa dalla critica (Fiorella Pansecchi, *Contributi a Giuseppe Mazzuoli*, in «Commentari», 1959, 10, pp. 34-35; Mario Salmi, *Il Palazzo e la collezione Chigi-Saracini*, Monte dei Paschi di Siena, Siena, 1967, p. 239; Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena. Vicenda di una committenza artistica*, Pacini, Pisa, 1985, p. 346, nota 86; Butzek, *Die Modellsammlung*, cit., p. 86; Sisi, in *La scultura*, cit., pp. 268-271; Pedrolì, in Lione Pascoli, *Vite de' pittori*, cit., p. 936, nota 6). Il «San Giuseppe da Copertino» è stato identificato da Sisi, in via ipotetica, con un altorilievo raffigurante *Le stimmate di San Francesco* (fig. 4, mis. 36,3 x 27,3 x 4,8 cm., inventario Monte dei Paschi di Siena, d'ora in poi MPS, n. 717); inoltre, la terracotta è stata attribuita dallo stesso studioso a Pietro Bracci (ivi, pp. 263-266). I «Due Angeli inginocchiati» sono stati identificati da Butzek (*Die Modellsammlung*, cit., p. 79) con gli angeli in terracotta dorata, già Collezione Sackler di Washington (fig. 5), e oggi nuovamente apparsi sul mercato antiquario. A mio vedere, resta più facile credere a un'identificazione degli angeli acquistati da Ciaccheri con la coppia di angeli adoranti che si conserva presso la collezione Chigi Saracini (fig. 6, angelo adorante volto a sinistra: mis. 37,8 x 19,3 x 19,5 cm., inventario FAC, n. 720; angelo adorante volto a destra: mis. 37,8 x 23,5 x 17,3 cm., inventario FAC, n. 727), che non con quelli statunitensi (Di Gennaro, *Arte e industria*, cit., p. 14, nota 68). La coppia chigiana entrò nella collezione già ai tempi di Galgano Saracini, iniziatore della raccolta. Si veda: Sisi, ivi, p. 302.

Sebbene sia più arduo riuscire a dimostrarlo, propongo di identificare la «Testa di vecchio», acquistata da Ciaccheri presso la collezione Livi con una *Testa virile barbata* conservata in Palazzo Chigi Saracini (mis. 38 x 25 x 28 cm.) e interpretata da Sisi (ivi, pp. 368-370) come frammento di una grande statua in terracotta derivata dal *San Paolo* della serie dei *Dodici Apostoli* del Duomo di Siena (forse è un modello uscito dalla bottega di Ercole Ferrata). Si veda: Di Gennaro, *Arte e industria*, cit., p. 8, nota 38.

⁴⁷ Sulla genealogia Chigi Saracini si veda: Salmi, *Il Palazzo*, cit., p. 14. Sulla figura di Galgano Saracini come collezionista si tenga conto di quanto espresso da Stefano Moscadelli: Stefano Moscadelli, *Una nota archivistica e alcuni documenti per lo studio della Collezione Chigi Saracini*, in Gentilini e Sisi, *La Scultura*, cit., pp. 521-522.

⁴⁸ Si veda: Gentilini, in Gentilini e Sisi, *La Scultura*, cit., pp. 278, 279, 285, 294, 306, 312, 321, 325-328, 330-331, 333-334, 336, 346, 355, 376; ivi, pp. 302, 311, 315-316, 340, 368, 375.

⁴⁹ Archivio Chigi Saracini, S/94, I, c. 138v, pubblicato in: Moscadelli, *Una nota*, cit., p. 522: «Adì 18 detto, fissai col sig.re Giuseppe Mazzuoli di pagarli zecchini fiorentini undici l'anno per dare lezioni di disegno e pittura ai miei figli tre giorni di ciascuna settimana, cioè il martedì, giovedì e sabato da in-

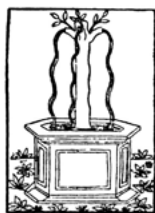
cominciare al prossimo marzo a venire, il tutto fissato col sig.re Bernardino Montini commissionato di ciò dal suddetto sig.re Mazzuoli. Per essersi ammalato incominciò al luglio».

⁵⁰ A ulteriore dimostrazione della grande precarietà economica in cui versava Giuseppe Maria, sulla quale ci siamo soffermati più volte nel corso di questo saggio, va ricordato che, nello stesso periodo in cui era impegnato in casa Saracini, Giuseppe lavorò alla decorazione in stucco (1772-1776) della chiesa di Santa Maria alla Sapienza (poi denominata di San Pellegrino). Su questo cantiere decorativo si veda: Romagnoli, *Biografia cronologica* cit., pp. 287-288; Leoncini in *La scuola*, cit., pp. 21-22; Elisabetta Avanzati, in *L'Università di Siena 750 anni di storia*, Monte dei Paschi di Siena, Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo, 1991, pp. 320-321; Di Gennaro, *La decorazione in stucco*, cit., p. 107 nota 31; Silvia Roncucci, *Tra rococò e gusto neoclassico. La decorazione interna di Santa Maria della Sapienza a Siena*, in «Paragone. Arte», LXIV, 107, gennaio, pp. 64-86.

⁵¹ Tra le opere non citate da Giuseppe Maria nel suo elenco vanno annoverati anche quei modelli riuniti da Butzek, quali testimonianze superstiti di serie che erano già incomplete al tempo dell'inventario, come ad esempio i *Dodici Apostoli*. Si veda: Butzek, *Die Modellsammlung*, cit., pp. 88-91.

⁵² L'indagine delle vicende lavorative e private vissute dalla famiglia Mazzuoli è iniziata, in maniera pressoché sistematica, da Monika Butzek con il suo contributo: *Die Papstmonumente im Dom von Siena*, in «Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes», XXIV, 1980, pp. 15-78, in particolare p. 32, nota 108. Un quadro complessivo, da Dionisio 'il vecchio' a Bartolomeo è contenuto in: Di Gennaro, *Arte e industria a Siena. Bartolomeo*, cit., p. 5 e *passim*.

⁵³ Della raccolta grafica appartenuta ai Mazzuoli, ci offre una preziosa testimonianza Giovan Girolamo Carli. In una memoria scritta sulla visita da lui effettuata alla collezione di dipinti e di disegni custodita da Giuseppe Maria Mazzuoli nel «Podere fuori Porta San Marco», Carli afferma che «Vi è qualche cosetta ancora di Bartolommeo, e del suo avo Dionisio» per poi soffermarsi su uno appartenuto al capostipite: «Di Dionisio vi è il disegno d'un altare, da farsi in Cortona per Antonio Spadari coll'obbligazione d'esso Spadari nel 1646 ove però è da notarsi che Dionisio è chiamato Maestro Dionigi Ghirolì (seppur non dea leggersi Girsoli scultore cortonese): andò scritto così per errore.» Si veda: Siena, BCS, C.VII.20, Giovan Girolamo Carli, *Notizie di Belle Arti*, II metà XVIII sec., cc. 149r-v; il testo integrale è pubblicato in: Di Gennaro, *Arte e industria a Siena. Bartolomeo*, cit., pp. 59-60.



Incontri e scontri tra Francesco Malaguzzi Valeri e Adolfo Venturi (e sodali): risvolti dal *Carteggio Corrispondenti* di Corrado Ricci

Antonella Ferro

53-78

Contact anto.ferro410@gmail.com

La conquista, che caratterizzò gli anni Dieci e Venti del Novecento, di una nuova consapevolezza del patrimonio storico-artistico da preservare e tramandare, fu plasmata anche dai contrasti e dai diversi apporti metodologici e interpretativi offerti dai protagonisti dell'epoca della *connoisseurship*. Le trecentottantasei lettere che lo storico dell'arte reggiano Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) scrisse e inviò allo storico, archeologo e politico ravennate Corrado Ricci (1858-1934) tra il 1894 e il 1928 e oggi conservate nel suo *Carteggio Corrispondenti* della Biblioteca Classense di Ravenna, restituiscono uno spaccato inedito di pensieri e riflessioni su questo periodo di grande fermento disciplinare, di cui fu sicuro co-protagonista lo storico dell'arte modenese Adolfo Venturi (1856-1941). Incontri e scontri che rivelano, oggi come allora, quanto la storia dell'arte debba essere aperta a nuove riflessioni, a rinnovate letture e contro-letture e alla continua verifica e critica delle ipotesi di lavoro.

The conquest, which characterised the 1910s and 1920s, of a new awareness of the historical-artistic heritage to be preserved and handed down, was also shaped by the contrasts and different methodological and interpretative contributions offered by the protagonists of the *connoisseurship* era. The three hundred and eighty-six letters that the art historian Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928) wrote and sent to the historian, archaeologist and politician Corrado Ricci (1858-1934) between 1894 and 1928 and today preserved in his *Carteggio Corrispondenti* in the Classense Library in Ravenna, they provide a previously unpublished cross-section of thoughts and reflections on this period of great disciplinary ferment, in which the art historian Adolfo Venturi (1856-1941) was a sure co-protagonist. Encounters and clashes that reveal, today as then, how much art history must be open to new reflections, renewed readings and counter-readings and the continuous verification and criticism of working hypotheses.

Keywords: History of Art Criticism, Francesco Malaguzzi Valeri, Adolfo Venturi, Corrado Ricci, Roberto Longhi

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 20 January 2025; **Accepted** 27 April 2025;
First Published June 2025

Citation Antonella Ferro, *Incontri e scontri tra Francesco Malaguzzi Valeri e Adolfo Venturi (e sodali): risvolti dal Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci*, «La Diana», 9, 2025, pp. 53-78
DOI 10.36253/ladiana-3616

Copyright © 2025 Antonella Ferro

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

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

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Incontri e scontri tra Francesco Malaguzzi Valeri e Adolfo Venturi (e sodali): risvolti dal *Carteggio Corrispondenti* di Corrado Ricci

Antonella Ferro

Negli anni Dieci e Venti del Novecento lo statuto di disciplina scientifica della materia storico-artistica poteva dirsi ormai affermato anche in Italia. Le regolamentazioni ministeriali e le nuove leggi volte alla tutela del patrimonio nazionale alimentarono, da un punto di vista amministrativo, la consapevolezza di un'identità culturale da recuperare e da difendere, e i nuovi studi, le ricerche e le indagini della linea filo-positivista contribuirono alla definizione del campo e al suo arricchimento.

Una delle fondamentali tappe di questo percorso fu raggiunta da conoscitori e studiosi, i cui preliminari studi critici sulla storia dell'arte rimangono tutt'oggi un indissolubile punto di partenza per ogni approccio alla disciplina. Essi, infatti, sostennero la primaria necessità di cognizione del territorio nazionale e di divulgazione della sua produzione artistica, affinché questa non scivolasse nuovamente nelle secolari pratiche di sconsiderati restauri, esportazioni incontrollate e trascuratezze metodologiche, a scapito di una conoscenza critica di ciò che oggi chiamiamo, solo grazie alle eminenti voci di inizio secolo, beni culturali. La conquista di una nuova consapevolezza di questo patrimonio di tipo culturale, da acquisire e conseguire in eredità, sfociò, ai suoi massimi effetti, nell'articolo 9 della Costituzione, primo traguardo, nero su bianco, dei tentativi di elevare la materia storico-artistica a una questione identitaria, tra i principi fondamentali della neonata Repubblica.

Degli sviluppi, tuttavia, che hanno portato all'attuale profonda consapevolezza e attenzione per gli studi disciplinari, fanno parte anche i contrasti e gli articolati e distinti apporti metodologici e interpretativi di alcuni dei protagonisti dei tempi della *connoisseurship*. Gli incontri e gli scontri delle figure di spicco di questo panorama si concretizzavano tanto sulla carta stampata, tra pubblicazioni, gazzette, bollettini e rassegne, che sulla carta manoscritta, tra missive, minute e note a margine, attraverso cui è possibile ora aprire uno spiraglio sui diversi ruoli svolti e sulle motivazioni dei diversi protagonisti.

Si vorrà proporre in questa sede proprio uno di tali casi, di alcune delle eminenti voci che contraddistinsero il panorama storiografico di fine Ottocento e inizio Novecento. L'occasione è la recente trascrizione in-

tegrale¹ delle trecentottantasei lettere che lo storico dell'arte reggiano Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)² scrisse e inviò allo storico, archeologo e politico ravennate Corrado Ricci (1858-1934)³ nell'arco di trentaquattro anni, dal 1894 al 1928. Una consistente raccolta di lettere oggi conservata nel *Carteggio Francesco Malaguzzi Valeri*, parte del *Carteggio Corrispondenti* del Fondo Corrado Ricci della Biblioteca Classense di Ravenna, che restituisce uno spaccato inedito di pensieri e riflessioni su un periodo di grande fermento disciplinare, di cui fu sicuro co-protagonista lo storico dell'arte modenese Adolfo Venturi (1856-1941).⁴

Gli anni di mentorato. Francesco Malaguzzi Valeri tra Adolfo Venturi e Corrado Ricci

Francesco Malaguzzi Valeri fu debitore per anni nei confronti di Adolfo Venturi, il quale ricoprì per la sua carriera la posizione di mentore. Un ruolo garantito innanzitutto dal primo stratega dell'avventizio Malaguzzi, cioè il conte cugino (e presto cognato, a seguito delle nozze con Anna Malaguzzi Valeri), direttore dell'Archivio di Stato di Modena fino al 1882, Ippolito Malaguzzi Valeri, che rappresentò il giusto tramite attraverso il quale il giovane reggiano entrò nelle grazie del Venturi. Indirizzato dapprima agli studi giuridici, infatti, Francesco Malaguzzi Valeri si iscrisse alla Facoltà di Giurisprudenza modenese e i suoi percorsi furono da subito d'interesse per il parente Ippolito, che si preoccupò per la sua iscrizione alla Facoltà tanto da scomodare per lettera⁵ l'amico e collega Adolfo Venturi, in quegli anni ispettore della Galleria Estense di Modena.

Fu in seguito grazie al trasferimento di Adolfo Venturi presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti a Roma nel 1888, incaricato ispettore di terza classe, che Francesco Malaguzzi Valeri entrò per la prima volta nella Capitale, siglando un primo rapporto di corrispondenza con il neo ispettore, già edita in alcune sue parti.⁶ Tra le prime lettere che Malaguzzi inviò a Venturi, la confidenza che, da parte sua, «finire gli studi a Roma è sempre stato il mio sogno e se le mie speranze potessero realizzarsi non avrei altro a desiderare»,⁷ asserendo inoltre che «i miei genitori sono ancora incerti su questo affare».⁸ Fu proprio la garanzia di protezione da parte di Venturi, disposto e pronto ad accoglierlo a Roma, che rassicurò i coniugi Malaguzzi Valeri, il conte Gherardo e la nobile Giulia (nata Gaudio), come si espressero sentitamente per lettera.⁹

Malaguzzi arrivò dunque a Roma sul finire dell'ottobre 1888, anno di circostanze emblematiche per il futuro storico-artistico dello Stato. A

questo proposito, il 24 settembre 1888 fu emanata la circolare n. 865 della Direzione delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, per la definizione delle norme di redazione dei cataloghi di oggetti d'arte,¹⁰ per la qual direttiva lo stesso Adolfo Venturi si era espresso l'anno prima nel celebre articolo *Per la storia dell'arte*,¹¹ sulla «Rivista Storica Italiana», nonostante la richiesta di pubblicazione fosse stata precedentemente proposta alla rivista «Nuova Antologia», tramite Giulio Cantalamessa (1846-1924).¹² All'interno dell'articolo Venturi riassume ed esplicitava le istanze che avrebbero dovuto muovere la consapevolezza e la cognizione degli «Italiani» rispetto alla propria cultura e alla propria identità, a partire da un dato incontrovertibile e deprecabile, ossia che la disciplina storico-artistica non era affatto coltivata in Italia, contrariamente a quanto avrebbero richiesto «i gloriosi ricordi, i tesori di cui fa mostra, le nuove esigenze della critica».¹³ L'indifferenza su questo punto era tale, secondo Venturi, che nulla avrebbe potuto sollecitare l'animo pubblico alla ricerca e che, per questo, l'Italia era preceduta da francesi e tedeschi negli studi sul territorio nazionale. Una problematica enfatizzata anche dalla bassa propensione dell'Italia ad aprirsi ai nuovi strumenti di ricerca, primo fra tutti il mezzo fotografico, che, al contrario, avrebbe potuto agevolare l'accesso della storia dell'arte nella corona delle discipline scientifiche.

I ragionamenti critici che Adolfo Venturi espresse in queste dure parole possono sicuramente dirsi le fondamenta di una scuola di pensiero che ebbe adepti e oppositori.

Due diverse schiere di cultori d'arte ha l'Italia: i ricercatori di documenti, e gli studiosi delle opere d'arte. Vivono i primi negli archivi, dell'inedito bramosi, e portano all'alveare della scienza, come api industrie, largo tributo di notizie [...] guardano intorno a sé con iscopi ristretti, e pubblicano documenti senza calcolarne o comprenderne il valore. Abituati agli archivi, danno importanza a tutto ciò che antico sia, e si rallegrano delle più magre notizie scoperte fra le carte polverose. [...] Essi non guardano ai nessi che la storia del loro paese può avere con la storia generale della nazione, e portano in trionfo l'autonomia della loro scuola d'arte [...].¹⁴

La descrizione caustica della figura dell'archivista fu affiancata da quella degli studiosi di opere d'arte, distinti non per indirizzo di ricerca, ma di metodo:

Alla schiera dei ricercatori di documenti si contrappone l'altra assai scarsa degli studiosi di gallerie e delle opere d'arte. Non è veramente una schiera, non è che un gruppo; eppure in esso vanno già formandosi due partiti opposti: devoto l'uno al Cavalcaselle, l'altro al senatore Morelli.¹⁵

Venturi formulò dunque una massima, dalla quale lo stesso Malaguzzi poté muovere i primi passi nella definizione del suo indirizzo metodologico:

E in conclusione: ricercatori di documenti e studiosi delle opere d'arte devono affrettarsi al progresso degli studi: i primi educare l'occhio, e imparare il linguaggio dei colori e delle forme per riuscire a meglio comprendere il valore delle notizie archivistiche; i secondi apprendere negli archivi ed essere cauti [...].¹⁶

Riflessioni che furono inizialmente da sprone per il giovane Malaguzzi Valeri, poiché il riguardo e la sincera stima che egli riservava nei confronti di Venturi, maturati nel corso della sua permanenza nella Capitale, lo sollecitarono a rendergli conto delle prospettive che gli si aprivano per il futuro e le aspirazioni alle quali mirava. Se, infatti, la strada aperta dal cugino Ippolito e da Carlo Malagola (1855-1910), direttore dell'Archivio di Stato di Bologna, per impieghi presso gli archivi statali rappresentavano per Malaguzzi un porto sicuro, i suoi reali interessi lo spingevano per altri mari, così come confessò per lettera al suo mentore modenese il 4 giugno 1892:

Io sono al termine del mio corso di paleografia di cui Ippolito le deve aver parlato. Mio cognato vede in me la stoffa di un futuro archivista e mi mise tra le braccia di Malagola che mi accetterebbe col massimo piacere nel suo ufficio. Alla fine del mese potrei quindi scegliere definitivamente la mia carriera. Ma appunto perché questa volta la scelta dev'essere definitiva, mi rivolgo a Lei per pregarla a volermi dire anche una volta se le condizioni costì non sono punto mutate da quelle che erano alcuni mesi sono, o se potrei aspirare con quale fondamento a una più o meno prossima strada nel ramo dell'arte, che resta pure il mio sogno.¹⁷

Effettivamente, la prima strada che Malaguzzi imboccò all'albore della sua carriera fu entro l'Archivio di Stato della città bolognese, dal quale il giovane reggiano continuò ad aggiornare il suo mentore circa gli studi sulla sua terra d'origine e su quella acquisita, Reggio Emilia e Bologna. Fra questi, anche una ricerca di completamento di una già condotta da Adolfo Venturi e pubblicata sull'«Archivio Storico dell'Arte» nel 1889, *Antonio di Bartolomeo Maineri, pittore reggiano, prigioniero*,¹⁸ seguita, appunto, da quella di Malaguzzi, *Altre notizie sui pittori Maineri*,¹⁹ nella quale pubblicava due nuovi documenti sull'artista rinvenuti nell'Archivio Generale Provinciale di Reggio Emilia. Questa pubblicazione, probabilmente agevolata proprio da Venturi, come testimoniano alcune richieste di Malaguzzi di spronare il direttore Domenico Gnoli (1838-1915) all'accettazione di altri suoi scritti,²⁰ siglò un passaggio di testimone non solo di tipo contenutistico per la comunanza di interessi, ma anche metodologico, ricalcando le aspirazioni a una corretta

scientificità della storia dell'arte, espresse da Venturi nel suo articolo programmatico del 1887, nel quale l'attenzione al documento veniva definita tanto importante quanto quella all'opera d'arte.

Fu grazie al Venturi, dunque, se Malaguzzi Valeri poté far coesistere i suoi conquistati impieghi presso l'Archivio di Stato di Bologna e le sue aspirazioni, continuando a scrivere d'arte e specializzandosi negli scavi archivistici, alla ricerca di nuove e inedite scoperte su artisti reggiani, come fu il caso dello scultore Prospero Spani Clemente,²¹ e sulla miniatura bolognese.²² Interessi, dunque, ben localizzati e circoscrivibili a una territorialità, segno che l'influenza dello sguardo venturiano sulla storia dell'arte aveva sollecitato anche nel giovane Malaguzzi una *forma mentis* che ragionava per scuole. Sintomo del suo tributo nei confronti di Venturi fu il sentito ringraziamento che Malaguzzi gli riservò nella prefazione alla pubblicazione *Notizie di artisti reggiani 1300-1600*,²³ al fine di ricordare chi, insieme ad Alberto Catelani, al tempo direttore dell'Archivio Generale Provinciale di Reggio Emilia, gli aveva permesso di intraprendere gli studi ai quali era più affezionato. Non solo, poiché poco prima, nella stessa prefazione, Malaguzzi aveva esplicitato il punto-chiave della metodologia che lo avrebbe accompagnato per tutta la sua carriera, ossia l'attenzione al documento, alla fonte scritta, ai cimeli custoditi negli archivi che, di osservanza sempre più carducciana, costituivano per lui un diretto varco d'accesso al passato.

A cavallo degli ultimi anni dell'Ottocento, lo storico dell'arte modenese era ormai radicato nella Capitale per gli incarichi istituzionali ai quali era stato chiamato nel corso degli anni Ottanta e Novanta. Tra questi, la docenza di storia dell'arte all'Università Sapienza di Roma, mansione alla quale Venturi concorse con l'appoggio di Giosué Carducci, perché «compresi quanto fosse infida Minerva, e pensai di aprirmi una valvola di sicurezza con la libera docenza in istoria dell'arte italiana»,²⁴ e la vicedirezione di terza classe dei musei e gallerie del Regno, mandato che gli consentì di concedere la direzione dei nuovi uffici regionali per la conservazione dei monumenti e di alcuni importanti musei:

A render attiva l'azione rinnovatrice dei musei e delle gallerie del Regno conveniva valersi di quanti si manifestavano valorosi nel campo degli studi, in attesa di preparar nella Scuola gli uomini atti al governo dei musei: e mi riuscì di far chiamare alla loro direzione Giulio Cantalamessa, Corrado Ricci, Ugo Fleres, Umberto Rossi, Igino Benvenuto Supino.²⁵

Così Venturi garantì un ulteriore, istituzionale, accesso nel mondo storico-artistico a una personalità d'eccezione, Corrado Ricci, già di-

stintasi nella sua città d'origine, Ravenna, e di acquisizione, Bologna, per la sua spiccata intelligenza e cultura, confluente su più fronti disciplinari, da quello letterario a quello storico, da quello teatrale a quello, prediletto, storico-artistico.²⁶ A fondamento a tutti i suoi studi, la passione per l'analisi archivistica e bibliotecaria (dal 1882 al 1893, Ricci fu volontario della Biblioteca Universitaria di Bologna) consolidò anche per lui un *modus operandi* attento al documento, indirizzato alle ricostruzioni storiche quanto più vicine alle fonti. Contribuirono a questa formazione la tradizione erudita e colta della città di Ravenna, la scuola carducciana bolognese e i fitti rapporti con le più eminenti voci del panorama culturale di fine Ottocento, testimoniati dalle lunghe corrispondenze oggi conservate presso la Biblioteca Classense di Ravenna e tra le quali compare quella dello stesso Adolfo Venturi.

Anche la fitta raccolta di lettere di Corrado Ricci conservate nel Fondo dello storico dell'arte modenese, presso l'Archivio della Scuola Normale di Pisa, attesta un rapporto saldo tra i due corrispondenti all'altezza degli anni 1886 e 1899, siglato ancor più dalla dirigenza della Pinacoteca di Parma che Adolfo Venturi pose nelle mani di Corrado Ricci, consapevole delle comuni vedute in merito alla salvaguardia dei beni storico-artistici. Una comunione di intenti ribadita nel ricordo che Venturi fece a Ricci, nel 1934, anno della sua morte:

Da quando lo vidi giovanissimo alla Biblioteca di Bologna gettar versi nella fucina di Olindo Guerrini alias Stecchetti, sino a quest'ultimo anno di lutto, io l'ho seguito anche talvolta in contrasto con lui, ma sempre memore che, all'inizio della nuova vita storico-artistica italiana, circa il 1880, ci movemmo per le stesse vie diritte, coraggiosi, pieni d'entusiasmo e di fede.²⁷

D'altronde, il sodalizio tra Venturi e Ricci si era consolidato negli stessi anni anche intorno al cantiere dell'«Archivio Storico dell'Arte»:

la rivista speciale, il periodico, doveva servire ad accrescer la nuova guardia di studiosi dell'arte italiana. [...] Gli amici italiani erano tutti con noi: Luca Beltrami, allora glorioso per aver salvato da distruzione il Castello Sforzesco; [...] Corrado Ricci, fervido figlio di Ravenna; Gustavo Frizzoni, il fido Acate di Giovanni Morelli [...].²⁸

Eppure, qualcosa di questi rapporti intessuti da Adolfo Venturi, l'uno di mentorato nei confronti di Francesco Malaguzzi Valeri, l'altro di collaborazione e di profonda stima nei confronti di Corrado Ricci, mutò al cambio di secolo. Precisamente, il 1898 fu l'anno di svolta per ambo le carriere di Malaguzzi e di Ricci, i quali si ritrovarono a Milano per una congiunzione di destini, l'uno, sfruttando il trasferimento del cugino e cognato Ippolito alla direzione dell'Archivio di Stato della

città, dove il giovane reggiano fu accolto per medesimo spostamento lavorativo da quello di Bologna; l'altro, sfruttando la fama conquistata dai diversi incarichi che aveva ricevuto in poco tempo: il riordinamento della Pinacoteca di Parma, la reggenza della Galleria Estense di Modena e la nomina al grado ufficiale di Direttore di Musei, Gallerie e Scavi d'antichità, conseguita il 20 ottobre 1895,²⁹ che gli garantì la prestigiosa dirigenza della Pinacoteca di Brera.³⁰

Inizialmente non mancarono le opportunità di incontro tra Francesco Malaguzzi Valeri e Adolfo Venturi, come testimoniato, a titolo d'esempio, dalla loro partecipazione all'Esposizione Artistica di Como del 1899, in onore delle celebrazioni occorse per il centenario dell'invenzione della pila di Alessandro Volta, occasione della quale Malaguzzi fece notizia a Corrado Ricci: «Fu qui Venturi e si andò in parecchi a Como, all'esposizione d'arte antica. Ci sono alcuni pezzi di gran valore»;³¹ o, ancora, da fugaci notizie di ambito artistico che Malaguzzi riportava a Ricci:

Caro Ricci, ero stato in Pinacoteca per farti vedere le bozze della recensione sulla Galleria Crespi del Venturi destinata all'Archivio Storico Lombardo ma non ti ho trovato. Desidererei sapere con sicurezza se posso dire che il quadro che è a Venezia e che il Venturi dà a Bartolomeo Veneto porta la firma del Bissolo. Non ricordo bene se questo l'ho saputo da te e mi piacerebbe farlo sapere nella mia recensione insieme ad altre osservazioni.³²

Tuttavia, i rapporti ormai divenuti *di buon vicinato* tra Malaguzzi Valeri e Venturi erano destinati a incrinarsi e ciò avvenne contestualmente all'ingresso dello storico dell'arte reggiano nella Pinacoteca di Brera, nel 1903, in qualità di ispettore delle gallerie.

Anni di conflitti. Dalla Pinacoteca di Brera alla Pinacoteca di Bologna

L'accesso di Malaguzzi alla Pinacoteca di Brera fu possibile grazie a una provvisoria aggregazione agli uffici direttivi nell'attesa di concorsi pubblici per il Ministero della Pubblica Istruzione. Il ruolo che Corrado Ricci ebbe in merito a questo trasferimento risalta con grande evidenza nella fittissima serie di lettere che il conte gli scrisse in quel periodo e la sollecitudine con la quale il direttore si prestò ad assecondare le richieste del collega reggiano fu di certo motivo di grande riconoscenza da parte di Malaguzzi, il quale ebbe sempre a cuore di rinnovare la propria gratitudine: «Ho interessato il Beltrami e il Senatore Negri col mezzo del Novati, perché appoggino il mio passaggio a Ispettore della Pinacoteca. Mio cognato ne ha scritto anche a Martini. Ci riusciamo? Grazie ancora a te del tuo interessamento»;³³ e ancora:

Grazie d'aver scritto al Fiorilli: se non scegli tu perché non si metta in luogo mio un altro, io non so come venirne a capo. Se riuscirò a entrare a Brera definitivamente, rinuncerò, come ti dissi e formalmente, ai lavori miei per dedicarmi tutto all'ufficio che è di mio genio.³⁴

Il bagaglio di conoscenze che Malaguzzi portò con sé alla Pinacoteca di Brera, al momento del suo accesso nel 1903, era in gran parte frutto degli insegnamenti e degli indirizzi ai quali Venturi l'aveva condotto, a sua volta sollecitato, negli anni modenesi, dalla stagione carducciana, dall'aderenza al metodo storico di ricerca, dagli studi estensi.³⁵ Malaguzzi, tuttavia, se negli anni bolognesi aveva sfruttato l'appoggio di Venturi per alleviare le fatiche archivistiche, così che le sue ricerche potessero trovare un riscontro in ambito storico-artistico, a Milano dovette far fronte a un contesto diverso, in cui la scuola morelliana era ancora fortemente radicata, complice la presenza di Gustavo Frizzoni (1840-1919) che ne manteneva viva la struttura, e dove il collezionismo era un fenomeno di identificazione cittadino, così come aveva dimostrato l'istituzionalizzazione del Poldi Pezzoli. In questo clima, alimentato anche dalle riflessioni che gli eventi storici della città avevano sollecitato in quegli anni (in particolare, i moti popolari), Malaguzzi vide la propria figura di archivista trasformarsi in quella di un uomo di museo. Il passaggio a Brera gli diede l'opportunità di entrare in stretto contatto con l'élite intellettuale milanese e la sua aderenza alla fondazione della «Rassegna d'Arte»³⁶ nel 1901, sotto la spinta convinta di Corrado Ricci, siglò il suo definitivo passaggio al mondo dei *connoisseurs*. Contestualmente, dunque, il sodalizio di collaborazione e d'amicizia che legò Malaguzzi a Ricci fu il segno più tangibile della sua apertura ai nuovi orizzonti artistici milanesi, dei quali lo storico dell'arte ravennate era un chiaro simbolo. Tale, a volte, da rappresentare occasione di scontro tra le voci capofila degli ambienti di discussione storico-artistica, come quando iniziò un duro conflitto proprio tra le due personalità che avevano rappresentato per Malaguzzi il ruolo di mentori, Corrado Ricci e Adolfo Venturi: non a caso, la loro corrispondenza cadde in un profondo silenzio dal 1899 al 1910.

Fu probabilmente quanto accadde a livello redazionale ed editoriale nell'«Archivio Storico dell'Arte» che causò una incrinatura del rapporto. Nel 1898 Venturi aveva assunto la direzione del periodico, in sostituzione del fondatore Domenico Gnoli, e lo ripensò in nuova veste, con il titolo «L'Arte». Due anni dopo, Ricci fondava la «Rassegna d'Arte», il nuovo mensile che, pur non recando menzione di alcun direttore nel frontespizio del primo numero, bensì una lista di quattordici firmatari,³⁷ non consentiva equivoci su chi fosse l'ideatore e tenesse le

redini della redazione. A conferma, Ricci firmò il manifesto programmatico del primo numero, all'interno del quale sembrò rispondere al disappunto che Venturi aveva manifestato nell'articolo *Per la storia dell'arte* contro la mancanza di voci nazionali nelle dissertazioni storico-artistiche, con una attenta, ma non ancora tagliente, rimbeccata:

Tra le nazioni dell'Europa centrale, l'Italia è quella che pubblica il minor numero di Riviste d'Arte, mentre, per l'abbondanza e lo splendore de' suoi prodotti antichi dovrebbe pubblicarne più delle altre. [...] Certo anche in Italia non manca qualche buona Rivista ma è ben lungi dal poter raccogliere tutto quanto dagl'intendenti e dagli amatori si trova e scrive. Comunque sia al mondo c'è posto per tutti; e noi [...] intendiamo adoperarci ad illustrarli [*opere d'arte e monumenti*], senza incontrare l'ostacolo dello spazio nei giornali nostrani, e senza cercar rifugio in quelli di fuori.³⁸

Parole dal tono quasi provocatorio, attente a porsi sulla medesima linea di intenti di quella descritta dal collega Adolfo Venturi, e, al contempo, attente a marcare il proprio spazio e la propria ragion d'essere, forse nel tentativo di offrire la giustificazione di una possibile, futura, concorrenza.

Che sia stato, tuttavia, proprio l'interesse di guidare due periodici artistici, l'uno contrapposto all'altro per veste, contenuti e metodologie, il *casus belli* a segnare un'iniziale rottura dei rapporti, è da definire. In quegli anni nacquero altri motivi di divergenze, primo fra tutti la critica che Adolfo Venturi mosse nei confronti di Corrado Ricci per il riordinamento da lui guidato della Pinacoteca di Brera e che suscitò gli animi a una vera e propria polemica, culminata, non a sorpresa, tra le pagine de «L'Arte» e della «Rassegna d'Arte». Un botta e risposta che iniziò a malcelare il chiaro intento della «Rassegna» di porsi, sin dall'inizio, in posizioni antiventuriane, reso evidente dai tentativi di Corrado Ricci di passare in sordina nella direzione redazionale, dapprima celandosi tra i quattordici firmatari, poi portando alla direzione nel 1903 Francesco Malaguzzi Valeri e Guido Cagnola, dietro ai quali continuò a muovere le fila del periodico e guadagnandosi, così, il biasimo per lettera del Cagnola: «Nessuno più di me apprezza e vi rende merito di tutto quanto fate per la nostra Rassegna, la quale poi è figlia vostra, solo temo che come tanti padri snaturati finiate per non portare al rampollo tutto l'affetto che gli abbisogna».³⁹

Tuttavia, quando nel 1902 comparve l'articolo *Polemica*⁴⁰ sulla «Rassegna d'Arte» non vi erano già più dubbi sulle posizioni antiventuriane del periodico ricciano. Un messaggio ben chiaro, con il quale Corrado Ricci sottolineò la sua distanza dal collega modenese, a partire da un discorso puramente museologico: «Va bene. Adolfo Venturi si sente

offeso dal mio risentimento per le insinuazioni che ha pubblicato su “L’Arte” riguardo al riordinamento della R. Galleria di Brera!», ma sfociato immediatamente in una polemica che nascondeva tutt’altro interesse, ossia quello di bersagliare una scuola di pensiero. Colpendo Venturi su errate attribuzioni, Ricci pronunciò un’iconica massima, che espose concisamente il fulcro dei motivi di guerra: «il Venturi, proprio il Venturi ormai famoso per battezzare senz’acqua benedetta». ⁴¹ Non solo una critica che denunciava un’aperta opposizione rispetto all’approccio alla materia storico-artistica, dalla parte venturiana incline a prestar più fede all’occhio, dalla parte ricciana a prestar più fede al documento, bensì una vera e propria spia di quegli anni, lampeggiante nel segnalare anche le future critiche, ancora estremamente contemporanee, che sarebbero occorse nei confronti di una *connoisseurship* che poteva sostenere solo fino a un certo punto la scientificità del metodo. Nel nome della scienza, d’altronde, il desiderio del preminente riconoscimento dell’apporto e dell’opera dei singoli studiosi era un valido motivo per forzare una disciplina rigorosa come la storia, ma altresì impalpabile come l’arte, e proprio Francesco Malaguzzi Valeri sembrò inconsapevolmente aver centrato il bersaglio quando, per lettera a Corrado Ricci, espresse un pensiero contro Adolfo Venturi, che, forse, avrebbe potuto far riflettere il suo stesso corrispondente:

Il Venturi ha un bel dire che le Direzioni debbono pronunciarsi o in un verso o nell’altro in quei casi, ma io dico che il dubbio e il punto interrogativo, in certi casi, son segno di serietà più che un’affermazione arrischiata. ⁴²

Le ostilità ormai manifeste di Corrado Ricci nei confronti di Adolfo Venturi spinsero Francesco Malaguzzi Valeri a prendere posizione e a porsi al fianco del suo superiore e amico ravennate. La scelta fu giustificata anche dall’occasione della vicinanza lavorativa con un altro sodale delle fila venturiane, ossia Pietro Toesca (1877-1962), che nel 1904 fece il suo ingresso in qualità di vice-ispettore presso la Pinacoteca di Brera. Malaguzzi Valeri palesò in fretta la sua ostilità, poiché ne ebbe a dire al Ricci:

Il Toesca è qui da due due giorni. Gli ho appioppato l’ufficio di esportazione: vuol controllare persino i prezzi di oggetto per oggetto delle più minute cianfrusaglie accrescendo anche di poche lire i prezzi segnati: è un perditempo e i clienti bestemmiano. Ieri sera alle 6 si stava ancor qui a firmare e a firmare! ⁴³

rincarando la dose con la sottolineatura della vicinanza di vedute tra il nuovo collega e Adolfo Venturi:

Il Toesca – mi sbaglierò – mi pare abbia in sé molte delle preziosità del suo maestro: e il giorno che potrà qui fare a suo modo temo che vorrà iniziare notevoli cambiamenti all'ordinamento dei quadri.⁴⁴

Complice il mutato sentimento nei confronti dell'antico mentore in Francesco Malaguzzi Valeri, sentimento di certo sollecitato dal vento ravennate che soffiava in diversa direzione, le occasioni di ostilità contro Venturi aumentarono e si manifestarono nuovamente sul terreno editoriale. Come preannunciato, nel momento in cui Corrado Ricci fu spostato nel 1903 dalla Pinacoteca di Brera alla direzione delle Gallerie fiorentine, la gestione della «Rassegna d'Arte» passò accortamente nelle congiunte mani di Malaguzzi e Cagnola, i quali, tuttavia, si trovarono a gestire un periodico che pareva prossimo alla chiusura, soprattutto a causa dei diverbi con la casa editrice, la Menotti Bassani. L'affezione che legava Malaguzzi alla «Rassegna» era tale che per primo si era interessato allo spostamento di distribuzione del periodico, annunciando a Corrado Ricci che una nuova casa editrice era ben disposta a prendersene carico:

Caro Ricci, l'Hoepli è disposto, in linea generale, a prendersi la nostra Rassegna d'Arte. L'ho veduto e gli ho parlato oggi e m'è sembrato che si assumerebbe il lato editoriale con idee belle e nuove. Perciò ne ho scritto subito anche al Cagnola.⁴⁵

Eppure, Cagnola fu di altro parere, scrivendo contestualmente a Ricci i propri sospetti circa le reali intenzioni dell'editore Ulrico Hoepli (1847-1935):

È balenato il sospetto che quel volpone di un Hoepli, il quale non può vedere di buon occhio la nostra rivista ed è legato a filo doppio al Venturi di cui stampa l'Arte e i libri d'arte, si palesi così condiscendente non già col proposito di far prosperare la R.d'A. ma con la machiavellica intenzione di curarne la morte.⁴⁶

Probabilmente il medesimo contesto, in assenza di data certa, produsse un'altra interessante missiva firmata da Guido Cagnola e inviata a Corrado Ricci, che, subdolamente, aveva chiesto al collaboratore informazioni circa i rapporti che intercorrevano tra Malaguzzi e Venturi:

Riguardo ai rapporti fra Malaguzzi e Venturi non saprei dirvi nulla. L'altro giorno V. fu da me per vedere una tavoletta di Jacopo del Casentino che posseggo e naturalmente lo ricevetti in tutta cortesia e gli offrii fotografie di alcuni affreschi trecenteschi da me fatti scoprire. Poi avendomi ringraziato della recensione nella R.d'A. gli dissi che io non c'entravo nulla. Quello a cui tengo è che la nostra rivista sia imparziale e indipendente, che se certe volte ha l'aria sin troppo mite e remissiva ciò lo si deve alle istanze del collega M. che ha sempre paura di crearsi dei fastidi... e forse non ha torto.⁴⁷

L'occasione della machiavellica domanda di Ricci al collaboratore si era presentata per quanto ricordato da Cagnola, ossia un articolo comparso sulla «Rassegna d'Arte» a commento del quarto volume della serie venturiana *Storia dell'arte italiana*, dedicato al Trecento, e, in particolare, alla scultura. La posizione assunta dall'autore Paolo Mattei Gentili (1874-1935), abituale collaboratore della «Rassegna», era stata positiva, quasi contravvenendo alla linea implicitamente antiventuriana che Ricci aveva contribuito a creare nel periodico e Cagnola si sentì in dovere di specificare che la direttiva «mite e remissiva» non era da imputare a lui, bensì al condirettore Malaguzzi Valeri.

Se le posizioni di Malaguzzi Valeri nei confronti di Adolfo Venturi sembravano nebulose allo stesso Corrado Ricci in terreno editoriale, su altro argomento, ben più caro al conte reggiano in quanto in gioco la sua carriera, furono subito più limpide.

Le lettere personali al collega e amico Ricci, infatti, testimoniano in quegli anni un clima teso nell'amministrazione della Pinacoteca di Brera. L'incarico di Malaguzzi per il riordinamento della Galleria, fortemente voluto da Corrado Ricci, si protraveva di anno in anno *in comando*, situazione piuttosto comune e che destava lo scontento di innumerevoli precari. Malaguzzi *in primis*, poiché il suo nome figurava ancora nell'organico dell'Archivio di Stato di Milano, laddove era iniziata la sua carriera milanese. Solo nell'autunno 1907, il suo ruolo presso la Pinacoteca di Brera si confermò *in pianta* nel ruolo di Ispettore delle Gallerie e dei Musei dello Stato, ma i malcontenti nei confronti della propria posizione lavorativa, dopo essersi acuiti a causa del trasferimento di Corrado Ricci alla reggenza delle Gallerie fiorentine e con la successiva, controversa, nomina di Giorgio Sinigaglia (1886-1970) come nuovo dirigente, non si quietarono. Nell'agosto 1907, infatti, soli due mesi prima dalla notizia del suo definitivo incarico a Brera, per altro agevolato proprio da Corrado Ricci, divenuto dal 1906 Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione sotto al nuovo ministro Luigi Rava (1860-1938), Malaguzzi scriveva a Ricci un nuovo proposito:

Ho letto nei giornali che la Commissione dell'organico ha finito i lavori. Sarei indiscreto se ti chiedessi che sorte mi è riserbata e ciò che tu mi consigli di fare nella possibilità di un prossimo concorso al posto di Direttore a Milano?⁴⁸

Per la legge 27 giugno 1907, n. 386 e con regolamento approvato con R. Decreto 1° agosto 1907, n. 608, si aprì effettivamente il concorso per venti posti alla dirigenza nell'amministrazione di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, riportato sul «Bollettino

d'Arte» nel fascicolo del febbraio 1908. Tra i venti posti vacanti, anche quello per la dirigenza della Pinacoteca di Brera.

«Anche per seguire un tuo consiglio io concorrerò»⁴⁹ scrisse Malaguzzi a Ricci nel febbraio 1908, non sapendo che, pur sorpassati gli ostacoli burocratici della sua ammissione al concorso, piuttosto travagliata, come testimoniano le stesse lettere al Ricci di quei mesi,⁵⁰ due concorrenti inaspettati si frapposero tra lui e il raggiungimento del posto alla dirigenza. Sul «Corriere della Sera» del 21 marzo 1908,⁵¹ infatti, comparvero i tre nomi selezionati per la candidatura al posto vacante, ossia Francesco Malaguzzi Valeri, Gino Fogolari (1875-1941), all'epoca direttore della Galleria di Venezia, ed Ettore Modigliani (1873-1947)⁵², ispettore alla Galleria Borghese di Roma e uno dei primi vincitori della borsa di studio della Scuola di perfezionamento di Storia dell'arte medievale e moderna, fondata a Roma da Adolfo Venturi.⁵³

Il conte reggiano scrisse righe infuocate a Corrado Ricci, iniziando a capire che la sua assunzione al posto della dirigenza di Brera non sarebbe stata così naturale e scontata come, invece, gli era stato promesso dai componenti della commissione, Alessandro Baudi di Vesme (1854-1923), Giulio Cantalamessa, Anacleto Guadagnini (1832-1919), Lodovico Pogliaghi (1857-1950) e, *dulcis in fundo*, Adolfo Venturi, che, a suo dire, gli erano stati spontaneamente favorevoli nel corso dei mesi per i suoi maturati anni di ispettorato presso la Pinacoteca e per le sue innumerevoli pubblicazioni di arte lombarda:

Per quale recondita ragione i componenti della Commissione che mi si dichiararon – non richiedi – favorevoli mi si fanno improvvisamente contrari? [...] Venturi – bada bene – [...] mi scrisse – non richiestone – una lettera che ho qui nella quale chiama la sentenza del Consiglio di Stato un'assurdità e che fa voti perché la direzione mi sia concessa e aggiunge: “un rimedio per te vi è... ma non voglio dirti quale sia. Fido ne' tuoi vecchi amici”. E io ho arguito naturalmente che il rimedio dipendesse da lui e dal suo voto per lasciarmi il posto a quest'altr'anno.⁵⁴

Malaguzzi aggiunse un'ulteriore considerazione, proprio in merito ad Ettore Modigliani:

E quali sono i titoli d'arte lombarda (richiesti dalla legge) del Modigliani che si occupò di studi di filologia dei quali il Novati – che deve intendersene – mi disse corna [...] Viganò mi scrive che c'è ancora il Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione che può non approvare l'operato della Commissione perché Modigliani aveva titoli per Venezia a cui pure concorse (e perché non vi fu nominato?!) e non ne ha nessuno per Brera. Vuoi farmi il grandissimo favore – che in un momento come questo non puoi rifiutarmi – e dirmi esplicitamente, schiettamente, e te ne prego, subito, il tuo parere su tutto ciò?⁵⁵

Inoltre, Alessandro Baudi di Vesme e Lodovico Pogliaghi si erano espressi anche pubblicamente⁵⁶ sulla loro contrarietà alla nomina di Ettore Modigliani,⁵⁷ eppure ciò non valse alla nomina di Francesco Malaguzzi Valeri. Fu in particolar modo quanto scritto dal «Corriere della Sera» in merito all'approvazione «a maggioranza»⁵⁸ di Ettore Modigliani da parte della commissione che fece infervorare il conte reggiano, che di certo, iniziò a contare sulle dita quanti gli erano stati privatamente e pubblicamente favorevoli e chi, invece, sembrava aver giocato in maniera tutt'altro che pulita, ben ricordando da quali fila provenisse il concorrente:

Caro Ricci, due parole solo ancora sull'increscioso argomento e poi non ti annoierò più e me ne resterò nel mio cruccio a far considerazioni sulla mia mala sorte. Ho ricevuto una lunghissima lettera di Venturi che è un documento per me eccezionale. Mentre il 12 Luglio egli mi scriveva (non richiestone e per chiedermi un favore): "Sono molto spiacevole che il Consiglio di Stato non ti abbia reso giustizia; ma non perderti d'animo e abbi fede nel lavoro oggi e sempre! Io penso a un rimedio... ma non te lo dico quantunque il rimedio ci sia e sia rimedio che potrà riparare alla sentenza arbitraria. Abbi fede anche ne' tuoi vecchi amici!" ora mi scrive in data 6 Agosto da Montecatini scusandosi, è la parola, d'aver votato per Modigliani [...] perché "non nominarlo significava questo: contrapporgli idealmente un concorrente che non c'era difatti" e perché il Modigliani ha "titoli in regola (leggi il corso fatto presso il Venturi), esercizio d'ispettore lodato da Piancastelli e Cantalamessa, servizi utilissimi dati allo Stato in ottimi cataloghi, in acquisti di opere d'arte da lui determinati" e bocciarlo significava partito preso contro di lui! E finisce con molte belle parole a mio riguardo, di cui ora posso valutare il peso [...]. Gli ho risposto forte, serenamente, come si conveniva, e senza rancore. Ma per l'avvenire saprò bene che valore abbiano le sue parole di fronte alla tentazione irresistibile di favorire uno dei suoi.⁵⁹

Il «Corriere della Sera», per altro, confermò i sospetti di Malaguzzi in merito al voltafaccia del suo antico mentore, scrivendo tra le sue pagine dell'ottobre 1908 quanto era accaduto nella commissione giudicatrice:

della quale risulta che il dott. Ettore Modigliani è stato eletto con tre voti favorevoli contro due. Ho detto relazione, ma veramente si tratta di due relazioni, una della maggioranza (G. Cantalamessa, A. Guadagnini, A. Venturi), l'altra della minoranza (L. Pogliaghi, A. Baudi di Vesme).⁶⁰

Da questa faccenda in poi, Malaguzzi assunse una posizione apertamente ostile ad Adolfo Venturi e, data la coincidenza di tempistiche, non si può che a ben ragione credere che il risentimento nei suoi confronti per aver favorito il venturiano Modigliani delle proprie file, sfociò in critiche d'altra natura, colpendo il suo antico mentore laddove anche Ricci aveva usato le stesse armi, cioè sul fronte metodologico e storico-artistico. La prima occasione propizia fu la pubblicazione di

Adolfo Venturi del sesto volume della serie *Storia dell'arte italiana*, nel 1908, alla quale seguì un articolo⁶¹ estremamente polemico sulla «Rassegna d'Arte», nel quale l'ispettore reggiano infierì soprattutto sulla trattazione della scultura lombarda del Quattrocento. Eppure, fu sintomatica la scelta di presentare l'invettiva sotto pseudonimo "V.A.", confermando quanto Cagnola intendesse al Ricci circa la volontà del condirettore di far mantenere un profilo defilato alla rivista «per non crearsi dei fastidi».

Che dietro alla dura *querelle* che si accese nel merito tra i due storici dell'arte ci fossero questioni personali, è indubbio. Adolfo Venturi, riconoscendo immediatamente chi ci fosse dietro allo pseudonimo, non tardò a rispondere, e i botte e risposte che seguirono sulla carta stampata si diressero a bersagliare quanto di più attaccabile ci fosse in materia storico-artistica, cioè il metodo. Riecheggiavano nelle critiche mosse da Venturi quanto era stato scritto nel celebre articolo *Per la storia dell'arte* contro quella schiera di conoscitori particolarmente avvezzi al documento scritto, quale, ormai, pareva ai suoi occhi il suo antico discepolo Malaguzzi Valeri, che, a suo dire, era «poco pratico della applicazione delle carte d'archivio alle opere d'arte», poiché: «per applicare i documenti alle opere d'arte è necessaria una grande familiarità con esse, quale si fa osservando e penetrando, comparandole assiduamente, di continuo».⁶² Malaguzzi, dal canto suo, aveva recriminato quanto già Ricci aveva criticato del Venturi, ovvero la sua facilità nel «battezzare senz'acqua benedetta»:

Questa serenità invochiamo ancora per gettar l'allarme su certa tendenza che si va facendo strada nei geniali ma difficili studi dell'arte e che consiste nelle facili demolizioni dei risultati faticosi degli studi precedenti per sostituirvi le più impressionanti novità non sufficientemente basate su controlli diretti e sicuri. Noi pensiamo che anche la critica d'arte – come qualunque altro ramo dello scibile – esige oggi, più che mai, prove, prove, prove,⁶³

guadagnandosi la risposta di Venturi, che dovette ammettere, forse suo malgrado, la falla che avrebbe compromesso fino ai giorni nostri l'efficacia del 'metodo *connoisseurship*':

tacerei lo stesso, se lo studioso non invocasse prove e prove, in nome della critica moderna, e lamentasse che la prudenza venga ognor meno, attecchendosi a patrono di cognizioni ferme e fondate. Codesto atteggiamento mi fa chiedere: chi di noi ha le prove?⁶⁴

A distanza di più di un secolo dalla *querelle*, la consapevolezza dei risultati raggiunti a livello metodologico negli studi storico-artistici ci

consente di guardare con occhio disincantato, ma anche indulgente, su quanto la visione storica si accresca di senso e profondità anche grazie agli occasionali e contingenti scontri e incontri dei protagonisti di una scena culturale.

L'ultima, amara, constatazione del conte reggiano: «Lo creda o non lo creda il Venturi, io mi professai sinceramente ammiratore della sua attività, anche se alla sua attività degli ultimi anni preferisco quella di un tempo»,⁶⁵ fu premonitrice rispetto alla seconda occasione in cui Adolfo Venturi, dalla sua posizione, mosse le pedine a sua discrezione. Nel 1914, Malaguzzi Valeri tentò di recuperare quanto gli era stato soffiato dalle mani nel 1908, accedendo al concorso per la direzione della Pinacoteca di Bologna, dove si trovò a concorrere con un unico altro partecipante, il giovane Luigi Serra (1881-1940), delle fila venturiane. Adolfo Venturi comparve nuovamente, in qualità di relatore, nella commissione giudicatrice, presieduta dallo storico e scrittore Pompeo Molmenti (1852-1928) e composta, tra gli altri, dal critico d'arte e museologo Federico Hermanin (1868-1953) e, nuovamente, da Lodovico Pogliaghi e Alessandro Baudi di Vesme. Dagli atti riportati sul «Bollettino Ufficiale del Ministero per l'Istruzione Pubblica», la relazione di Adolfo Venturi recitava:

La Pinacoteca di Bologna che è stata conservata sin qui con amorosa cura dal cav. uff. Anacleto Guadagnini aspetta un nuovo direttore, il quale dia all'importante Istituto la propria e completa figura storica, conveniente alle raccolte della capitale artistica emiliana. [...] A tanto compito dovrebbe essere chiamato un provetto conoscitore; ma nessuno dei due concorrenti, né il conte dottore Francesco Malaguzzi Valeri, né il dottor Luigi Serra, hanno ancora del tutto questa qualità sovrana, dominatrice della materia dell'arte.⁶⁶

Seguiva un tagliente e lapidario giudizio sul lavoro del conte reggiano, che:

sorprende per la mole e per la diligenza ma non acqueta né particolari, in cui l'erudito di troppo sovrasta al critico e lo sofferma. Senza le carte d'archivio, questi è malcerto, tra le opinioni discordanti tentennante, né confronti non sodo, nelle analisi non penetrante. Tuttavia, vivendo egli a Milano, in luogo dove la critica, dal Morelli al Frizzoni, si è divulgata, il Malaguzzi ha sentito la manchevolezza del suo lavoro, e si è industriato a completare il metodo, a trarre dall'osservazione diretta delle opere di arte conforto agli studi.⁶⁷

Nonostante il giudizio non proprio lusinghiero e memore di discordie passate espresso da Venturi, Francesco Malaguzzi Valeri si guadagnò comunque il posto di dirigenza della Pinacoteca bolognese, scavalcando il concorrente Serra.

Francesco Malaguzzi Valeri, tuttavia, non aveva ancora avuto modo di leggere le parole di Adolfo Venturi, presto stampate sul «Bollettino» ministeriale, allorquando scrisse una lettera a Corrado Ricci a commento dell'esito del concorso. Da questa si evince che Malaguzzi era ben consapevole che un componente della commissione era stato franco nell'esprimere le proprie perplessità in suo merito, di certo non elogiando la sua figura di conoscitore e di uomo di museo. Computando ancora una volta sulle proprie dita chi si era espresso privatamente in suo favore, non ebbe incredibilmente dubbi sulla buona condotta di Adolfo Venturi:

Non ho ragione di giudicare, per esempio, la correttezza della condotta di A. Venturi che dopo certa sua esplicita ripetuta professione di stima in mio favore fatta all'Hoepli (aggiungendo che questa volta non ci poteva esser dubbio che il posto di Bologna mi spettava di diritto) ho ragione di credere mi abbia dato il suo voto senza troppe riserve: anche se posso essermi, a dir vero, meravigliato un poco (e altri molto) che sia stato chiamato a giudicarmi dopo le polemiche che son corse fra noi. Ma il Ministro non è obbligato a conoscer queste quisquilie e tutt'al più spettava al Venturi stesso, con lodevole tatto, rifiutarsi. Non l'ha fatto ed è segno che si sentiva superiore a qualunque dubbio di poca serenità di giudizio: cosa di cui non posso che essergli grato. Né può del resto aver dimenticato certe chiare, molto lusinghiere espressioni a mio riguardo scritte in certa lettera che ancora conservo nella quale è detto che il mio lavoro mi faceva degno di reggere altra direzione più importante che quella.⁶⁸

I sospetti di Malaguzzi si muovevano nei confronti di Lodovico Pogliaghi, criticato in un passato articolo sulla «Rassegna d'Arte» per la sua interpretazione iconografica nella realizzazione di alcune scene per la Porta Maggiore del Duomo di Milano, ma, di fronte a una rassicurante lettera di risposta di Corrado Ricci, Malaguzzi si ricredette, sebbene, con il senno di poi, le sue preoccupazioni erano state ben fondate, ma nei confronti della persona sbagliata:

Caro Ricci, sta bene quanto mi scrivi. Son lieto che le informazioni ricevute non rispondono esattamente al vero. Ma ammetterai che se le cose fosser state come, con qualche insistenza, mi venivan riferite da persona che le avrebbe avute da uno dei commissari (mi si parlava di relazione decisamente ostile al punto che la si diceva non pubblicabile!) avevo ragione di esserne preoccupato. [...] A me non rimane che ringraziarti delle tue esplicite assicurazioni e prometterti che anch'io ormai non domando di meglio che guardare innanzi, lieto del molto e piacevole lavoro che mi attende.⁶⁹

Altri scontri venturiani. Roberto Longhi

«Lo scorso anno, o all'inizio di questo, A. Venturi mi aveva raccomandato un giovane (Longhi?) che per buona sorte non presi con me perché avrei speso male i miei quattrini. Con cordiali saluti. Vostro

Guido Cagnola». ⁷⁰ Nel settembre del 1916 Guido Cagnola scriveva a Corrado Ricci un giudizio lapidario sul giovane studioso che, a pochi anni dalla laurea, aveva già dato filo da torcere a Francesco Malaguzzi Valeri. Roberto Longhi (1890-1970), allievo di Pietro Toesca nel corso di storia dell'arte presso l'ateneo torinese e di Adolfo Venturi presso la scuola di specializzazione di Roma, era stato infatti introdotto alla redazione della «Rassegna d'Arte» dal suo professore modenese, ma il suo accesso alla rivista era stato fermamente ostacolato da Guido Cagnola, probabilmente per l'ormai consolidata e aperta posizione antiventuriana che il periodico continuava a rimarcare.

Se, da una parte, Pietro Toesca era sempre stato esente dal medesimo trattamento, pubblicando diversi contributi sulla «Rassegna d'Arte» e forse agevolato dalla stretta collaborazione con Malaguzzi Valeri presso la Pinacoteca di Brera e da un approccio più flessibile in quanto a correnti di pensiero, dall'altra Longhi subì una valutazione categorica, d'altronde conseguita dal suo stesso modo di approcciare le contrastanti opinioni disciplinari. Ricordando le parole che Malaguzzi Valeri aveva rivolto a Venturi nell'ultimo articolo in sua risposta, a loro volta riprese da un commento di Ricci del 1912, Longhi non doveva esser caduto molto lontano dal proprio albero:

potrei far mie le parole che Corrado Ricci, in queste colonne, dirigeva a lui stesso anni sono: “non posso credere che un uomo del valore del Venturi voglia schierarsi assolutamente tra coloro che amano criticar tutto e tutti, e non essere criticati. Quando ciò fosse, per quel che riguarda a me, non si leverebbe il gusto. Quis habet aures audiendi audiat”. ⁷¹

Nel 1914, su «L'Arte» venturiana, era difatti apparsa quella che sarebbe stata solo la prima di una serie di recensioni sferzanti che il Longhi firmò a discapito dei volumi malaguzziani de *La Corte di Lodovico il Moro*, ⁷² la serie di quattro tomi che rappresenta tutt'oggi il lavoro cardine delle ricerche lombarde del conte reggiano. Già è stato segnalato, ⁷³ in relazione a quanto Longhi scrisse rispetto alle opere di Malaguzzi Valeri, ⁷⁴ che le critiche susseguitesu su «L'Arte» non screditarono solo l'opera in sé, bensì l'intero sistema di pensiero sul quale *La Corte* si basava, a partire dalla divisione in quattro volumi finalizzati alla ricostruzione della cornice di un'epoca e del dipinto in essa contenuto. A questo proposito, Longhi aveva lasciato un avvertimento sin dalla prima recensione: «È impossibile qui entrare nei particolari del libro, per la stessa vastità della materia trattata. Basterà accennare allo schema che lo regge» ⁷⁵, valutando criticamente la metodologia che Malaguzzi aveva seguito nel tracciare, con il primo volume, una storia della

civiltà entro la quale, con il secondo volume, la storia dell'arte avrebbe trovato una conseguente analisi e spiegazione.

È un'obiezione di carattere teoretico che facciamo a questo volume e in verità alle ingenti raccolte di fatti disparati non si possono rivolgere che obiezioni generali. E cioè: la storia dell'arte essendo storia del puro sviluppo stilistico non può basarsi che sulle opere stesse, perché i "documenti ricordano fatti attorno all'arte, ma solo l'arte ricorda sé stessa", epperò i materiali d'ambiente, di costume, di cultura non possono avere un valore positivo per la costruzione storico-artistica. Che è anche più pericoloso servirsi di elementi artistici puri a sussidio della storia del costume o dell'indole umana perché c'è rischio di scambiare per fatti storici quelli che sono puri portati stilistici.⁷⁶

Un commento che minava il concetto stesso di *Kulturgeschichte* e che venne rincarato dalla seconda recensione apparsa sulla medesima rivista d'arte del 1916. Frutto di riflessioni che, probabilmente, erano state sollecitate anche dalle uscite dei volumi *Storia dell'arte italiana* del Venturi, il secondo commento con il quale Longhi condannò nuovamente l'opera del Malaguzzi aprì un'ampia parentesi sull'architettura 'fittizia' dei pittori del Quattrocento, soprattutto Bramante, e sui problemi di dialettica che Malaguzzi aveva sollevato distinguendo e confondendo concetti pittorici, architettonici e ingegneristici: «Misurata distribuzione delle linee, legge propria all'architettura? Ecco il vitruvianesimo moderno che segue tranquillamente il suo corso».⁷⁷

Al di là delle critiche mirate sulle posizioni artistiche di Malaguzzi, Longhi generalizzò tutte le problematiche che aveva scorto nell'impostazione del secondo volume, sostenendo che una trattazione che riportava opinioni altrui non poteva essere d'interesse né del lettore, né dell'autore stesso, oltre che a stabilire la fallacia di un'opera che nasceva sbagliata già dall'intento:

Il lettore non deve mai dimenticare che il M.V. non è partito da concetti di storia artistica vera e propria, ma di storia della civiltà (*Kulturgeschichte*): non deve mai dimenticare insomma che *La Corte di Lodovico il Moro* è il titolo rosso, e *Bramante e Leonardo* per quanto soverchiano il primo nelle dimensioni sono sempre il sottotitolo, in nero.⁷⁸

Malaguzzi Valeri compose un articolo di risposta,⁷⁹ pubblicato sulla «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana» di Egidio Calzini (1857-1928), già definito «debole e piccato fascioletto»,⁸⁰ ma che quanto meno fornisce, alla luce delle lettere che lo storico dell'arte reggiano scrisse a Corrado Ricci, un quadro delle sue posizioni metodologiche, che era sicuro di difendere non tanto dalle condanne del «neo-

professore Roberto Longhi», al quale imputare un «marinismo della critica»,⁸¹ bensì direttamente da Adolfo Venturi.

Ciò si evince, innanzitutto, dall'apologia fatta del proprio metodo, descritto come tributario a quello che, in tempi passati, era stato proprio degli scritti del maestro:

Tutt'al più potremmo chiederci se sia prudente e vantaggioso alla causa degli studi comuni quel bandire cattedraticamente tutto ciò che non è soltanto un atto valutativo quando ci accorgiamo che – per citare un esempio che è un po' personale per il recensore perché si riferisce al metodo del suo maestro – gli scritti di Adolfo Venturi, diremo così, della prima maniera cioè non soltanto basati su atti valutativi, sono oggi ancora consultati con tanto profitto, mentre i successivi, molti dei successivi, offrono troppo di frequente fianco alla critica.⁸²

In secondo luogo, si può scorgere in una lettera che Malaguzzi scrisse a Corrado Ricci il 6 gennaio 1917, periodo di uscita del terzo volume de *La Corte*, l'eco dell'articolo scritto per la «Rassegna Bibliografica dell'Arte Italiana», imputando un così fastidioso atteggiamento al Venturi:

Tu che conosci la piacevole ma assillante fatica di tali ricerche non esigerai, io spero, che il libro sia ispirato alla novissima esigenza venturiana proclamante che la storia dell'arte comincia soltanto coll'atto valutativo; proclamante – ciò ch'è peggio – questo pericoloso concetto con la più sprezzante fraseologia verso chi lavora e produce sia pure con non identiche vedute, e con così altezzosa prepotenza da irritare i più disposti alla concordia nel campo dei nostri studi e al rispetto per le opinioni di tutti. Scusa il piccolo sfogo che tu sai a chi diretto (e che avrà un seguito – sereno, sta certo – per mettere a posto le cose e i fatti errati) e credimi tuo affezionatissimo.⁸³

Il seguito della *querelle* accesa tra i due storici dell'arte proseguì con la pubblicazione della terza e ultima recensione che Longhi scrisse sulla serie de *La Corte*, un rendiconto di tutte le problematichità individuate già negli articoli precedenti. Appare interessante l'ultima parte, nella quale Longhi esplicitò la sua posizione in merito alla distinzione operata dal Malaguzzi nel riconoscere nell'ambito storico-artistico le gerarchizzazioni tra *arti maggiori* e *arti minori*:

Anche l'arte “maggiore” che suole chiamarsi pittura, scultura o architettura, ha spesso entro di sé del “minore” e dell’“industriale”, e cioè quel tanto di non artistico che si è mescolato alle creazioni per ragioni pratiche o utilitarie di vario ordine. Ora lo storico dell'arte ha il dovere di separare la quantità dalla qualità, in una cattedrale come in un ostensorio, in un quadro come in un gioiello, e una volta scervato il buono dal malo, non ci sarà più la possibilità di separare un'arte maggiore da un'arte minore.⁸⁴

L'osservazione stabilita dal Longhi, come ampiamente sottolineato dalla critica,⁸⁵ anticipò la correlazione che si stabilì tra la metodologia

storiografica e la visione museologica che Malaguzzi impiegò per l'allestimento del Museo Davia Bargellini di Bologna.

Malaguzzi Valeri tentò un'ultima volta di illustrare le proprie ragioni con un nuovo articolo da pubblicarsi nel 1920 sulla «Rassegna d'Arte», tornata alla direzione di Corrado Ricci:

Caro Ricci, Potresti pubblicare nel prossimo n° di Rassegna d'Arte, in capo alle recensioni, l'unita mia risposta al Longhi? È sembrata, ad amici e studiosi, garbata e, d'altra parte, doverosa. Vedi tu. E, se mai, inviami, ti prego, a suo tempo la bozza.⁸⁶

L'articolo, tuttavia, non venne mai pubblicato.

Generalmente, i commenti di Roberto Longhi non avevano sollecitato un tale risentimento nel Malaguzzi quanto, invece, avevano fatto nel corso del tempo quelli del mentore Adolfo Venturi. Ciò era in parte dovuto, come sembra, dalla noncuranza che lo storico dell'arte reggiano aveva riservato per quello che lui vedeva come un «neo-professore», molto più giovane di lui e che era stato già, anni addietro, rifiutato dalla redazione della sua rivista. Probabilmente Malaguzzi non aveva previsto la portata che Roberto Longhi avrebbe avuto nell'ambito della *connoisseurship*, tale non solo da imporre un'idea metodologica, bensì da stroncare radicalmente tutte le altre, compresa quella attenta alla storia culturale, fortemente sostenuta da Francesco Malaguzzi Valeri.

D'altra parte, è sempre problematico avere piena e matura consapevolezza, quando si è parte attiva e interessata di una contingente *querelle*, che l'ampliamento del senso critico non può prescindere dal confronto, anche serrato, duro e incalzante, purché serio e motivato, tra gli apporti dei diversi protagonisti e studi in campo. Gli incontri e gli scontri di una esistenza vocata all'arte hanno bisogno di una lettura a volte distanziata nel tempo e di una capacità di interpretazione che sia sempre aperta a nuove riflessioni, a rinnovate letture e contro-letture e alla verifica e critica delle ipotesi di lavoro.

¹ Antonella Ferro, *Le lettere di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci (1894-1928): quasi un'autobiografia*, tesi di laurea, a.a. 2022-2023, relatore Giulio Zavatta, Università Ca' Foscari, Venezia, 2023.

² Su Francesco Malaguzzi Valeri si vedano in particolare: Sandra Sicoli, *Malaguzzi Valeri Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 62, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2006, pp. 731-733 (con bibliografia precedente); Luisa Ciammitti, *Malaguzzi Valeri Francesco*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna, 2007, pp. 337-344 (con bibliografia precedente); Valeria Rubbi, *L'architettura del Rinascimento a Bologna. Passione e filologia nello studio di Francesco Malaguzzi Valeri*, Compositori, Bologna, 2010; Alessandra Bigi Iotti, *Francesco Malaguzzi Valeri: le lettere agli amici reggiani Alberto Catelani, Naborre Campanini e Gaetano Chierici conservate presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, «Taccuini d'Arte», 5, 2011, pp. 47-63; *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna 21-21 ottobre 2011), a cura di Alessandro Rovetta e Gianni Carlo Sciolla, Scalpendi, Milano, 2014.

³ Su Corrado Ricci si vedano in particolare: Giovanna Bosi Maramotti, *Dalle carte inedite di Corrado Ricci*, «Prospettive Settanta», X, 2-4, 1988, pp. 201-216; *Corrispondenti di Corrado Ricci*, a cura di Simonetta Secchiari, Società di studi ravennati, Ravenna, 1997; *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, a cura di Angelo Varni, Longo, Ravenna, 2002; «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 3, XXVI, 58, 2003; *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, a cura di Andrea Emiliani e Donatino Domini, Longo, Ravenna,

2004; Lorenzo Balestri, *Il colore di Milano: Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Nuova S1, Bologna, 2006; *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di Andrea Emiliani e Claudio Spadolini, Electa, Milano, 2008.

⁴ Su Adolfo Venturi si vedano in particolare: Adolfo Venturi, *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte, 1892-1927*, a cura di Gianni Carlo Sciolla e Mario Frascione, Il segnalibro, Torino, 1990; *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, atti del convegno (Roma, 1990), F.C. Panini, Modena, 1994; *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, a cura di Stefano Valeri, atti del convegno (Roma, 14-15 dicembre 1992), Lithos, Roma, 1996; Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università, 1880-1940*, Marsilio, Venezia, 1996; *L'Archivio storico dell'arte e le origini della Kunstwissenschaft in Italia*, a cura di Gianni Carlo Sciolla e Franca Varallo, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1999; Stefano Valeri, *Venturi Adolfo*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti*, cit., pp. 634-642; *Attualità e memoria in Adolfo Venturi*, a cura di Antonella Battilani, atti del convegno (Modena, 2006), Artestampa, Modena, 2008; *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di Mario D'Onofrio, atti del convegno (Sapienza Università di Roma, 25-28 ottobre 2006), F.C. Panini, Modena, 2008; *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, a cura di Ilaria Schiaffini, Campisano, Roma, 2018; Camilla Federica Ferrario, Letizia Leo, *Adolfo Venturi, la fotografia e l'università*, Campisano, Roma, 2024.

⁵ Lettera di Ippolito Malaguzzi Valeri ad Adolfo Venturi; Modena, 28 agosto 1884. Pisa, Archivio della Scuola Normale, Fondo Adolfo Venturi, in Rubbi, *L'architettura del Rinascimento a Bologna*, cit., p. 238.

⁶ Elena Corradini, *Francesco Malaguzzi Valeri: le ricerche storico-artistiche a Reg-*

gio Emilia, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)*, cit., pp. 37-39.

⁷ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri ad Adolfo Venturi; Reggio Emilia, 30 luglio 1888. Pisa, Archivio della Scuola Normale, Fondo Adolfo Venturi, in Corradini, *Francesco Malaguzzi Valeri*, cit., p. 37, 1.

⁸ *Ibidem*.

⁹ «Sig. Professore Gentilissimo. Mi sollecito, appena avuta da Ippolito la risposta favorevole, di ringraziarla con tutto il cuore della gentilezza, e del vero favore che mi usa nel ricever in casa sua mio figlio: questo ha bisogno della sua sorveglianza e protezione tanto per la sua età giovanile, quanto per non esser ancora stato abbandonato a sé stesso [...]». Lettera di Gherardo e Giulia Malaguzzi ad Adolfo Venturi; Reggio Emilia, 9 ottobre 1888. Pisa, Archivio della Scuola Normale, Fondo Adolfo Venturi, in Corradini, *Francesco Malaguzzi Valeri*, cit., p. 37, 2.

¹⁰ D.M. 24 settembre 1888, n. 865, *Norme per la compilazione delle schede del catalogo degli oggetti d'arte*, in *Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione*, XIV, IX (settembre 1888), p. 523.

¹¹ Adolfo Venturi, *Per la storia dell'arte*, «Rivista Storica Italiana», IV, 2, 1887, pp. 229-250.

¹² Adolfo Venturi, *Memorie autobiografiche*, Hoepli, Milano, 1911 [Edizione Allemandi, Torino, 1991, pp. 63-64].

¹³ Venturi, *Per la storia dell'arte*, cit., p. 229.

¹⁴ Ivi, p. 232.

¹⁵ Ivi, p. 233.

¹⁶ Ivi, pp. 235-236.

¹⁷ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri ad Adolfo Venturi; Reggio Emilia, 4 giugno 1892. Pisa, Archivio della Scuola Normale, Fondo Adolfo Venturi, in Corradini, *Francesco Malaguzzi Valeri*, cit., p. 39, 5.

¹⁸ Adolfo Venturi, *Antonio di Bartolomeo Maineri, pittore reggiano, prigioniero*, «Archivio Storico dell'Arte», II, 1, 1889, pp. 36-38.

¹⁹ Francesco Malaguzzi Valeri, *Altre notizie sui pittori Mainieri*, «Archivio Storico dell'Arte», III, 5, 1891, pp. 372-374.

²⁰ «Raccomandi al Gnoli che solleciti e che abbia la cortesia di rispondere alla mia ultima. Avrei avuto piacere di avere la risposta del Gnoli prima di partire di qui per sapere se accetta il mio articolo sull'architettura reggiana nel 400 che altrimenti cederò alla Deputazione Modenese di Storia Patria». Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri ad Adolfo Venturi; Reggio Emilia, 19 luglio 1892. Pisa, Archivio della Scuola Normale, Fondo Adolfo Venturi, in Corradini, *Francesco Malaguzzi Valeri*, cit., p. 39, 6.

²¹ Francesco Malaguzzi Valeri, *Lo scultore Prospero Spani detto il Clemente*, Vincenzi, Modena, 1893.

²² Francesco Malaguzzi Valeri, *I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola in Bologna*, Fava e Garagnani, Bologna, 1893.

²³ Francesco Malaguzzi Valeri, *Notizie di artisti reggiani (1300-1600)*, Degani, Reggio Emilia, 1892.

²⁴ Venturi, *Memorie autobiografiche*, cit., p. 143.

²⁵ Ivi, p. 120.

²⁶ Tra le pubblicazioni di Corrado Ricci di quegli anni si ricordino: Corrado Ricci, *Cronache e documenti per la storia ravennate del sec. XVI*, Romagnoli, Bologna, 1882; Corrado Ricci, *La pittura romanica e gli affreschi sulle arche di S. Giacomo in Bologna*, «Atti e memorie della Real deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», IV, 3, pp. 35-66, 1886; Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Successori Monti, Bologna, 1888; Corrado Ricci, *Il castello e la chiesa di Polenta*, «Atti e memorie della Real deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», IX, 3, 1890-1891, pp. 1-21.

²⁷ *In memoria di Corrado Ricci. Un saggio inedito, nota delle pubblicazioni,*

scritti di amici e collaboratori, a cura del Real Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, Arti Grafiche Fratelli Palombi, Roma, 1935, p. 215.

²⁸ Venturi, *Memorie autobiografiche*, cit., p. 140.

²⁹ *In memoria di Corrado Ricci*, cit., p. 8.

³⁰ Cfr. Emanuele Castoldi, *Corrado Ricci, pragmatico studioso: aspetti di critica d'arte nei testi del 'decennio museografico'*, «MDCCC 1800», 12, 2023, pp. 245-263.

³¹ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 24 luglio 1899. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.110, n. 20946, già citata da Sandra Sicoli, «Pace o valva di evangelario»: storia di una riscoperta, «Arte Lombarda», n. 185, 2019, pp. 7-17, p. 12.

³² Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 11 dicembre 1900. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.110, n. 20953.

³³ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 18 dicembre 1900. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.110, n. 20952.

³⁴ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 27 giugno 1902. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.110, n. 20977.

³⁵ Cfr. *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, cit.

³⁶ Sulla «Rassegna d'Arte» si vedano: Chiara Nicora, *Guido Cagnola (1861-1954). Collezionista e conoscitore*, Morcelliana, Brescia, 1991, pp. 49 e ss.; Alessandro Rovetta, *Gli esordi della "Rassegna d'Arte". Milano 1901-1907*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Skira, Milano, 2003, pp. 101-123; Alessandro Rovetta, *La "Rassegna d'Arte" di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914),*

in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, atti del convegno (Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta, V&P, Milano, 2007, pp. 281-316; Alessandro Rovetta, *Francesco Malaguzzi Valeri a Milano tra la "Rassegna d'Arte" e La corte di Lodovico il Moro*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)*, cit., pp. 89-105; Antonella Ferro, *Risvolti sulla vicenda editoriale di "Rassegna d'Arte" e di "Cronache d'Arte" dal Carteggio Francesco Malaguzzi Valeri di Corrado Ricci*, «Taccuini d'arte», 16, 2024, pp. 19-31.

³⁷ Il nutrito ed eterogeneo gruppo era formato dal numismatico Solone Ambrosoli (1851-1906), dall'architetto Luca Beltrami (1854-1906), dal pittore e restauratore Luigi Cavenaghi (1854-1933), dal collezionista e conoscitore d'arte Guido Cagnola (1861-1954), dall'architetto Sebastiano Locati (1861-1954), dall'ispettore della Pinacoteca di Brera Francesco Malaguzzi Valeri, dall'architetto Gaetano Moretti (1860-1938), dal pittore e scultore Lodovico Pogliaghi (1857-1950), dall'architetto Virginio Muzio (1864-1904), dai collezionisti Giorgio Mylius (1870-1935) e Piero Ritter Záhony (1858-1928), dal critico e storico dell'arte Diego Sant'Ambrogio (1845-1920) e da Giovanni Battista Vittadini (1855-1904), tra i promotori del nuovo Museo Civico milanese e appassionato collezionista.

³⁸ Corrado Ricci, *Introduzione e firmatari*, «Rassegna d'Arte», I, 1901, pagina staccata. Testo integrale riportato in Alessandro Rovetta, *Gli esordi della "Rassegna d'Arte", Milano 1901-1907*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, cit., p. 112, n. 4.

³⁹ Lettera di Guido Cagnola a Corrado Ricci; Milano, 8 dicembre 1903. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.1.25, n. 5224.

⁴⁰ Corrado Ricci, *Polemica*, «Rassegna d'Arte», IV, 1902, p. 63.

⁴¹ Entrambe le citazioni: *ibidem*.

⁴² Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 4 dicembre 1904. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.110, n. 21047.

⁴³ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 16 ottobre 1904. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.110, n. 21039.

⁴⁴ *Ibidem*. In altra lettera dell'anno dopo, Francesco Malaguzzi Valeri riportò al corrispondente Corrado Ricci che Adolfo Venturi diceva la propria in quanto ad attribuzioni della Pinacoteca di Brera proprio al suo pupillo Toesca: «Sto provvedendo alla vetrina (Venturi fu qui tempo fa e disse al Toesca che il nostro Correggio gli pare una copia di un imitatore di cui ha trovato e va trovando altre cose! Anche questo è da contar!)». Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 18 settembre 1905. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.110, n. 21065.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Lettera di Guido Cagnola a Corrado Ricci; Milano, non datata, ma circoscrivibile al settembre 1905. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.1.25, n. 5367, già segnalata da Rovetta, *Gli esordi della "Rassegna d'Arte"*, cit., p. 305, C2.

⁴⁷ Lettera di Guido Cagnola a Corrado Ricci; Milano, non datata, ma ante 1907. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.1.25, n. 5360, già segnalata da Rovetta, *Gli esordi della "Rassegna d'Arte"*, cit., p. 305, C1.

⁴⁸ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 21 agosto 1907. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.110, n. 21094.

⁴⁹ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 4 febbraio 1908. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.111, n. 21102.

⁵⁰ Si leggano i seguenti passaggi estrapolati da una lettera del marzo 1908 inviata da Malaguzzi Valeri a Ricci, a titolo d'esempio: «Carissimo Ricci, come avrai visto dal telegramma inviato giorni sono io ho iniziato le pratiche per il ricorso alla IV sezione del Consiglio di Stato e, come te, spero (*spes ultima Deal*) di ottenere d'essere ammesso al concorso. [...] A me non rimane che ringraziare da una parte te che hai combattuto tanto in nostro favore e dall'altro raccomandarmi a tutti i santi che vegliano sul senno (stavo per scrivere sul sonno!) dei componenti la IV Sezione del C. di S. [...] Ma ora che vedo come già i Venturiani si adoperino per riuscire, qui incomincino a perdere fiducia. Non ci sarà pericolo, se essi concorrono sia pure con pochi titoli per questo posto ed io brillerò per la mia assenza forzata che si metta in pratica il proverbio che vorrebbe che gli assenti abbian sempre torto?». Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Milano, 18 marzo 1908. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.111, n. 21106.

⁵¹ *I concorrenti alla direzione della Pinacoteca di Brera*, «Corriere della Sera», 81, 33, 21 marzo 1908, p. 4.

⁵² Su Ettore Modigliani si vedano: *Ettore Modigliani: memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di Marco Carminati, Skira, Milano, 2019; *Ettore Modigliani, soprintendente: dal primo Novecento alle leggi razziali*, a cura di Emanuele Pellegrini, Skira, Milano, 2021.

⁵³ Cfr. Amalia Pacia, *Modigliani Ettore*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti*, cit., pp. 384-397.

⁵⁴ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Arogno, 3 agosto 1908. Ravenna, Biblioteca Classense,

Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.111, n. 21112.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Sandra Sicoli, *L'ispettore Malaguzzi Valeri alla Pinacoteca di Brera: un decennio di attività (1903-1914)*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)*, cit., p. 217, n. 4.

⁵⁷ In particolare, in *Relazione della Commissione giudicatrice del concorso al posto di Direttore della R. Pinacoteca di Brera in Milano*, «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», n. XXXV, II, 1908, pp. 3785-3788: «fra gli scritti presentati dal dott. Modigliani non s'incontra una sola pagina che tratti dell'arte lombarda».

⁵⁸ *L'esito del concorso per le Gallerie e per i Musei. Il nuovo direttore della Pinacoteca di Brera*, «Corriere della Sera», 212, 33, 2 agosto 1908, p. 3.

⁵⁹ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Arogno, 10 agosto 1908. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.111, n. 21114.

⁶⁰ *Come avvenne la nomina del direttore della Pinacoteca di Brera*, «Corriere della Sera», 282, 33, 10 ottobre 1908, p. 5.

⁶¹ Francesco Malaguzzi Valeri (V.A.), *Polemiche artistiche. La scultura lombarda e il VI° volume della storia del Venturi*, «Rassegna d'Arte», 2, 1909, pp. V-VII.

⁶² Adolfo Venturi, *Polemiche artistiche. Ancora la scultura lombarda nella "Storia dell'Arte" di Adolfo Venturi*, «Rassegna d'Arte», 6, 1909, pp. 101-102.

⁶³ Malaguzzi Valeri (V.A.), *Polemiche artistiche*, cit., p. V.

⁶⁴ Venturi, *Polemiche artistiche*, cit., p. 101.

⁶⁵ Francesco Malaguzzi Valeri, *Polemiche artistiche. Ancora la scultura lombarda nella "Storia dell'Arte" di Adolfo Venturi*, «Rassegna d'Arte», 6, 1909, p. 108.

⁶⁶ Relazione di Adolfo Venturi, «Bollettino Ufficiale del Ministero per l'Istruzione Pubblica», 1914, pp. 3025-3026, riportata da Gian Piero Cammarota, *Francesco Malaguzzi Valeri direttore e*

soprintendente, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)*, cit., p. 295.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Bologna, 17 novembre 1914. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.111, n. 21131.

⁶⁹ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Bologna, 23 novembre 1914. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.111, n. 21132.

⁷⁰ Lettera di Guido Cagnola a Corrado Ricci; Milano, 6 settembre 1916. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.1.25, n. 5325, già segnalata da Alessandro Rovetta, *La "Rassegna d'Arte" di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914)*, cit., pp. 306-307, C5.

⁷¹ Malaguzzi Valeri, *Polemiche artistiche*, cit., p. 108.

⁷² Tutta la serie: Francesco Malaguzzi Valeri, I. *La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Hoepli, Milano, 1913; II. *Bramante e Leonardo da Vinci*, Hoepli, Milano, 1915;

III. *Gli artisti lombardi*, Hoepli, Milano, 1917; IV. *Le arti industriali, la letteratura, la musica*, Hoepli, Milano, 1923.

⁷³ Alessandro Rovetta, *Tra Kunstwissenschaft e Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)*, cit., pp. 11-23.

⁷⁴ La prima recensione è in Roberto Longhi, *Recensioni*, «L'Arte», 17, 1914, pp. 76-78, ora in Roberto Longhi, *Opere complete*, I. *Scritti giovanili 1912-1922*, Sansoni, Firenze, 1961, pp. 165-169. La seconda recensione in Roberto Longhi, *Recensioni*, «L'Arte», 18, 1916, pp. 356-360, ora in ivi, pp. 290-299. La terza recensione è in Roberto Longhi, *Recensioni*, «L'Arte», 19, 1917, pp. 297-299, ora in ivi, pp. 377-382.

⁷⁵ Longhi, *Recensioni*. *Francesco Malaguzzi Valeri. La Corte di Lodovico il Moro I*, «L'Arte», 17, 1914, p. 77.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Roberto Longhi, *Recensioni*. *Francesco Malaguzzi Valeri. La Corte di Lodovico il Moro II*, «L'Arte», 18, 1916, p. 357.

⁷⁸ Ivi, p. 356.

⁷⁹ Francesco Malaguzzi Valeri, *Per una recensione*, «Rassegna Bibliografica

dell'Arte Italiana», 16, 6-10, pp. 99-102.

⁸⁰ Alessandro Rovetta, *Francesco Malaguzzi Valeri a Milano tra la "Rassegna d'Arte" e La Corte di Lodovico il Moro*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)*, cit., p. 102.

⁸¹ Entrambe le citazioni in Malaguzzi Valeri, *Per una recensione*, cit., p. 98.

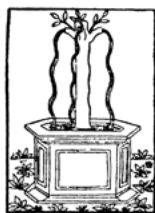
⁸² *Ibidem*.

⁸³ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Bologna, 6 gennaio 1917. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.111, n. 21158.

⁸⁴ Roberto Longhi, *Recensioni*. *Francesco Malaguzzi Valeri. La Corte di Lodovico il Moro III*, «L'Arte», 19, p. 298.

⁸⁵ Massimo Ferretti, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in *Museo Civico d'Arte Industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di Renzo Grandi, Comune di Bologna, Bologna, 1987.

⁸⁶ Lettera di Francesco Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci; Bologna, 13 marzo 1920. Ravenna, Biblioteca Classense, Carteggio Corrispondenti di Corrado Ricci, 2.2.111, n. 21205.



Primi spunti per un profilo di Pèleo Bacci, a margine di un contributo inedito su Andrea di Niccolò

Marco Fagiani

Università per Stranieri di Siena

Contact marco.fagiani@unistrasi.it

Gli esordi artistici di Andrea di Niccolò e Neroccio di Bartolomeo de' Landi trovano dei preziosi puntelli documentari in un inedito contributo di Pèleo Bacci, rimasto finora sepolto tra le carte di lavoro del suo archivio personale. Nei registri contabili del Santa Maria della Scala, lo studioso aveva infatti trovato prova del comune alunnato dei due giovani nella bottega di Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta, potendo così suggellare le ragioni di quanti si erano già espressi in tal senso per evidenti ragioni di stile. Ma la *trouvaille* è stata soprattutto l'occasione per un affondo sulla figura, ingiustamente trascurata, dello storico dell'arte di origine pistoiese, che per quasi un ventennio diresse la Soprintendenza di Siena, dopo aver già guidato quella di Pisa. Le pagine del suo manoscritto si sono infatti rivelate un osservatorio d'eccezione per mettere meglio a fuoco la fisionomia scientifica del loro autore, valorizzandone sfumature ed evoluzioni, sullo sfondo di un panorama critico più ampio.

An unpublished contribution by Pèleo Bacci, which has remained buried until now among the working papers of his personal archive, offers new documentary evidence on the artistic beginnings of Andrea di Niccolò and Neroccio di Bartolomeo de' Landi. In the account books of the Santa Maria della Scala, the scholar had in fact found proof of the common apprenticeship of the two young artists in the workshop of Lorenzo di Pietro, known as il Vecchietta. Thus, Bacci could seal the reasons of those who had already expressed such an opinion for obvious reasons of style. Furthermore, the *trouvaille* was mainly the occasion for a focus on the figure, unjustly neglected, of the Pistoiese-born art historian, who for almost twenty years directed the Soprintendenza of Siena, after having already led that of Pisa. The pages of his manuscript proved to be an exceptional observatory to better focus on the scientific physiognomy of their author, highlighting nuances and evolutions, against the backdrop of a broader critical panorama.

Keywords: Pèleo Bacci, Andrea di Niccolò, Neroccio di Bartolomeo de' Landi, Enzo Carli, Siena

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 6 March 2025 Accepted 27 April 2025
First Published June 2025

Citation Marco Fagiani, *Primi spunti per un profilo di Pèleo Bacci, a margine di un contributo inedito su Andrea di Niccolò*, «La Diana», 9, 2025, pp. 79-95
DOI 10.36253/ladiana-3147

Copyright © 2025 Marco Fagiani

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

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

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Primi spunti per un profilo di Pèleo Bacci, a margine di un contributo inedito su Andrea di Niccolò

Marco Fagiani

Con la nomina a Soprintendente di Siena del 1924, Pèleo Bacci riabbracciava dopo più di trent'anni la città che lo aveva accolto come giovanissimo studente di Giurisprudenza.¹ E poco importa che questo ritorno affondasse le sue radici in un umanissimo intreccio di ambizioni e contingenze, sullo sfondo della soppressione ormai imminente della Soprintendenza di Pisa,² da lui diretta fin dal 1911. A dimostrarlo è una sua lettera del febbraio 1924, che inviò all'influentissimo Corrado Ricci in cerca di raccomandazioni.³ Sulle prime, Bacci cercò di perorare la difesa della sede pisana, facendosi portavoce delle principali istituzioni cittadine, salvo poi virare su questioni strettamente personali, con la franchezza che sempre gli sarebbe stata propria:

Quanto a me aspiro ad una Soprintendenza: o Siena, o Bologna, se Pisa non rimarrà. E poiché l'art. 37 del nuovo R. Decreto fa intuire la Sua presenza nella Commissione [...] a Lei mi ricordo e mi raccomando con l'affetto e la gratitudine di sempre.⁴

Bastarono pochi mesi perché si concretizzasse l'assegnazione a uno degli uffici indicati,⁵ gettando le basi per una nuova e proficua stagione di studi, destinata a segnare il successivo quarto di secolo. Per valutarne il peso basterebbe limitare il campo ai contributi, davvero fondanti, che Bacci dedicò alla scultura senese di primo Quattrocento, con la preziosa monografia su Jacopo della Quercia e la riscoperta di personalità di punta, rimaste fino ad allora ai margini. Assai più episodici, ma per certi versi singolari, furono invece gli interventi incentrati sulla pittura cittadina di fine secolo, che in maniera quasi programmatica si sottrassero al confronto con i principali attori sulla scena, prediligendo piuttosto dei comprimari di media levatura. Emblematico è in tal senso il caso di Bernardino Fungai, a cui Bacci riservò un intero volume nel 1947, pur riconoscendo la «scarsa varietà compositiva»⁶ del maestro, in bilico fra tradizione locale e fascinazione per i modelli del Pintoricchio.

Ancor più dimesso, nel suo tenace attaccamento a un mondo sul viale del tramonto, fu il pittore Andrea di Niccolò, con cui pure sembrerebbe inaugurarsi questo particolare filone di ricerche, stando almeno al contenuto di un contributo tuttora inedito, rimasto sepolto tra le carte dell'archivio personale dello studioso, oggi custodito nella Bibliote-

ca comunale degli Intronati di Siena.⁷ La bozza autografa, purtroppo mutila o mai terminata, si pone come un precedente ineludibile per il primo capitolo del libro su Fungai, che ne ricalca palesemente lo schema, intrecciando la fortuna critica dell'artista alle prime aperture documentarie sulla sua formazione. Di quest'ultimo, il manoscritto costituisce però anche il più azzecato dei controcanti, attraverso cui mettere meglio a fuoco il profilo del Bacci studioso, saggiandone la complessità in una prospettiva diacronica, che tenga conto anche dei rapporti dialettici con interlocutori e metodologie diverse.

Il punto della scarna bibliografia sul conto di Andrea si interrompeva con «l'elenco dei dipinti [...] datoci in questi giorni da Bernard Berenson» nell'*Italian pictures of the Renaissance* del 1932, che fissa dunque un sicuro polo di attrazione cronologica per la stesura del testo.⁸ Seguiva la traduzione in italiano dell'elenco di tutte le opere che lo storico dell'arte lituano aveva riconosciuto al pittore, secondo uno schema poi riproposto – con tutt'altri intenti – nella monografia su Bernardino Fungai.⁹ Nel libro del 1947 gli «elenchi di B. Berenson» e le loro «attribuzioni, aventi raramente storica autenticità»,¹⁰ erano infatti vittima della caustica ironia di Bacci, in un clima di velato ma strisciante scetticismo sull'attendibilità della pura *connoisseurship*, incapace di ricostruire da sola il profilo di un pittore – invero assai monocorde – come Fungai. A giudicare da queste poche pagine, la fisionomia dello studioso non sembrerebbe poi così mutata rispetto all'immagine dei suoi esordi pistoiesi, emblematicamente impressa nei due volumi dei *Documenti toscani per la storia dell'arte* (1910-1912), che fin dal titolo intendevano collocarsi nell'alveo di una tradizione di studi ben consolidata, eleggendo il compianto Gaetano Milanesi (1813-1895) a proprio modello.¹¹ Dietro all'impressionante mole di notizie d'archivio qui pubblicate, destinate a cambiare per sempre il corso degli studi sull'arte a Pistoia tra Medioevo e prima Età moderna, vi era in fondo la convinzione che «i documenti *fossero* per noi l'unico vero commento alle opere superstiti», come Pèleo ebbe a scrivere nell'introduzione al primo tomo.¹² Eppure, con questo *exploit*, l'autore chiudeva forse anche il primo, interessantissimo, capitolo del suo rapporto con la disciplina, a cui si era definitivamente convertito solo un decennio addietro, con il contributo su Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo, apparso nel 1900 su «L'Arte» di Adolfo Venturi.¹³ Nella preistoria di questo incontro – sospesa fra ambizioni letterarie, interessi storici e ardori risorgimentali, tutti vissuti con lo slancio dei vent'anni – Bacci aveva però costruito le premesse del proprio essere storico dell'arte, beneficiando del *milieu* culturale che stava animando

la Pistoia di fine secolo. Erano infatti gli anni della nascita della Società pistoiese di storia patria (1898), seguita l'anno seguente dal primo numero del «Bullettino» locale, in un processo che poteva considerarsi ben avviato fin dal decennio precedente, grazie ai decisivi impulsi di figure come Lodovico Zdekauer e Luigi Chiappelli.¹⁴ In questo clima di solida matrice positivista, volto al recupero della storia cittadina nei suoi più vari aspetti, anche Bacci prestò il proprio contributo con testi come *Un episodio delle fazioni pistoiesi dell'anno 1397* (1893), *Notizie della vita e delle rime inedite di Tommaso Baldinotti poeta pistoiese del XV secolo* (1894), o *Del notaio pistoiese Vanni della Monna e del furto alla sacrestia de belli arredi ricordato da Dante* (1895), che misero alla prova le competenze archivistiche e paleografiche acquisite,¹⁵ forgiandone maturità critica e sensibilità storica.

Dal breve profilo autobiografico abbozzato per il *Piccolo Dizionario dei Contemporanei italiani* sarebbe stato difficile presagire l'imminente sterzata professionale di un giovane che, ancora verso il 1894, si limitava a sottolineare i propri raggiungimenti come poeta e storico del diritto, senza il minimo riferimento alla sfera del patrimonio artistico.¹⁶ Non è questa la sede per ripercorrere nel dettaglio le tappe del suo avvicinamento alla disciplina che, per molti aspetti, attendono ancora di essere chiarite. Ad accompagnare questa svolta, consumatasi entro i primissimi anni del Novecento, fu il sopraggiungere di nuovi incontri, non più confinati in un orizzonte strettamente locale,¹⁷ oltre alle successive esperienze maturate nei ranghi ministeriali, a stretto contatto con le opere, prima come ispettore del circondario pistoiese e poi delle Regie Gallerie di Firenze.¹⁸

Da questa prospettiva privilegiata, immagino che Pèleo avesse potuto avvistare per tempo anche la successiva ascesa di una nuova generazione di studiosi italiani, che alle ricerche d'archivio preferiva anteporre l'analisi formale delle opere, al fine di coglierne specificità e rapporti.¹⁹ Per formazione e anagrafe, Bacci non avrebbe mai potuto aderire a questa svolta epocale, con cui pure cercò di fare i conti, soprattutto in una determinata fase della sua carriera, che troppo spesso rischia di passare sottotraccia.

Ed è proprio il testo inedito su Andrea di Niccolò a offrircene una riprova d'eccezione, introducendo l'elenco dei dipinti che il Berenson attribuiva al pittore senese con un sorprendente giudizio sugli *Italian pictures of the Renaissance*, testo riconosciuto come autentica pietra miliare per i successivi progressi della disciplina, di cui «si potranno criticare alcune manchevolezze, si potranno disapprovare alcune attribuzioni; ma non vi sarà studioso della pittura italiana della Rinascenza

che si potrà esimere dal consultarlo quotidianamente e di portarlo seco peregrinando in Italia e fuori». Più che subire il fascino negromantico della *connoisseurship*, Bacci dimostrava di coglierne le potenzialità ermeneutiche, certamente sperimentate anche grazie all'impegno quotidiano in Soprintendenza. E c'è da chiedersi se tale consapevolezza non fosse maturata più velocemente a valle del suo trasferimento a Siena, che lo costrinse a nuove sfide su un terreno dissodato da tempo dall'occhio esperto dei conoscitori, soprattutto per l'arte fra Tre e Quattrocento.²⁰ Pur senza mai snaturarsi, già sul finire degli anni Venti la produzione scientifica di Bacci iniziò infatti a cambiare fisionomia, concedendosi incursioni sempre più frequenti nel campo dello stile, con risultati obiettivamente altalenanti, ma che fotografano comunque un confronto in atto, anche nei suoi fisiologici inciampi. Significativo mi pare ad esempio il caso di un contributo come *Per la scultura senese di statue in legno*, uscito nel 1927, che al netto di alcune dimenticabili conclusioni prova a restituire un segmento della produzione artistica cittadina in un arco temporale piuttosto ampio, scegliendo un taglio che certo non poteva trovare grossi appigli tra le carte d'archivio.²¹ Un'altra palestra fu verosimilmente offerta dai lavori per la nuova sistemazione della Pinacoteca di Siena, con relativo catalogo curato dal giovane Cesare Brandi.²² Bacci si riservò invece di presentare l'iniziativa sulle pagine di «Bollettino d'arte», in un articolo del 1932 che – non a caso – si pone in perfetta continuità con il contributo su Andrea di Niccolò. Espliciti furono gli apprezzamenti per gli studi di Berenson («uno dei più eminenti ed autorevoli critici che la Pittura senese possa annoverare»)²³ e di altri conoscitori come Frederick Mason Perkins e Giacomo De Nicola, «che, pur morto assai giovane, è e rimarrà, fra gli italiani, il primo e più sicuro e ponderato conoscitore della pittura e della scultura senese, che noi possiamo vantare».²⁴

Con il tempo Bacci avrebbe poi affinato anche la propria sensibilità visiva, assestando attribuzioni importanti, come il polittico rinvenuto nella chiesa di San Pietro al castello delle Stinche e riconosciuto a Bernardo Daddi.²⁵ A ben guardare, le sue stesse competenze paleografiche trassero giovamento da questa feconda congiuntura, potendo ora contare su una più scaltrita comprensione dei fatti figurativi, che permetteva connessioni inedite tra opere e documenti. Penso al nesso fra i ritrovati pagamenti a Domenico di Niccolò per i *Dolenti* destinati all'altare del Crocifisso in Duomo e le due sculture lignee che, da tempo, erano state ricoverate nella chiesa di San Pietro a Ovile e, soprattutto, alla riscoperta di Francesco di Valdambriano.²⁶ Il brillante collegamento fra i pagamenti per le sculture-reliquiario dei Santi pro-



1. Andrea di Niccolò, *Madonna con Bambino in trono fra i Santi Bernardino, Pietro, Sebastiano e Sigismondo* (nella lunetta *Strage degli innocenti*), 1498, dipinto su tavola. Casole d'Elsa, Museo Civico e Archeologico della Collegiata. Crediti: Archivio fotografico Musei Nazionali di Siena.

tettori e i tre mezzi busti, pesantemente ridipinti, dimenticati in un armadio dell'Opera del Duomo riscattarono infatti dall'oblio i contorni di questa importante personalità,²⁷ attorno a cui Bacci seppe coagulare per via stilistica un primo *corpus* di opere.²⁸

Fu in questa congiuntura, a cavallo fra terzo e quarto decennio, che si inseriva dunque anche il contributo su Andrea di Niccolò, costruito per enfatizzare appositamente le posizioni di Berenson, in modo da poter poi confermare, documenti alla mano, alcune sue conclusioni. Correggendo il tiro rispetto ai *The Central Italian Painters of the Renaissance* del 1909 – in cui aveva ipotizzato un alunnato del pittore sotto Matteo di Giovanni, forse condizionato dalla *Strage degli innocenti* raffigurata sulla lunetta della pala di Casole d'Elsa (fig. 1) –²⁹ quest'ultimo dirottò infatti

la formazione di Andrea nell'orbita del Vecchietta,³⁰ trovando il consenso pressoché unanime della critica successiva.³¹ Pèleo Bacci intendeva però avocare a sé la riprova decisiva, presentando dei nuovi documenti che anticipavano di diversi anni il primo impegno allora noto del pittore, pagato nel 1470 dalla cosiddetta Compagnia di San Bernardino (dedicata alla Madonna degli angeli e San Francesco) per un tabernacolo per gli «arliqui».³² Il 30 dicembre 1462 l'Ospedale di Santa Maria della Scala consegnava una piccola somma di denaro a «Andrea di Nicholò garzone di maestro Lorenzo dipintore» per aver dipinto una capanna e sei pecorelle per il presepe allestito in occasione del Natale appena trascorso, a cui sarebbero seguiti altri incarichi di modesta entità fra 1463 e 1464.³³ Di lì a poco il giovane avrebbe comunque interrotto la sua permanenza nell'officina del maestro, accordandosi nel 1466 con Domenico di Cristoforo per la condivisione dell'affitto di una bottega,³⁴ cercando così di far decollare la propria carriera autonoma.³⁵

Allo stesso modo, credo che lo studioso volesse cogliere l'occasione anche per confermare la presenza nella bottega vecchiettesca di un altro giovane di belle speranze. Tra gli appunti della filza cartacea riservata ad Andrea di Niccolò si conserva infatti la trascrizione di un'altra nota di spesa dell'Ospedale, che in data 9 marzo 1465 registrava l'esborso di quattro lire in favore di «maestro Lorenzo dipintore», consegnategli per mano di «Neroccio suo garzone» (*alias* Neroccio di Bartolomeo).³⁶ Dalla prospettiva che più gli era congeniale, lo studioso dimostrava una volta di più come scavo documentario e analisi dello stile potessero concorrere alla definizione degli inizi dei due pittori, in un connubio destinato però a mostrare a breve i primi scricchiolii. Nel giro di pochi anni, Bacci avrebbe infatti risvegliato perplessità mai del tutto sopite,³⁷ per ripiegare nel campo a lui più caro, in una sorta di ritorno al passato da cui diffidare di tutte quelle «attribuzioni», per quanto «plausibili», basate unicamente sulla lettura formale delle opere. Ancora una volta, il virgolettato è tratto dalle pagine del *Bernardino Fungai pittore senese*,³⁸ che pure non costituisce nemmeno l'episodio più indicativo di questa tendenza.³⁹

A influire su questo irrigidimento senile contribuì forse l'insofferenza montante verso il corso che avevano ormai preso gli studi, sempre più impegnati sul fronte della filologia stilistica e distanti dalle prospettive metodologiche in cui Bacci confidava.⁴⁰ È quanto sembra trasparire – in maniera se vogliamo emblematica – dalla feroce polemica con Enzo Carli, magari esacerbata anche da possibili frizioni personali consumatesi in seno alla Soprintendenza di Siena, da cui Bacci fu congedato sul finire del 1941 per raggiunti limiti d'età,⁴¹ a più di due anni dall'arrivo

del giovane collega.⁴² Le premesse per una pacifica convivenza fra i due parevano nascere sotto i migliori auspici, instradati dai comuni interessi per la scultura gotica toscana. Prima di pubblicare i risultati della sua tesi di laurea su Tino di Camaino, il giovane Carli aveva infatti avvertito l'urgenza di un confronto con il più affermato studioso, che si era dimostrato prodigo di consigli, condividendo le sue impressioni sulla stagione pisana dello scultore.⁴³ Seguì la mostra sulla scultura senese del Quattrocento (1938),⁴⁴ che lo stesso Carli recensì benevolmente su «Emporium».⁴⁵ Ma pure gli elogi alla «paziente indagine archivistica» del curatore Pèleo Bacci, arma indispensabile «di un metodo di ricerca che da molti, con troppa leggerezza, si vorrebbe far credere bravamente superato»,⁴⁶ lasciavano comunque trasparire, quasi loro malgrado, una percezione ormai diffusa.

Gli apprezzamenti non erano forse del tutto disinteressati, ma comunque lontani dai retorici complimenti di circostanza che, per esempio, Roberto Longhi aveva speso pochi anni prima, in occasione del suo insediamento all'Università di Bologna (1935),⁴⁷ lodando le «facoltà di cercatore» del predecessore Iginio Benvenuto Supino, «freno alle divinazioni qualche volta precipitevoli dell'attribuzionismo».⁴⁸ Con grande acume, la recensione aveva saputo valorizzare quei contributi in cui lo studio della carte non fu «disgiunto dalla ricerca del prodotto artistico e da una corrispondente analisi stilistica», con una speciale menzione per le ricerche su Francesco di Valdambrino, che in tal senso rappresentano davvero il punto più alto della bibliografia di Bacci. Ma nemmeno il giovane storico dell'arte avrebbe mai sentito l'urgenza di cimentarsi davvero nella «paziente investigazione archivistica» che tanto appassionava il suo soprintendente, a riprova della distanza, ormai incolmabile, che separava le rispettive generazioni. Per il definitivo *casus belli* si dovette così attendere un articolo del 1942 sullo scultore trecentesco Gano di Fazio, al quale Carli tornava ad attribuire il *Monumento funebre a Ranieri del Porrina* della Collegiata di Casole d'Elsa, sulla base delle supposte tangenze con la sepoltura del vescovo Tommaso d'Andrea.⁴⁹ A stretto giro di posta giunse la replica di Bacci, che contestava la paternità dell'opera in questione evidenziando le apparenti incompatibilità di date tra la biografia di Gano – morto nel 1318 – e le sfortune politiche di Ranieri del Porrina, bandito da Casole alcuni anni prima.⁵⁰ Privata di consistenza storica gli appariva dunque la proposta di datazione al «quarto lustro del secolo»,⁵¹ irridendo i tentativi del collega di sostanzare le proprie posizioni («È lo stilismo che si sente sfuggire il terreno sotto i piedi!»).⁵² D'altra parte, quest'ultimo faticò ad articolare una controlettura credibile del monumento, per

sostanziare anche su basi stilistiche la sua esclusione dal catalogo di Gano, che pure si sarebbe rivelata vincente.⁵³ Senza troppe argomentazioni, lo studioso evocava solo vaghi riferimenti a «un possibile maestro del nord o [...] che ebbe dinanzi agli occhi esemplari di cavalieri teutonici»,⁵⁴ forse mossi più dalla volontà di appoggiarsi alle precedenti posizioni di Werner Cohn-Goerke, che da un reale convincimento.⁵⁵ L'ultima parola sarebbe così spettata al Carli, che in un nuovo articolo di «Emporium» si prese la briga di recensire le due ultime fatiche editoriali dell'ex soprintendente in un lungo e minuzioso contributo, dai toni assai più duri.⁵⁶ Anche senza entrare nelle pieghe delle singole questioni, il ritratto che ne uscì fu, infatti, quello di un erudito ottocentesco fuori tempo massimo, alla ricerca ossessionata di inutili minuzie documentarie perché privo degli strumenti necessari alla corretta interpretazione delle opere.⁵⁷ Un affondo che finì inevitabilmente per gravare sulla successiva immagine di Pèleo Bacci, schiacciandone le sfaccettature e soffocando le aperture più sperimentali di uno studioso che, in fin dei conti, non fu soltanto «il più insigne ricercatore che la Toscana abbia vantato dalla morte del Milanese».⁵⁸

Appendice 1

La trascrizione tenta di ricomporre la struttura originale del testo, facendo ordine tra i vari fogli volanti conservati nel fascicolo cartaceo. L'apparato di note rispetta fedelmente, anche nel dettato, quello del manoscritto, con l'unica, parziale eccezione costituita dall'appunto bibliografico desunto dagli scritti di Ettore Romagnoli, che è stato uniformato ai precedenti riferimenti e trasformato nella nota numero VI. Sono invece omesse le lunghe citazioni tratte dai libri d'uscita dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, che Bacci immaginò in corpo al testo, e qui ridotte alla sola segnatura archivistica moderna, al fine di garantire una lettura più rapida e fluida dell'elaborato. Per lo stesso motivo, non hanno trovato sede tutte le trascrizioni documentarie che la bozza non discute (comunque segnalate alle note 32 e 35 dell'articolo), sulle quali lo studioso intendeva evidentemente impostare una trattazione di più ampio respiro. Da segnalare, infine, è lo scioglimento di tutte le abbreviature, senza il ricorso alle parentesi tonde.

Frederick Mason Perkins nel 1904 in una sua rassegna de *La pittura alla Mostra d'arte antica di Siena* scrisse: «Andrea di Niccolò è ben rappresentato da quella che può veramente considerarsi come la migliore sua opera esistente, e cioè da un grande ed interessante quadro d'altare (940), contenente parecchie graziose figure, da San Martino a Sarteano. Un tardo dipinto del pittore è uno stendardo eseguito sotto l'influenza del Fungai, della chiesa dell'Istrice. Meno accurata nell'esecuzione, ma pure non spoglia d'un certo qual fascino, è la pala dipinta per la compagnia de' calzolari, da Santa Mustiola».^I Nel 1905 il Berenson riconoscendo il pennello di Bartolo di Fredi negli affreschi del coro della chiesa di Paganico (Grosseto) anche si soffermò a osservare la «bella e grande ancona, il capolavoro di quel gaio non pretenzioso seguace di Matteo, di Benvenuto e di Neroccio, che fu Andrea di Niccolò. I visitatori dell'Esposizione senese dell'anno scorso si ricorderanno la sua pala d'altare di Sarteano. Questa che vediamo qui è ancora più fresca, più vivace e nello stesso tempo più dignitosa di quella. Vi scorgiamo la Vergine in trono, fra Michele ed il Battista in piedi e Sebastiano e Gregorio inginocchiato. In alto due angeli l'incoronano».^{II} Di Andrea di Niccolò di Jacopo, uno dei pittori minori del Quattrocento senese, diede già una notizia critica il De Ni-

cola, nel 1907, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, facendo profitto dei pochi documenti editi dal Milanese.

Poi, l'anno appresso, 1908, Emil Jacobsen,^{III} correggendo in parte quanto già era stato scritto e segnalando nuove opere del pittore. Ma più riassuntivo e completo è l'elenco dei dipinti di Andrea di Niccolò datoci in questi giorni da Bernard Berenson in un suo prezioso volume. Di questo volume si potranno criticare alcune manchevolezze, si potranno disapprovare alcune attribuzioni; ma non vi sarà studioso della pittura italiana della Rinascenza che si potrà esimere dal consultarlo quotidianamente e di portarlo seco peregrinando in Italia e fuori, in città e campagna, visitando chiese e oratori, gallerie pubbliche e raccolte private, appunto per aggiungere quel po' che manca e per correggere quello che vi è d'incerto, per modificare quello che il volume può contenere di non persuasivo.^{IV}

Anche per dare una giusta idea del metodo tenuto dal Berenson, nella compilazione dei suoi elenchi d'artisti e di opere d'arte, sarà bene tradurre integralmente quello relativo ad Andrea di Niccolò di Jacopo (pp. 14-15): [segue, in dattiloscritto, la traduzione italiana del testo di Berenson] Il Berenson pone la nascita di Andrea di Niccolò nel 1450, con un interrogativo. L'Jacobsen lo disse nato «verso il 1440», con questa data correggeva il De Nicola che stabilì la nascita d'Andrea nel 1460. Data corrente, accolta dai più, compreso il Dami.^V Ma l'Jacobsen saviamente osservava come non sarebbe stato possibile accettare la data di nascita 1460, dal momento che il De Nicola medesimo ebbe poi ad affermare che, dieci anni più tardi, nel 1470, Andrea di Niccolò lavorava «insieme a Giovanni di Paolo per l'Ospedale della Scala di Siena» e adornava «un tabernacolo per la Compagnia di San Bernardino».

Venendo all'educazione artistica, il Berenson parla di un probabile «allievo del Vecchietta»; L'Jacobsen riferendosi al dipinto n° 298 della nostra Regia Pinacoteca di Siena (firmato e datato, novembre 1500) scrive che «il quadro sembra dipinto da un debole scolaro di Neroccio Landi». E ne trae conferma a proposito della tavola di Sarteano, la quale, in un primo momento, alla Mostra dell'antica Arte senese (aprile-agosto 1904) comparve sotto l'attribuzione «maniera di Neroccio», poi corretta nel *Catalogo* a stampa (Siena 1904, p. 331) in «Andrea di Niccolò»: «Il quadro – scrive infatti l'Jacobsen – ritenuto di “maniera di Neroc-

cio»; è invece un quadro caratteristico di Andrea. Però ci dà la prova che egli fu a scuola di Neroccio».

Ora, scartata del tutto la erronea data 1460, chi fu più nel vero, quanto all'anno di nascita di Andrea è l'Jacobsen, anziché il Berenson, sebbene io pensi che anche l'anno 1440 sia troppo arretrato; quanto alla educazione artistica fu più nel vero il Berenson dell'Jacobsen. Tanto si approssimò al vero il Berenson, da potersi senz'altro affermare come non «probabilmente», ma sicuramente debba oramai esser considerato il Vecchietta il primo maestro di Andrea di Niccolò.

Ho tra le mie schede un ricordo del 30 dicembre 1462. I frati dell'Ospedale di Santa Maria della Scala di Siena, con l'approssimarsi del Natale di quell'anno, avevano preparato nella loro chiesa la Capannuccia, rinnovante la tradizione francescana di Greccio; e poiché ad essi mancavano anche alcune pecorelle per ornare il presepe, diedero a Andrea di Niccolò sino da allora "garzone" di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, l'incarico di dipingere la "Capanna" e "sei pecorucce". Motivo di rappresentazione che doveva più tardi ispirare a Andrea di Niccolò quella *Nascita di Gesù*, ora nella Regia Pinacoteca (n° 365), proveniente da...

La modestia del lavoro ci dice che Andrea di Niccolò doveva essere assai giovane e alle prime armi. Dunque non nato nel 1460, come scrisse anche il Dami, perché a tempo del nostro documento avrebbe avuto appena due anni; no nel 1450 (?) come ha ritenuto il Berenson, perché ne avrebbe avuti appena dodici; no, forse nel 1440, come ha creduto l'Jacobsen, perché ne avrebbe avuti 22, e questi sembrano troppi. Se, ad ogni modo, potremo un giorno documentare l'affermazione di Ettore Romagnoli... [sic]

Ad ogni modo se potremo un giorno rintracciare il documento citato da Ettore Romagnoli secondo il quale con atto del 1462 "m. Andrea di Niccolò dipentore" avrebbe [...] venduto con atto de notaio Ser Lorenzo Bonelli, per 220 fiorini a Bartolino Bonsignori certo [...] per poter disporre giuridicamente de' propri beni doveva aver superato il 21 [sic] anno d'età.^{VI}

Dopo questo documento del 30 dicembre 1462, altri ne susseguono – e tutti sconosciuti – ad attestare come Andrea di Niccolò rimasse per ben tre anni consecutivi alle dipendenze del Vecchietta e come, dall'amministrazione ospitaliera di Santa Maria della Scala di Siena, fosse riconosciuto «garzone» del Vecchietta per eccellenza.

Del 28 maggio 1463 è il secondo documento, a mia conoscenza, relativo all'attività di Andrea di Niccolò. Anche questa volta esecuzione di lavori da apprendista: dipintura di finestre, mettitura di oro in alcune armi dell'Ospedale con l'emblema della "scala", lumeggiature di oro e d'argento al pietrame delle porte, adorno, come è da credersi, di stemmi e di cornici sfogliate [ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 176v]

Nel giugno 1463 è a Ravacciano e dipinge un colombaio, di proprietà dell'Ospedale, dalla parte esterna: [ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 176v]

Il 10 dicembre 1463, è il Vecchietta stesso che prende a fare modesti lavori per l'Ospedale: 16 tavolette con l'insegna della "scala" e sei aste da baldacchino messe di foglia di stagno e di foglia d'oro, e il pagamento fu, per conto del maestro, versato nelle mani di Andrea di Niccolò [ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 207r]

Ma poiché potrebbe sorgere il dubbio che quel «maestro Lorenzo», continuamente ripetuto, fosse il nome di un pittore diverso da Vecchietta, ecco, a disingannare i più increduli un 5° documento del 3 marzo 1464, ove si torna a parlare di Andrea «garzone di maestro Lorenzo Vecchietta». Ed anche di un fratello di Andrea si fa cenno: di Jacopo, per soprannome «grosso» al quale fu imposto il nome del nonno del padre, cioè di Niccolò: [ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, cc. 209r, 227v]

^I *Rassegna d'arte*, Milano (ottobre 1904), anno IV, n° 10, p. 153.

^{II} Berenson B. *Tesori artistici in un villaggio dilapidato della prov. di Grosseto*, in *Rassegna d'Arte*, Milano (luglio, 1905) anno V, n° 7, p. 103.

^{III} E. Jacobsen, *Das Quattrocento in Siena*, Strassburg 1908, pp. 76-77.

^{IV} *Italian pictures of the Renaissance a list of the principal artists and their works with an index of place by Bernhard Berenson*, Oxford, at the Clarendon press, 1932.

^V Il Dami, *Siena e le sue opere d'arte*, (Firenze, 1915, p. 150) pone come date estreme della nascita e della morte di Andrea di Niccolò il 1460 e 1529; altrettanto nel catalogo *La Galleria di Siena* (Firenze, 1924, p. 36).

^{VI} Cfr. Romagnoli Ettore, *Biografia cronologica de Bellartisti senesi* ecc. ms. nella Biblioteca comunale di Siena, vol. V pp. 123-134. Fu Andrea scolaro di Matteo di Giovanni.

¹ Per un primo profilo sulla figura di Pèleo Bacci (1869-1950) si vedano Cesare Brandi, *Necrologio. Pèleo Bacci*, «Bollettino d'arte», XXXV, serie IV, I, 1950, pp. 52-53; Maria Cristina Pavan Taddei, *Bacci, Pèleo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1963, p. 37; Fabio Torchio, *Pèleo Bacci*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna, 2007, pp. 47-53.

² Il Regio Decreto del 31 dicembre 1923 divise il territorio toscano fra le due Soprintendenze all'Arte Medievale e Moderna di Firenze e Siena, sacrificando l'autonomia dell'ufficio pisano. Vane sarebbero risultate le vive proteste delle autorità cittadine, che ancora nel dicembre del 1924 si adoperavano per veder ripristinata la sede, pubblicando un appello al Ministro della Pubblica Istruzione (*Per la Soprintendenza all'arte Medievale e Moderna in Pisa*, Tipografia comunale, Pisa, 1924). Tra i firmatari non figurava più Bacci, ormai trasferito da un paio di mesi alla Soprintendenza senese. Si veda, in proposito, la cartella personale dello studioso conservata presso l'Archivio dei Musei Nazionali di Siena, Personale, pos. A-43, fascicolo intitolato «R. Soprintendente Prof. Dr. Pèleo Bacci (grado V°)», che corregge le informazioni riportate in Torchio, *Pèleo Bacci*, cit., pp. 48-49. I giusti riferimenti temporali sul servizio senese di Bacci si trovano indicati in Gianna Tinacci, *La Soprintendenza di Siena*, in *Architetture nelle terre di Siena. La prima metà del Novecento*, a cura di Luca Quattrocchi, catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale Santa Maria della Scala, 1 ottobre - 17 novembre 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010, pp. 183-185.

³ Nell'inviare le sue richieste a Corrado Ricci, Bacci sapeva di poter contare su un rapporto ben saldo, avviato già alla fine dell'Ottocento, sull'onda dei comuni interessi per gli studi danteschi

(lo testimonia una lettera dell'ottobre 1892, conservata a Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, Carteggio corrispondenti, Vol. 6, lettera n. 1624). In tutt'altro contesto, le strade dei due si sarebbero poi incrociate a Firenze, dove Bacci giunse nel 1905 in qualità d'ispettore alle Regie Gallerie, allora sotto la direzione del ravennate. Su questa importante parentesi della carriera di Corrado Ricci (1903-1906), terminata con la nomina a Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, si vedano Antonio Paolucci, *Corrado Ricci a Firenze*, in *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, a cura di Andrea Emiliani e Claudio Spadoni, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca-Biblioteca Classense, 9 marzo-22 giugno 2008), Electa, Milano, 2008, pp. 224-235; Maria Letizia Strocchi, *La Compagnia della Ninna. Corrado Ricci e Firenze 1903-1906*, Giunti Editore, Firenze-Milano, 2005 (dalle trascrizioni a p. 44 delle lettere inviate a Corrado Ricci da Pasquale Nerino Ferri nel dicembre 1909 si intuisce il ruolo di primo piano svolto da Pèleo Bacci nella «sistemazione della Tribuna Michelangelo» alla Galleria dell'Accademia, sicuramente meritevole di ulteriori approfondimenti).

⁴ Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, Fondo Corrado Ricci, Carteggio corrispondenti, Vol. 209, lettera n. 38754.

⁵ L'interessamento di Corrado Ricci per la nomina di Bacci è già stato evocato in Lucia Fornari Schianchi, *Corrado Ricci e Siena agli albori del Novecento*, in *La cura del bello*, cit. p. 236.

⁶ Pèleo Bacci, *Bernardino Fungai pittore senese (1460-1516). Appunti e documenti con illustrazioni*, Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri, Siena, 1947, p. 17.

⁷ Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, Fondo Pèleo Bacci, 35 (numerazione provvisoria), inserto intitolato «Andrea di Niccolò». Assieme al testo,

qui trascritto nella Appendice 1, si conservano una serie di appunti e annotazioni archivistiche a esso collegate. Oltre ai pagamenti di cui si ragionerà più oltre, anche in relazione agli esordi di Neroccio di Bartolomeo, Bacci aveva raccolto le trascrizioni di altri documenti sostanzialmente già noti, come la dichiarazione dell'avvenuta riscossione della dote pattuita per il matrimonio tra Andrea e Angelina di Francesco di Michele (Ettore Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi 1200-1800, ante 1835*, 13 voll., edizione anastatica, Edizioni S.P.E.S., Firenze, 1976, vol. V, p. 125; Diane Vatne, *Andrea di Niccolò, c. 1455-c. 1525: Sienese painter of the Renaissance*, Ph.D., Indiana University, 1990, pp. 272-273, doc. 1), o i pagamenti al pittore per un tabernacolo per le reliquie, già evocati da Gaetano Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Onorato Porri, Siena, 1856, vol. III, p. 6.

⁸ Che la datazione del manoscritto possa situarsi proprio sul 1932 sembrano del resto confermarlo i mancati riferimenti al nuovo catalogo della Regia Pinacoteca di Siena (Cesare Brandi, *La Regia Pinacoteca di Siena*, La Libreria dello Stato, Roma, 1933), che Bacci ben conosceva, avendone osservato da vicino la genesi. Fin dal 1930, il soprintendente aveva infatti affidato al giovane storico dell'arte senese una prima inventariazione dei beni del museo, che dovette confluire nella successiva edizione del catalogo, per poi coinvolgerlo nelle operazioni necessarie al trasferimento della collezione nella sede attuale. Questi anni di febbrile attivismo portarono però un rapido deterioramento dei rapporti fra i due, culminato con la lettera alla direzione generale dell'estate 1933, con la quale Bacci chiese l'allontanamento di Brandi dalla Soprintendenza di Siena. Per un quadro più ampio si vedano Maria Ida Catalano, *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Protagon Editori, Siena, 2007, pp. 32, 118-119,

doc. 6; Bernardina Sani, *Cesare Brandi e la Regia Pinacoteca di Siena. Museologia e storia dell'arte negli anni Trenta*, Carocci Editore, Roma, 2017, pp. 53-70.

⁹ Si veda Bacci, *Bernardino Fungai*, cit., pp. 5-9, che riporta l'elenco di tutti i dipinti attribuiti da Berenson al Fungai, tratto di peso dall'edizione italiana degli indici (Bernard Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, trad. it. di Emilio Cecchi, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1936, pp. 181-183).

¹⁰ Bacci, *Bernardino Fungai*, cit., p. 5.

¹¹ Assieme all'esplicito omaggio agli studi milanesiani, non meno significativo appare il tributo alla tradizione cittadina di stampo erudito, esplicitata nella prefazione al primo dei due tomi, «posto sotto gli auspici» di Sebastiano Ciampi, che giusto un secolo prima aveva pubblicato le pionieristiche *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese de' Belli Arredi, del Campo Santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV*.

¹² Pèleo Bacci, *Documenti toscani per la storia dell'arte*, 2 voll., Gonnelli, Firenze, 1910, vol. I, p. IX. Su posizioni simili erano comunque allineati altri protagonisti del panorama italiano d'inizio secolo, come dimostra per esempio lo scetticismo di un Giuseppe Gerola di fronte alla possibilità di ricostruire per via stilistica la pittura veronese del Quattrocento. Si veda in merito Gian Maria Vivarini, *Tra metodo storico e storia delle arti. Percorsi di formazione tra Otto e Novecento in area veneta*, in *Pietro Toesca all'Università di Torino a un secolo dell'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908 / 2007-2008*, atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008) a cura di F. Crivello, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2011, pp. 19-37, in part. pp. 36-37.

¹³ Pèleo Bacci, *Coppo di Marcovaldo e Salerno di Coppo pittori fiorentini del MCC*, «L'Arte», III, 1900, pp. 32-40.

¹⁴ Per una panoramica sul contesto cul-

turale che favorì la nascita della Società pistoiese di storia patria rimando a Giuliano Pinto, *L'erudizione storica in Toscana e la nascita della Società pistoiese di storia patria*, «Bullettino Storico Pistoiese», C, terza serie (XXIII), 1998, pp. 41-60. Quanto all'apporto di Lodovico Zdekauer sul contesto pistoiese, Paolo Nardi, *Lodovico Zdekauer e i suoi studi di storia pistoiese*, ivi, pp. 61-85.

¹⁵ Dopo la laurea, Bacci poté sviluppare simili capacità grazie ai corsi del Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze, superando gli esami di Paleografia latina, Dottrina Archivistica, Diplomatica e Lingue Neo-latine, come attesta – per esempio – l'elenco dei titoli presentati dal giovane per il concorso al ruolo di conservatore dell'Archivio notarile di Siena (Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, Fondo Pèleo Bacci, Carte Personali e familiari di Pèleo Bacci, faldone III, fascicolo 12d, doc. III.12d.86; ma si veda anche Sani, *Cesare Brandi e la Regia Pinacoteca*, cit., 2017, p. 40).

¹⁶ Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, Fondo Pèleo Bacci, Carte Personali e familiari di Pèleo Bacci, faldone I, fascicolo 2, doc. I.2.5-I.2.7. Si tratta di una breve ma interessantissima autobiografia approntata nel rispetto dei parametri fissati da Angelo De Gubernatis – curatore del *Piccolo Dizionario dei Contemporanei italiani* – per illustrare con agili profili «quanti, con servigi già resi, siano pure modesti, abbiano bene meritato del nostro paese, secondati o meno dai pubblici onori o dalla fortuna». La scadenza per la consegna dei testi era fissata alla metà del 1894, ma resta ignota la sorte di quello di Bacci, che non compare nell'edizione a stampa del volume. Successivamente, il suo profilo venne incluso in Angelo De Gubernatis, *Dictionnaire international des écrivains du monde latin*, 2 voll., Società tipografica fiorentina, Roma-Firenze, 1905, I, pp. 56-57; II, p. 19, ma ormai all'indomani di una stagione

tutta nuova, che già vedeva Pèleo «inspecteur des monuments et des fouilles, pour l'arrondissement de Pistoia».

¹⁷ Decisivo, in tal senso, dovette per esempio risultare l'incontro con Adolfo Venturi, tratteggiato con grande efficacia dallo stesso Bacci in una lettera del 17 novembre 1936 al proprio «senatore e maestro» (Pisa, Centro Archivistico Scuola Normale Superiore, Fondo Adolfo Venturi, serie Carteggio, fascicolo Pèleo Bacci, numero 99, doc. 9), che merita di essere discussa in una cornice più ampia.

¹⁸ A segnare la stagione fiorentina del Bacci immagino fosse pure la preziosa vicinanza di superiori e colleghi, talvolta allineati al suo stesso approccio alla materia. È per esempio il caso di Giovanni Poggi, che con Pèleo condivise il fiuto archivistico e un rapporto pluridecennale, saldandosi tra il lavoro d'ufficio e i numeri di «Rivista d'arte», di cui rende ampiamente conto il carteggio del primo. Si vedano Maria Sframeli, *Giovanni Poggi soprintendente: cinquant'anni di tutela*, in *L'archivio di Giovanni Poggi (1880-1961) Soprintendente alle Gallerie Fiorentine*, a cura di Elena Lombardi, Edizioni Polistampa, Firenze, 2011, pp. 9-15 e – per gli inizi della rivista – Gianni Carlo Sciolla, *Corrado Ricci dalla «Rassegna d'arte» alla «Rivista d'arte»*, in *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre, 2001), Longo Editore, Ravenna, 2004, pp. 165-179, in particolare, pp. 174-179.

¹⁹ Il riferimento è alle nuove leve di storici dell'arte cresciute (in maniera più o meno diretta) nel solco della Scuola di Perfezionamento promossa da Adolfo Venturi, in uno scenario comunque complesso e polifonico – interessato anche agli stimoli più vivi del panorama internazionale – che sarebbe impossibile condensare nello spazio di una nota. Per un primissimo inquadramento, si vedano almeno Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia*. Adolfo

Venturi dal museo all'università 1880-1940, Marsilio Editori, Venezia, 1996, e quanto si desume dai vari saggi di sintesi contenuti in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di Orietta Rossi Pinelli, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2014, in particolare pp. 285-296; 320-397.

²⁰ Emblematiche, in tal senso, sono le considerazioni dello stesso Bacci, che all'inizio del quarto decennio si trovò a sottolineare gli indubbi progressi compiuti dagli studi del ventennio precedente, «tanto da formare sulla Pittura senese una letteratura così vasta quale nessun'altra Scuola italiana può vantare». Pèleo Bacci, *La R. Pinacoteca di Siena*, «Bollettino d'arte», XXVI, serie III, IV, 1932, pp. 177-200, in particolare p. 189.

²¹ Pèleo Bacci, *Per la scultura senese di statue in legno*, «La Balzana. Rassegna d'arte del costume e di attività municipale», I, 1, 1927, pp. 5-17. Tra le posizioni che gli studi avrebbero poi corretto ricordo l'attribuzione al Vecchietta del *San Bernardino* ligneo di Borgo a Mozzano, ora attribuito a Matteo Civitali (Massimo Ferretti, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, a cura di Maria Teresa Filieri, catalogo della mostra [Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004], Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 342-343, scheda 2.24), e soprattutto l'accostamento a Giovanni d'Agostino del *Cristo benedicente* di Domenico di Niccolò de' Cori, secondo la lettura per me più convincente, riproposta di recente da Bruna Bianco, in *Il Sassetta e il suo tempo. Uno sguardo sull'arte senese del primo Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Alessandro Bagnoli (Massa Marittima, Museo di San Pietro all'Orto, 15 marzo-14 luglio 2024), Centro Di, Firenze, 2024, pp. 232-235, scheda 47. Per una diversa proposta, si veda comunque il contributo di Giulio Dalvit, *Due estremi per il Vecchietta intagliatore*, «Mitteilungen des Kunsthi-

storischen Institutes in Florenz», LXV, 1, 2023, pp. 73-101, in particolare pp. 73-95.

²² Per il trasferimento delle collezioni della Pinacoteca nella sede attuale, la redazione del nuovo catalogo e le alterne fortune del rapporto tra Pèleo Bacci e Cesare Brandi il testo di riferimento è quello di Sani, *Cesare Brandi e la Regia Pinacoteca*, cit.

²³ Bacci, *La R. Pinacoteca di Siena*, cit., p. 187.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Pèleo Bacci, *Dipinti inediti e sconosciuti di Pietro Lorenzetti, Bernardo Daddi etc. in Siena e nel contado*, Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri, Siena, 1939, pp. 107-120.

²⁶ Per i *Dolenti* di Domenico di Niccolò si vedano: Pèleo Bacci, *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti*, Libreria Editrice Senese, Siena, 1929, pp. 52-58, 72-75; Alessandro Bagnoli, in *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, a cura di Alessandro Bagnoli e Roberto Bartolini, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio-31 dicembre 1987), Centro Di, Firenze, 1987, pp. 116-118, scheda 26a.b.; Silvia Colucci, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, a cura di Max Seidel, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Opera Metropolitana, Pinacoteca Nazionale, 26 marzo-11 luglio 2010), Federico Motta Editore, Milano, pp. 90-91, scheda A.26. Prima del provvidenziale intervento di Bacci, le due sculture erano generalmente accostate al nome del Vecchietta, con l'autorevole eccezione di Giacomo De Nicola, *Arte inedita a Siena e nel suo antico territorio*, «Vita d'Arte», IX, 51, 1912, pp. 85-111, in particolare pp. 107-108, che ne rifiutava il riferimento sostenendo una datazione più alta.

²⁷ Pèleo Bacci, *Francesco di Valdambrino emulo del Ghiberti e collaboratore di Jacopo della Quercia*, Leo S. Olschki Edi-

tore, Firenze, 1936, pp. 153-212; Alessandro Bagnoli, in *Scultura dipinta*, cit., pp. 140-141, scheda 34a.b.c.; Gabriele Fattorini, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, cit., pp. 58-61, scheda A.14.

²⁸ A Bacci spetta infatti il merito di aver riconosciuto l'autografia di opere che stazionano pacificamente nel catalogo di Francesco di Valdambrino, come la cosiddetta *Madonna dei Chierici*, o i gruppi delle *Annunciazioni* lignee di Asciano, Volterra e Amsterdam (Rijksmuseum, ma proveniente da Pienza). Bacci, *Francesco di Valdambrino*, cit., pp. 230-245.

²⁹ Bernard Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, G.P. Putnam's Sons, New York-London, 1909, p. 133. Già in questo primo elenco di opere, lo studioso assegnava al pittore la pala di Casole d'Elsa – firmata e datata 1498 – che nella figurazione della lunetta tradisce un debito patente con le varie interpretazioni sul tema della *Strage degli innocenti* elaborate da Matteo di Giovanni nel corso della propria carriera. Si veda in proposito *Matteo di Giovanni. Cronaca di una strage dipinta*, a cura di Cecilia Alessi e Alessandro Bagnoli, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, Palazzo Squarcialupi, 23 giugno-8 ottobre 2006), Ali edizioni, Asciano, 2006 (la lunetta di Andrea di Niccolò è illustrata e ricordata a p. 112). Sulla scia del primo giudizio del Berenson, anche Frederick Mason Perkins (*Un dipinto inedito di Andrea di Niccolò*, «Rassegna d'arte senese», XIII, I-II, 1920, pp. 44-45; Idem, *Pitture senesi*, La Diana, Siena, 1933, in particolare pp. 43-45) avrebbe riconosciuto in Andrea un «seguace» di Matteo e, in subordine, di Francesco di Giorgio.

³⁰ Bernard Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Clarendon Press, Oxford, 1932, p. 14. Già nell'anno precedente lo studioso aveva comunque evidenziato la fortissima impronta vecchiettesca della *Messa di San Gregorio*

vista nella collezione Bonnat, che attribuisce ad Andrea di Niccolò, senza però escludere una possibile regia disegnativa dello stesso Vecchietta. Idem, *Quadri senza casa – Il Quattrocento senese. II*, «Dedalo», XI, III, 1930-1931, pp. 735-767, in particolare p. 750

³¹ Brandi, *La R. Pinacoteca*, cit., p. 15; Gerturde Coor, *Neroccio de' Landi*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1961, p. 121; Alessandro Angelini, *Andrea di Niccolò*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, 2 voll., Electa, Milano, II, pp. 557-558; Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit., p. 135.

³² In attesa delle prossime precisazioni di Raffaele Marrone, non è stato ancora ben chiarito il ruolo esecutivo del pittore (solo parziali risultano infatti le notizie riportate in Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit., pp. 5, 275, docc. 3a-3b), chiamato a confrontarsi con una tipologia di manufatti spesso problematica, come insegna anche il caso del «sanctarium reliquiarium conditorium» realizzato dal converso fra Antonio da Venezia per la chiesa abbaziale di Monte Oliveto Maggiore (Pier Luigi Bagatin, *Fra Giovanni da Verona e la scuola olivetana dell'intarsio ligneo*, Edizioni Antilia, Treviso, 2016, p. 376), su cui spero di tornare per una lettura che possa rettificare alcune considerazioni espresse nella mia tesi dottorale, anche in relazione al perduto «domicilium eucharistiae» di fra Giovanni da Verona e al sacrario per l'acqua santa ricordato nella visita apostolica di monsignor Francesco Bossi.

³³ Il pagamento si trova registrato in Archivio di Stato di Siena (da ora in poi ASSi), Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 152v. Quanto alle segnature archivistiche delle altre attestazioni documentarie che lo studioso incluse nella sua bozza manoscritta, tutte scalabili fra 1463-1464, si veda ivi, cc. 176v, 207r, 209r, 227v. A esse, si aggiungano poi le trascrizioni di ulteriori compensi – che certo avrebbero trovato spazio nel proseguito del contributo, per noi mancante

– riconosciuti al pittore dall'Ospedale per interventi di poco conto fra 1470 e 1471, con il parziale coinvolgimento di Benvenuto di Giovanni. ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 858, cc. 41r, 58r, 74r. Già segnalati da Romagnoli, *Biografia*, cit., vol. V, p. 125, i primi due sarebbero stati poi pubblicati da Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit., pp. 276-277, docc. 4-5.

³⁴ A fare luce su questo passo della carriera del pittore sono gli atti della successiva controversia giudiziaria sorta a causa dei mancati pagamenti del socio, resi noti da Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit., pp. 282-288, docc. 8-9.

³⁵ Sulla scorta dei propri ritrovamenti documentari, Bacci si dimostrò propenso a collocare la data di nascita di Andrea verso la metà del quinto decennio (sulla stessa linea si sarebbe successivamente assestata, fin dal titolo del suo contributo, Vatne, *Andrea di Niccolò*, cit.), in anticipo sulla proposta formulata da Berenson, *Italian pictures*, cit., p. 14, seguito da Brandi, *La R. Pinacoteca*, cit., p. 15. In attesa di definitivi riscontri, si dovranno però tenere a mente le osservazioni di Giulio Dalvit, *New Names for the Old Sacristy of the Siena Hospital: Pseudo-Scripts, Hidden Signatures, and the Ludic Self*, «Art History», 45, 1, 2022, pp. 159-186, in particolare pp. 164-165, quanto alla tenerissima età in cui i giovani apprendisti erano soliti fare il loro ingresso in bottega. A questo studio si rinvia inoltre per un'interessante apertura sull'officina di Lorenzo di Pietro, allora impegnata nella decorazione della sacrestia della Santissima Annunziata, annessa al complesso ospedaliero del Santa Maria della Scala.

³⁶ ASSi, Spedale di Santa Maria della Scala, 523, c. 286v. Anche in questo caso, il documento suggella le conclusioni a cui Bernard Berenson (*The Central Italian Painters*, cit., p. 156) era già pervenuto per inoppugnabili ragioni di stile, trovando l'unanime consenso

della critica successiva (Coor, *Neroccio de' Landi*, cit., p. 3; Michele Maccherini, *Neroccio di Bartolomeo de' Landi*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, a cura di Luciano Bellosi, catalogo della mostra [Siena, chiesa di Sant'Agostino, 25 aprile-31 luglio 1993], Electa, Milano, 1993, pp. 526-527; Dòra Sallay, *Corpus of Sienese Paintings in Hungary 1420-1510*, Centro Di, Firenze, 2015, p. 178). Mentre questo testo era in bozze, Giulio Dalvit mi ha comunicato che i nuovi documenti su Andrea di Niccolò e Neroccio stanno per essere presentati e ulteriormente discussi anche nel suo «Vecchietta», The Frick Collection / Paul Hoberton Publishing, New York and London (di prossima pubblicazione), a cui si rinvia.

³⁷ Del resto, perfino nell'articolo dedicato alla nuova Pinacoteca, le decise aperture di credito alle ricerche dei conoscitori si accompagnavano comunque ai plausi per la cautela attributiva tenuta da Luigi Dami nel precedente catalogo del 1924, perché questo genere di strumenti «debbono essere un'indicazione e un orientamento per tutti, non la quintessenza di un lambiccamento cerebrale stilistico estetico, gioia de' nuovi iniziati agli studi critici dell'arte». Bacci, *La R. Pinacoteca*, cit., p. 188.

³⁸ In apertura della sua monografia, Bacci intese sottolineare come lo stato delle conoscenze sul pittore si limitasse a suo avviso «a una serie di attribuzioni scevre di fondamento storico, per quanto talora plausibili, attendibili e persuasive» (Bacci, *Bernardino Fungai*, cit., p. 4).

³⁹ Basti pensare alla struttura di Pèleo Bacci, *Documenti e commenti per la storia dell'arte con numerose illustrazioni*, Casa editrice Felice Le Monnier, Firenze, 1944, tutta giocata sul filo delle emergenze d'archivio, «coordinate e ripubblicate, con emendamenti e considerevoli aggiunte» (il virgolettato è tratto dall'avvertenza di apertura).

⁴⁰ In questo senso, è bene sottolineare come il passaggio epocale evocato alla nota 19 avesse portato con sé momenti di polemica anche aspra, fin dai primissimi decenni del secolo. Basti pensare al caso da manuale offerto dalla tagliente recensione con cui il giovane Longhi accolse il primo volume di *La Corte di Lodovico il Moro*, edito da Francesco Malaguzzi Valeri nel 1913. Per il primo, «La storia dell'arte, essendo storia del puro sviluppo stilistico non può basarsi che sulle opere stesse, perché i documenti ricordano fatti intorno all'arte, ma solo l'arte ricorda se stessa», declassando d'un colpo i risultati dei minuziosi scandagli archivistici dello studioso emiliano, la cui formazione aveva seguito un percorso per molti aspetti analogo a quello di Bacci, di soli due anni più giovane. L'affondo longhiano, uscito nel 1914 su «L'Arte» (e riedito in Roberto Longhi, *Scritti giovanili 1912-1922*, 2 voll., Sansoni Editore, Firenze, 1961, I, pp. 165-168), è stato ampiamente richiamato dagli studi. Si vedano per esempio Massimo Ferretti, *Un'idea di storia, la realtà del museo, il suo demiurgo*, in *Museo Civico d'Arte industriale e Galleria Davia Bargellini*, a cura di Renzo Grandi, Comune di Bologna, Bologna, 1987, pp. 9-25; Gianni Carlo Sciolla, *Tra Kunstwissenschaft e Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Francesco Malaguzzi Valeri, le ricerche storico-artistiche e l'impegno per la tutela e la conservazione in Italia ed Europa tra Ottocento e Novecento*, in *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, a cura di Alessandro Rovetta e Gianni Carlo Sciolla, atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011), Scalpendi Editore, Milano, 2014, pp. 11-23, in particolare pp. 17-18. Oltre agli atti del convegno appena citati, per un profilo su Malaguzzi Valeri si veda anche Luisa Ciammitti, *Francesco Malaguzzi Valeri*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti*, cit., pp. 336-344.

⁴¹ Archivio dei Musei Nazionali di Siena, Personale, pos. A-43, fascicolo intitolato «R. Soprintendente Prof. Dr. Pèleo Bacci (grado V°)».

⁴² Enzo Carli (1910-1999) entrò in servizio nella Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna degli Abruzzi e del Molise nel luglio 1937, per poi essere trasferito a Siena nell'estate del 1939 (è lui stesso a ricordarlo in Enzo Carli, *Arte in Abruzzo*, Milano, Milano, 1998, p. 7). Per un profilo sulla sua carriera si veda Bruno Santi, *Enzo Carli*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti*, cit., pp. 154-157.

⁴³ È quanto emerge dal contenuto di due lettere che lo stesso Carli inviò al Soprintendente nell'agosto 1933, ringraziandolo fra l'altro «dei preziosi consigli che Ella mi ha dato e della generosità con cui Ella ha promesso di fornirmi aiuto nei miei studi su Tino di Camaino». Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, Fondo Pèleo Bacci, Corrispondenza, inserto intitolato «Carli, Enzo».

⁴⁴ Organizzata in occasione del quinto centenario della morte di Jacopo della Quercia, la mostra presentava al grande pubblico le ricerche che Pèleo Bacci aveva condotto nel corso del decennio precedente, fissandone i risultati in un agile catalogo, corredato da venti tavole in bianco e nero. Si veda [Pèleo Bacci], *Catalogo della mostra di scultura d'arte senese del XV sec. nel V centenario dalla morte di Jacopo della Quercia (1438-1938, XVI)*, Tipografia San Bernardino, Siena, 1938.

⁴⁵ A monte della rassegna senese, c'erano comunque state nuove occasioni di confronto, come dimostra la lettera del 1937 che Bacci indirizzò al più giovane collega, rivelando le perplessità suscitategli dalla lettura dell'articolo su Arnolfo di Cambio (Enzo Carli, *La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, «Bollettino Storico Pisano», 15, 3, 1936, pp. 7-50). La missiva è stata pubblicata da Bernardina Sani, *Dialoghi di pittura e*

scultura senese con storici dell'arte europei e americani dal carteggio di Enzo Carli, in *Lo storico dell'arte ben temperato. Studi in memoria di Enzo Carli*, a cura di Antonino Caleca, Pacini Editore, Pisa, 2013, pp. 55-81, in particolare 61.

⁴⁶ Le citazioni sono liberamente tratte da Enzo Carli, *Siena. Sculture senesi del Quattrocento*, «Emporium», XLIV, 11, 1938, pp. 280-283, senza però tradire il senso del contributo, che sottolineava come «fossero stati proprio i magri fianchi della più arida e calunniata (ma quanto gloriosa!) filologia a partorire un fiore splendente».

⁴⁷ La data della celebre prolusione tenuta da Roberto Longhi all'indomani del suo insediamento presso l'ateneo bolognese è stata precisata da Ambra Cascone, *La città dei destini incrociati. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini allievi bolognesi di Roberto Longhi*, Ronzani Editore-Padova University Press, Dueville, 2023, p. 48.

⁴⁸ Non sorprende che lo stesso Longhi avesse preferito cassare questo impacciato elogio al Supino nell'edizione dei *Momenti della pittura bolognese* contenuta nel sesto volume delle sue *Opere complete*, come opportunamente notato da Massimo Ferretti, *Frammenti di uno specchio: dalla persecuzione razziale agli esordi di Supino storico dell'arte*, in *Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo Direttore del Bargello (1896-1906)*, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Silvio Balloni, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010), Edizioni Polistampa, Firenze, 2010, pp. 125-145, in particolare pp. 126-128, a cui rimando per una più ampia disamina, segnalando comunque la posizione di Giovanni Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in *L'Accademia di Bologna. Figure del Novecento*, a cura di Adriano Baccillieri e Silvia Evangelisti, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1988, pp. 251-253, in particolare p. 252.

⁴⁹ Enzo Carli, *Lo scultore Gano da Siena*, «Emporium», XLVIII, 6, 1942, pp. 231-248. Prima della pubblicazione, non dovette mancare un confronto con lo stesso Pèleo Bacci, che informò il collega dell'esistenza di documenti ancora inediti sul conto dello scultore (ivi, p. 240, nota 8).

⁵⁰ Pèleo Bacci, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese. Dipinti e sculture in Siena nel suo contado e altrove*, Accademia degli Intronati, Stabilimento Arti Grafiche Lazzeri, Siena, 1944, pp. 51-109.

⁵¹ Carli, *Lo scultore Gano da Siena*, cit., p. 244.

⁵² Per il virgolettato si veda Bacci, *Fonti e commenti*, cit., p. 61.

⁵³ Com'è noto, fu un brillante contributo di Giovanni Previtali a risolvere l'enigma del monumento casolano, riconoscendone la paternità a Marco Romano. Giovanni Previtali, *Alcune opere "fuori contesto": il caso di Marco Romano*, «Bollettino d'Arte», 22, 1983, pp. 43-68. Per un punto bibliografico più recente, si rimanda invece a *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, a cura di Alessandro Bagnoli, catalogo della mostra (Casole d'Elsa, Museo Ci-

vico Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010.

⁵⁴ Bacci, *Fonti e commenti*, cit., pp. 92-94, in particolare p. 93.

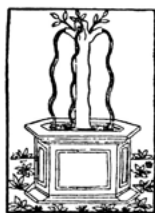
⁵⁵ Come dimostra la bozza di stampa del contributo su Gano di Fazio – conservata a Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, Fondo Pèleo Bacci, 4 (numerazione provvisoria), in un inserto cartaceo intitolato «Notizie originali inedite e appunti critici sul m. Gano di Fazio scultore senese» – il virgolettato riportato nel testo fu aggiunto solo in ultimissima battuta, cassando il precedente riferimento a «un anonimo senese, discepolo di Giovanni Pisano». Espliciti appaiono i rapporti con le precedenti posizioni di Werner Cohn-Goerke, *Scultori senesi del Trecento. II*, in «Rivista d'Arte», XXI, 1, 1939, pp. 1-22, in particolare p. 10, che aveva attribuito il monumento a un anonimo scultore «nordico, sia dell'Italia settentrionale sia d'Oltralpe, educatosi sotto la scuola di Giovanni Pisano».

⁵⁶ Enzo Carli, *Archivistica e critica d'arte*, «Emporium», L, 1944, 4-6, pp. 51-71. Oltre alle *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, l'articolo prendeva in esame anche il volume, già citato, *Do-*

cumenti e commenti per la storia dell'arte con numerose illustrazioni, pubblicato nello stesso 1944. Sui toni velenosi di questa recensione ha già posto l'accento Alessandro Bagnoli, in *Ambrogio Lorenzetti*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini e Max Seidel, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 22 ottobre 2017-21 gennaio 2018), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 228-231, scheda 16, in particolare pp. 228, 231 nota 15.

⁵⁷ Basteranno, per tutte, le sarcastiche considerazioni sulle novità riguardanti la biografia di Gano di Fazio («la Storia – non soltanto quella dell'arte – tien conto di quelle opere e di quelle azioni per cui un mortale giunge a distinguersi dalla massa dei propri simili, e non dell'altre; di Napoleone sul campo di battaglia insomma, e non di Napoleone in pantofole o visto dal suo cameriere»), oppure il lungo virgolettato con cui fu messa alla berlina la claudicante lettura delle differenze tra Duccio e Simone Martini. (Carli, *Archivistica*, cit., pp. 55-56, 60, 62).

⁵⁸ La citazione è tratta da Brandi, *Necrologio*, cit., pp. 52-53, che del Bacci studioso sottolineava sintomaticamente le sole doti di 'cartista'.



La xilografia di Mimì Buzzacchi Quilici: paesaggi sentimentali tra antichità e modernità

Rosanna Carrieri

Università del Salento

Dipartimento di Beni Culturali

Dottorato in Scienze del Patrimonio Culturale

Contact rosanna.carrieri@unisalento.it

L'attività artistica di Mimì Buzzacchi Quilici, sin dalla sua formazione negli anni Venti, si distingue non solo per la pittura ma anche per uno spiccato interesse per l'incisione, che la porta a sperimentare tecniche e soggetti diversi. Nel corso degli anni affina la pratica xilografica, raggiungendo esiti di grande interesse, soprattutto tra gli anni Trenta e Quaranta, attenzionati e valorizzati dalla critica. Il contributo si sofferma su questa produzione, ripercorrendo gli anni della sua formazione, anche attraverso testimonianze tratte dal suo diario d'artista, sino alle partecipazioni alle Biennali e Quadriennali durante il ventennio fascista, ricomponendo il corpus delle opere xilografiche esposte in tali occasioni. Riconsiderare la figura di Mimì Buzzacchi all'interno del suo contesto di riferimento e alla luce dei riconoscimenti ottenuti come xilografa, oltre che dei legami e delle relazioni intessute, permette di rileggere la sua produzione, finora non diffusamente nota.

Since her training in the 1920s, Mimì Buzzacchi Quilici's artistic practice was characterised by painting and a significant interest in printmaking, which led her to explore various techniques and subjects. Over the years, she honed her woodcut skills, achieving particularly intriguing results during the 1930s and 1940s that attracted critical attention. This paper focuses on this aspect of her production, retracing the years of her artistic training through excerpts from her artist's diary, leading up to her participation in the Biennale and Quadriennale during the Fascist Ventennio, while reconstructing the corpus of woodcuts exhibited on these occasions. Reconsidering Mimì Buzzacchi's role within her cultural context, in light of the recognition she received as a woodcut artist, alongside the connections and relationships she cultivated, allows for a reassessment of her work, which remains relatively unknown, from a fresh perspective.

Keywords: woodcut, women artists, fascism, landscape, Ferrara

open access

Published twice a year

ISSN 2784-9597 (online)

Received 9 April 2025 Accepted 19 May 2025

First Published June 2025

Citation Rosanna Carrieri, *La xilografia di Mimì Buzzacchi Quilici: paesaggi sentimentali tra antichità e modernità*, «La Diana», 9, 2025, pp. 96-124
DOI 10.36253/ladiana-3451

Copyright © 2025 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

La xilografia di Mimì Buzzacchi Quilici: paesaggi sentimentali tra antichità e modernità

Rosanna Carrieri

«Imparo la xilografia e mi piace tanto», così appunta sul suo diario d'artista¹ Emma Buzzacchi nell'agosto del 1923 a vent'anni. Nata nel 1903 a Medole (comune della provincia di Mantova) e presto trasferitasi a Ferrara, la giovane si firma come Mimì Buzzacchi, poi anche Quilici,² dal cognome del consorte, Nello Quilici, direttore del «Corriere Padano», sposato nel 1929.

La sua attività artistica, divisa tra la pittura e l'arte incisoria, attraversa circa un settantennio del XX secolo, con partecipazioni a esposizioni nazionali, mostre personali e contributi critici che le vengono dedicati, anche dopo la morte avvenuta nel 1990. Il suo nome è diviso tra notorietà e oblio,³ ricordato nei recuperi avviati attorno alle personalità femminili del Novecento e negli affondi sulla storia della grafica italiana ma non ancora adeguatamente ricollocato nel contesto di riferimento.

Sin dagli esordi, Mimì dimostra una capacità riflessiva e di aggiornamento, che la porta man mano a ridefinire la sua poetica e ad affinare le sue tecniche. Se l'elaborazione pittorica attesta buone qualità, è nella produzione a stampa che Buzzacchi dà prova di grande abilità, forte dello studio e dell'interesse per il bianco e nero che la anima fin dalla sua formazione e i cui echi si rintracciano nelle scelte stilistico-formali e nei soggetti.

Un approfondimento specifico, segnatamente orientato a ripercorrere i primi venti anni di operosità nel campo della stampa, con particolare focus sulle occasioni di esposizione nazionali e internazionali, permette di individuare e mettere in luce il passaggio dalle prove, dai tentativi incerti sino agli esiti già maturi degli anni Trenta e Quaranta, che restano insuperati, apice del lavoro xilografico dell'artista.

Un punto di partenza per un riordino della sua attività incisoria è la mostra dedicata ai sessant'anni di storia grafica di Mimì Buzzacchi, tenutasi nel 2018.⁴

A riordinare, e non in maniera esaustiva, appunti editi e inediti, lettere, articoli e bibliografia successiva, emerge il profilo di un'artista consapevole, capace di adeguarsi al sentire comune e al contempo di trovare una propria identità espressiva. Mimì pare cosciente delle sue abilità, sempre spinta a migliorarsi, non ignara degli apprezzamenti e dei riconoscimenti che le giungono. Ciò consente anche di rimettere a

sistema la sua presenza, non periferica, nel panorama artistico e intellettuale del Ventennio, a partire dal territorio ferrarese, che ha, come vedremo, nella figura di Italo Balbo,⁵ squadrista della prima ora, un punto di riferimento, una sorta di committente e di orchestratore.

Gli esordi tra memorie balneari e l'etching revival

Nel marzo del 1923, la giovane artista realizza a Firenze alcune litografie, in cui «c'è per la prima volta dell'arte. Io non lo so. Me lo dicono gli altri»,⁶ e in particolare l'antiquario e libraio Giuseppe Orioli, che ne è entusiasta e le propone di continuare a illustrare angoli delle città, «per riunirli poi in cartelle stampate. Accetto molto volentieri. Vedo già una strada aperta».⁷ Orioli è molto vicino a Tammaro De Marinis, studioso del libro e collezionista, parente di Mimì, che per primo la introduce all'amore per le arti librarie, ai disegni, alle incisioni e alle xilografie. Il suggerimento dell'antiquario è orientato non solo dalla capacità illustrativa della ventenne, ma anche dalla fortuna che le cartelle dedicate alle città italiane hanno in quegli anni. Proprio tra il 1922 e il 1923 Antonio Carbonati realizza acqueforti e litografie con vedute di Firenze e Venezia, pubblicate con gli editori Giorgio e Piero Alinari, per poi proseguire con quelle di Napoli, Milano, Mantova, Orvieto, Terni, Siena e Torino, nonché Roma. Mimì è attenta alle tendenze e ai gusti, curiosa osservatrice del mondo artistico e del mercato dell'arte. A vent'anni, con la possibilità e la conoscenza maturate attraverso i contatti famigliari, prendono avvio uno studio e una passione grafica che segnano interamente il suo percorso artistico.

Negli anni di formazione in territorio emiliano, Buzzacchi sperimenta dedicandosi sia alla pittura sia alla xilografia, riuscendo in egual misura e già spinta da una vocazione professionale, come attesta la volontà di tracciare un resoconto dei suoi interessi artistici e dei momenti espositivi tra le pagine di un diario (poi interrotto sul finire del 1928). Dagli appunti affiora la voce di un'artista coinvolta nell'ambito territoriale, ma soprattutto disposta a mettersi in discussione a partire dalle sollecitazioni esterne, dagli incontri e dalle occasioni che si presentano, nonché dai viaggi che compie per visitare città, mostre e gallerie, a cominciare dalla Biennale di Venezia.

Di questo contesto vi è qualche traccia sporadica anche tra le pagine del «Corriere Padano»: nel 1926 firma alcune recensioni critiche, dedicate a Benvenuto Ferrazzi e Beppina Fantini, per poi riprendere con maggiore continuità negli anni Trenta, quando cura la terza pagina del giornale e si sofferma su artisti a lei cari: Giorgio de Chirico, Achille Funi, Gino Severini e Gisberto Ceracchini, Felicita Lustig, Fiammetta

Vigo sono alcuni dei nomi che risuonano tra le sue colonne. Nelle occasioni delle Quadriennali e delle Biennali sceglie a chi riservare in maniera mirata i suoi apprezzamenti, aspetto che consente di rintracciare interessi e affinità. Non mancano alcune osservazioni sull'arte del passato e soprattutto trafiletti dedicati al bianco e nero, con l'intenzione di dare voce e spazio all'arte grafica contemporanea italiana.⁸

La sua presenza tra le firme della testata non stupisce sia per il legame affettivo con il direttore, Nello Quilici – cosa che solo in parte giustificerebbe l'affidamento della pagina d'arte proprio dopo il matrimonio – sia per la rilevanza del giornale. Il «Corriere Padano», infatti, sin dalla sua fondazione nell'aprile del 1925 per volontà di Italo Balbo, si afferma come uno strumento giornalistico mirante a dare risalto e valore alla città di Ferrara e alla sua cultura. In terza pagina raccoglie riflessioni e questioni culturali di rilievo, alternando firme disparate ma ben raccordate con gli orientamenti della testata, con l'interesse di ricostruire e modellare il dibattito ferrarese e il proposito di conquistare uno spazio nazionale.⁹ L'operazione messa in campo da Balbo è inscindibile dal suo desiderio di affermazione e di potere, dunque anche dalla sua efferatezza fascista: l'obiettivo è rafforzare il consenso intorno alla sua figura, ricorrendo a diversi metodi, compreso quello di farsi promotore di iniziative culturali e sostenere artisti e letterati del luogo, costruendo attorno a sé un *entourage* ampio e fedele. Tali personalità sono chiamate a proporre una sorta di modello ferrarese, una storia e un immaginario unitario della città, dandone risalto e centralità. Ciò avviene anche con la mostra, voluta dallo stesso Balbo, della pittura ferrarese del Rinascimento al Palazzo dei Diamanti, punto di partenza per la pubblicazione nel 1934 dell'*Officina ferrarese* di Roberto Longhi.¹⁰

È in questo ambito che si sviluppa la personalità artistica di Mimì Buzzacchi; ne diventa parte, pur con i suoi peculiari interessi.

Nel dicembre del 1925 le viene dedicato un articolo da Filippo De Pisis che, tornato occasionalmente nella sua città, visita lo studio dell'artista e ne tesse le lodi proprio sul «Corriere Padano». Si tratta di uno dei primi articoli riservati a Mimì, alla quale il pittore riconosce un «dono ben invidiabile», uno «squisito temperamento di decoratore», che si nota tanto nei risultati pittorici, nel «senso fine del colore», tanto nelle incisioni, nella «felice semplicità al bianco e nero». In particolare, fa riferimento ad alcune «graziosissime» xilografie in preparazione per una serie di cartoline illustrate di Ferrara e a un quadro «prediletto dalla pittrice», una tavola raffigurante vele aranciate e rosse.¹¹ Questo soggetto è caro all'artista in quegli anni, saldo nella sua memoria dalle villeggiature estive a

Cesenatico e già sondato dal 1923-24 quando realizza le prime xilografie a colori come *Vele adriatiche*. Del resto, come la stessa riporta negli *Appunti e date della mia 'storia grafica'*, le prime prove incise sono «quasi tutte visioni di barche e di paranze di Cesenatico, nel famoso porto-canale [...] grandi vele arancioni viste nelle ore di gran sole». ¹² Il soggetto balneare, connotato da vele e ispirato alle coste adriatiche, è proprio dei ricordi intimi di Buzzacchi, anche se non è un unicum: lo esplorano altri artisti, tra i quali Carlo Carrà e gli incisori Francesco Nonni e Giannetto Malmerendi, attivi in Emilia Romagna nello stesso torno d'anni. Questi ultimi, in particolare, gravitano attorno a «L'Eroica» e si adoperano per il recupero e la riabilitazione dell'incisione xilografica: Nonni nel 1924 fonda la rivista «Xilografia» (chiusa due anni dopo). Non stupisce, dunque, la comunanza di soggetto e il rimando alle vele, da inquadrarsi in un contesto emiliano di scambi e confronti.

Alla data in cui De Pisis visita lo studio, Mimì sta lavorando a una serie di tavole ritraenti le paranze da diversi punti di vista, sempre dando risalto alla brillantezza dei colori, come nel caso di *Case e vele a Cesena-*

1. Mimì Buzzacchi, *Case e vele a Cesenatico*, 1925, olio su tavola. Roma, Archivio MQB.





tico (fig. 1). Da opere come questa, o ancora da *Le melograne* (fig. 2), datata allo stesso periodo (1926) e di rimando cézanniano, si evince una particolare attenzione alla definizione delle forme, spiccatamente geometriche, tipiche di un'arte incisoria che si va affinando.

Le capacità artistiche di Mimì Buzzacchi si fanno già valere con prime commissioni e mostre, e nel contempo la giovane non smette di approfondire lo studio xilografico. Scrive sul suo diario¹³ di aver acquistato, appena pubblicato nel 1926, il libro *La xilografia* di Giulio Cisari,¹⁴ proprio per apprendere nozioni tecniche dell'incisione e della stampa. Il volume si colloca nel più articolato recupero del cosiddetto bianco e nero, avviato da Adolfo De Carolis (di cui Cisari è allievo), e si pone l'obiettivo di fornire indicazioni tecniche e affermare «nel suo pieno fiorire quest'arte, non solo come arte decorativa, ma pure e precipuamente come arte rappresentativa».¹⁵ Mimì scrive al comasco Cisari, congratulandosi per la pubblicazione; «mi sento attratta dalla sua strada», riporta sul diario.¹⁶ Sono gli anni in cui entra in contatto anche con Cesare Ratta, Giuseppe Enzo Baglioni, e osserva i lavori di Antonello Moroni, Adolfo De Carolis, senza dimenticare Edgardo

2. Mimì Buzzacchi, *Le melograne*, 1926, olio su tavola. Roma, Archivio MQB.

Rossaro, il suo maestro di pittura fin dal 1923. A questi nomi se ne aggiungono man mano altri, anche di ambiente romano come Attilio Giuliani e Diego Pettinelli, prova di una sagacia che le consente di entrare a far parte del *milieu* culturale del tempo, tra personalità attive nel campo delle stampe e numerose conoscenze di più ampio respiro tra pittori, critici e personaggi culturalmente e politicamente di rilievo. I contatti e i confronti con questi nomi collocano Mimì Buzzacchi in quel contesto di rinnovato interesse per il bianco e nero. Il cosiddetto *etching revival* – su cui si è soffermato molto Giorgio Marini¹⁷ – si diffonde dalla seconda metà dell'Ottocento, a partire dalla Francia in Europa per giungere in Italia tra la fine del secolo e il primo Novecento, grazie al contributo di Vittorio Pica e alla sua attività critica, riordinata da Davide Lacagnina.¹⁸

Pica dedica specifica attenzione al bianco e nero, come testimoniano le sezioni riservate all'incisione nelle Biennali veneziane da lui dirette, il lavoro critico condotto tra le pagine di «Emporium»¹⁹ e l'attività alla Galleria Pesaro di Milano con le rassegne della “Odierna arte del Bianco e Nero” e della “Arte Decorativa Moderna”. La proposta espositiva è orientata dal suo sguardo internazionale e spazia dalla produzione grafica francese e belga, a quella tedesca e inglese, sino alle stampe giapponesi.²⁰ La stessa Mimì è attenta alle rassegne della Galleria Pesaro: quando va a Milano per la mostra personale di Rossaro nel 1927 punta sul diario «volevo visitare la Galleria Pesaro ma non c'era niente da vedere».²¹

Questo processo di revival – di cui l'artista è partecipe o almeno osservatrice – ha il suo culmine italiano nella pubblicazione dell'*Atlante dell'incisione moderna*,²² curata da Vittorio Pica e Aniceto Del Massa, redatta in occasione della Seconda esposizione internazionale dell'incisione moderna a Firenze nella primavera del 1927 (la prima è del 1914); mostra alla quale partecipa anche Buzzacchi. Alla fine degli anni Venti, Pica viene sostituito nella direzione della Biennale di Venezia da Antonio Maraini e la svolta fascista prende definitivamente piede nel sistema artistico contemporaneo. Pur nel tentativo di mettere agli angoli la spinta alla rivalutazione dell'incisione internazionale, si continuano a cogliere i risultati ancora fino agli anni Quaranta, in un susseguirsi di pubblicazioni dedicate all'incisione moderna, alla litografia, alla xilografia, che fungono da manuali di studio e punti di riferimento per chi continua a operare nell'ambito, funzionali anche a inquadrare il fenomeno in un dibattito italiano e nazionalista.

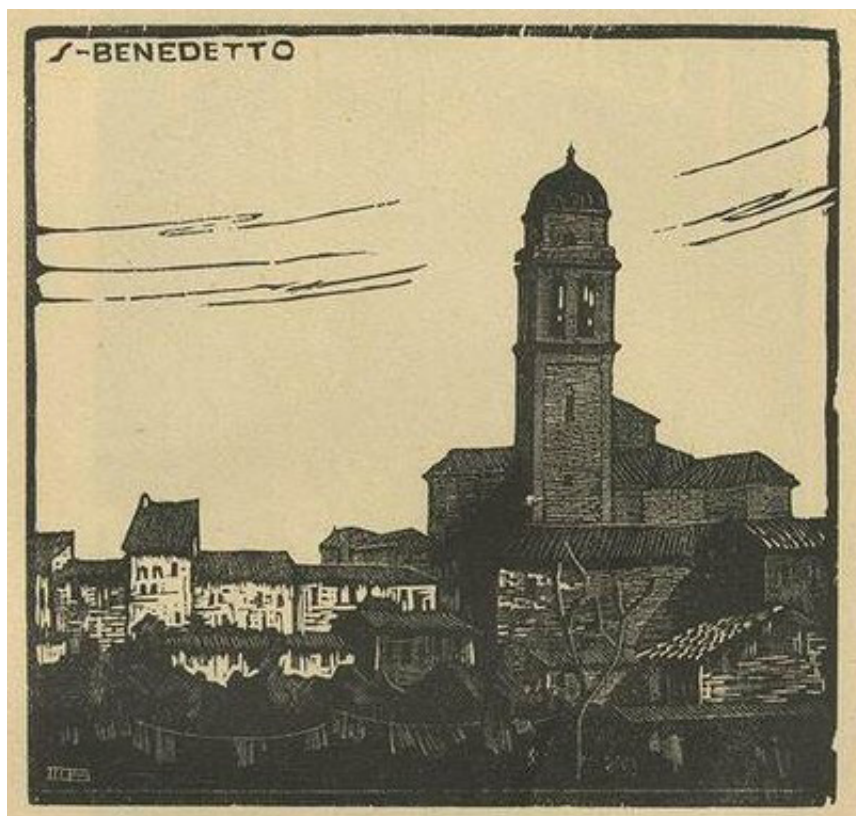
Nei suoi diari Mimì appunta osservazioni e consigli che riceve, obiettivi, miglioramenti e vendite, sperimenta con *ex libris*, tanto da essere

acclusa da Cesare Ratta tra *Gli adornatori del libro in Italia*.²³ Si riconosce già xilografa, come prova l'autoritratto (fig. 3), in cui al suo busto distinto in primo piano affianca un torchio, probabilmente quel modello antico commissionato in falegnameria proprio tra la fine del 1926 e il 1927.²⁴

Viene dato alla stampa *Dove si dice qualcosa di Ferrara con 10 xilografie di Mimì Buzzacchi*, introdotto da un testo del letterato Edoardo Motini. La cartella è pubblicata in due edizioni (1927 e 1928) e proprio dalla seconda ristampa viene selezionata *Ferrara – San Benedetto* (fig. 4) per la XVI Biennale di Venezia.²⁵ L'operazione, che viene dai suggerimenti di qualche anno prima di Orioli, è dunque frutto del talento artistico di Mimì, ma anche del suo ingegno e spirito d'intuizione, nel cogliere il momento propizio determinato dal grande successo di Carbonati. Qualche eco delle vedute di quest'ultimo sembra emergere nelle soluzioni compositive della ferrarese, nelle inquadrature a oriz-



3. Mimì Buzzacchi, *Autoritratto al torchio*, 1926, olio su tavola. Roma, Archivio MQB.



4. Mimì Buzzacchi, *Ferrara - San Benedetto*, 1928, xilografia. Roma, Archivio MQB.

zonte basso che immortalano edifici e strutture architettoniche della città.²⁶

La cartella viene riprodotta in cento copie numerate e Mimì tiene traccia dei possessori di ogni copia nel suo diario.²⁷ Tra donazioni, regali e vendite, rilevante è l'acquisto di dieci cartelle da parte di Italo Balbo (allora sottosegretario di Stato del Ministero dell'Aeronautica), che testimonia un rapporto tra i due e consente di ribadire ancora una volta il ruolo da lui svolto nel dare sostegno alla cultura ferrarese e in particolare nel contribuire alla fortuna di Buzzacchi in quegli anni. Un'ulteriore dimostrazione di questo impegno è il coinvolgimento nel 1928 in un primo progetto editoriale realizzato per le celebrazioni ariostesche (l'Ottava d'oro), quando le viene dato l'incarico di adornare con fregi disegnati il volume *Il volo d'Astolfo*, contenente un testo di Balbo.²⁸ È in questa occasione che approfondisce la conoscenza con Nello Quilici, sposato poi l'anno successivo.²⁹

Intorno a queste date, la sua attività espositiva di respiro nazionale prende definitivo avvio, pur avendo già partecipato dal 1925 ad alcune mostre non solo regionali, tra cui le esposizioni di arti decorative di Monza nel 1925 e 1927, la seconda Esposizione internazionale dell'in-

cisione moderna (accompagnata dal già citato *Atlante dell'incisione moderna*) nel 1927 e la Mostra Nazionale di Ex-Libris del 1928. All'inizio di quest'anno diventa socia dell'associazione romana incisori artisti, con l'auspicio che ciò le garantisca occasioni per esporre i suoi lavori grafici in mostre personali e collettive.³⁰

Un resoconto delle attività di questo periodo è restituito da Roberto Penolazzi che, sempre sul «Corriere Padano», riconosce a Mimì Buzzacchi ingegno e senso di misura, inclinazione d'animo e sobrietà.³¹ La testata o, meglio, lo spazio che le viene riservato in più occasioni, contribuisce alla promozione dell'artista, portando a conoscenza dei più le sue opere e il suo percorso espositivo e connotandola come una delle personalità artistiche di spicco del luogo.

La produzione degli anni Venti risente fortemente di quanto fino ad ora descritto e pure del mutato clima socio-culturale e politico:

è probabile che l'atmosfera dominante abbia influenzato in qualche misura i miei primi lavori [...] proprio la tecnica dell'incisione su legno, accettata da me con passione, mi portò forse inconsapevolmente a cogliere alcuni riflessi di quegli anni, perché l'incisione mi costringeva ad esprimermi attraverso nette zone di bianco e nero.³²

Se sia o meno ciò a spingerla a una transizione linguistico-formale e ad affinare la sua tecnica, nei lavori successivi Mimì Buzzacchi dimostra una maggiore maturità artistica. I forti contrasti chiaroscurali, indagati nel bianco e nero, le ricercate angolature prospettiche e l'efficacia delle presenze umane, che contraddistinguono le xilografie dei primi anni Trenta, non sono privi di rimandi a quella produzione internazionale ed espressionista di matrice nordeuropea, proposta da Pica nelle mostre veneziane degli anni Venti, e quel carattere proprio dell'officina ferrarese rinascimentale, sottolineato da Longhi, che dai miniatori culmina con la «fatalità stilistica»³³ di Ercole de' Roberti, in un fare nordico, forse fiammingo, duro, eccentrico, in definitiva fortemente espressivo. Questi caratteri connotano gli esiti più interessanti della produzione xilografica, presentati da Mimì nel corso delle principali mostre del ventennio.

Paesaggi urbani in xilografia: le proposte di Mimì alle esposizioni di Roma e Venezia

Mimì partecipa con continuità, dopo l'intervento nel 1928, alle Biennali di Venezia dal 1932 al 1938 e ancora nel 1942 e alle prime quattro Quadriennali di Roma dal 1931 al 1943.³⁴ La sua presenza regolare attesta un riconoscimento nel sistema fascista delle arti, una adesione e partecipazione al contesto sociale e politico di riferimento, come si

evincesse da alcuni soggetti che propone in queste mostre. Le esposizioni Quadriennali e Biennali si configurano, infatti, come elementi apicali di quel sistema piramidale che dalle mostre provinciali e interprovinciali giunge a quelle nazionali e internazionali, anche grazie al contributo dei segretari delle due rassegne: Cipriano Efisio Oppo³⁵ per la neonata Quadriennale e Antonio Maraini per la Biennale, che sotto la sua gestione viene fascistizzata. È soprattutto Maraini a ricoprire un ruolo diplomatico centrale, così come emerge dagli studi di Massimo De Sabbata,³⁶ orchestrando l'apparato mostre e facendosi promotore delle esposizioni sindacali, che prendono avvio nel 1929 e che dal 1933 confluiscono in aggiuntivi appuntamenti nazionali. Questi tasselli intermedi rappresentano un filtro per gli artisti, poi selezionati o invitati per esporre alle Quadriennali e alle Biennali. Il complesso sistema è funzionale a creare consenso e ad assoldare nelle schiere del fascismo la componente artistica della società, perché da una parte per poter esporre diventa necessario essere iscritti al Sindacato fascista belle arti, dall'altra sono istituiti premi, indetti concorsi ed è sollecitato l'acquisto di opere da parte di istituzioni e privati.³⁷ La storia espositiva degli anni Trenta di Mimì Buzzacchi va letta con tale inquadramento. Prende parte a diverse esposizioni provinciali e regionali, alla Prima mostra coloniale a Roma nel 1931 e alla Prima mostra del Sindacato nazionale fascista di Belle Arti a Firenze nel 1933 nonché alla V Triennale di Milano, così come partecipa alla Terza mostra nazionale sindacale a Milano nel 1941. Propone stampe e pitture, alternando le produzioni e con il desiderio di affermarsi anche come pittrice; eppure, sono le sue xilografie a essere diffusamente apprezzate e rievocate, anche quando non sono direttamente esposte.

La prima Quadriennale – in cui propone solo un lavoro pittorico, *Il melo*, un paesaggio ambientato in Val Brembana³⁸ – è l'occasione per il giornalista ferrarese Luigi Greci di delineare un quadro biografico e artistico di Mimì Buzzacchi: *I paesaggi, le nature morte e le xilografie della consorte di un eminente giornalista* esce nell'aprile su «Il Piccolo» e ripercorre le tappe principali del percorso dell'artista. Rievoca una prima affiliazione, in una fase incerta di produzione, a Novecento, per poi concentrarsi sulla fase successiva, di maggiore definizione della personalità artistica, non solo in pittura ma anche nella «non facile e talvolta ingrata arte di incidere il duro legno», in cui «ha saputo eccellere [...] tanto da essere noverata anche all'estero tra i più valorosi rappresentanti di questa attività artistica». Tale notorietà ormai internazionale è favorita dalla capacità di trasmettere freschezza alle sue incisioni, senza ricercare contrasti netti, ma «delicatissimi effetti con maestria raffina-

ta», «delicatezza e levità di toni». Pur nel ricorso a dicotomici aggettivi che connotano un'arte «maschile» in relazione alla sua esecuzione da parte di una donna con «delicatezza» e «gentilezza», l'articolo attesta un momento di fortuna critica ormai consolidata, dettato anche da quasi un decennio di attività, e sottolinea una raffinatezza che è propria dei legni incisi da Buzzacchi.³⁹ Il titolo, inoltre, sottolinea l'inscindibile rapporto con Nello Quilici e consente alcune riflessioni sul legame tra la fama dell'artista e lo status del giornalista. Mimì, già negli anni Venti, si fa conoscere a Ferrara e si adopera per intessere relazioni di rilievo nazionale, soprattutto nell'ambito della xilografia. Ciò si configura come una prima spinta autonoma di affermazione da parte dell'artista, certo possibile anche per la provenienza borghese⁴⁰ e grazie al sostegno di Balbo. La presenza e il contributo di Nello negli anni Trenta le consentono un crescente prestigio sociale e contribuiscono alle lodi (che le vengono riservate tra le pagine del «Corriere Padano» quando partecipa a mostre collettive o ordina mostre personali), ma si configurano soprattutto come una sorta di affinità elettiva, che modella e plasma alcuni aspetti della sua produzione, ma che lascia intatta un'autonomia di spirito artistico già affinato durante la formazione. Il 1931 è anche l'anno della prima mostra personale, alla Casa d'Artisti a Milano che le vale diversi contributi critici,⁴¹ tutti indirizzati al riconoscimento delle sue doti pittoriche, abilmente mostrate nelle scelte tonali e negli studi prospettici. Del resto, la stessa artista punta maggiormente sulla produzione pittorica proponendo diverse tele. Eppure,

5. Mimì Buzzacchi Quilici,
Chiese e Torri di Bergamo alta,
1931, xilografia. Roma, Archivio
MQB.





nella saletta riservata alle composizioni in bianco e nero viene notata *Chiese e Torri di Bergamo*, acquistata da Ugo Ogetti per una raccolta statale.⁴² Il noto critico, invitato personalmente da Mimì alla mostra,⁴³ apprezza i lavori dell'artista: è uno dei primi momenti pubblici di sostegno, a cui ne seguono altri nel corso del decennio.

Le soluzioni compositive dei suoi scorci di paesaggi italiani mostrano la grande padronanza che man mano Buzzacchi acquisisce e consolida; lavora su grandi formati, intagliando il legno di bosso fino a ottenere composizioni piene, complesse, con effetti chiaroscurali e ricche di elementi paesistici, architettonici e umani, che restituiscono visioni d'insieme solide e reali, e al contempo immaginifiche degli scenari ritratti, che parrebbero antichi ma rivelano dettagli di piena modernità. Un certo interesse per i contesti medievali, che si rintraccia nelle *Chiese e Torri di Bergamo alta* (fig. 5), nella *Piazza Alta di Bergamo* (acquistata dal Re), nella *Rocca di Monselice* (fig. 6) – tutte presentate alla XVIII Biennale⁴⁴ – viene riconosciuto da Giuseppe Marchiori, che apprezza le capacità dell'artista nell'incidere «con gusto più attuale, senza perdersi nel decorativo», sebbene lei «non tiene molto alla fama di xilografa».⁴⁵ Tale affermazione, che venga da un confronto diretto o che sia solo funzionale a ribadire la necessità di «riprendere l'antico

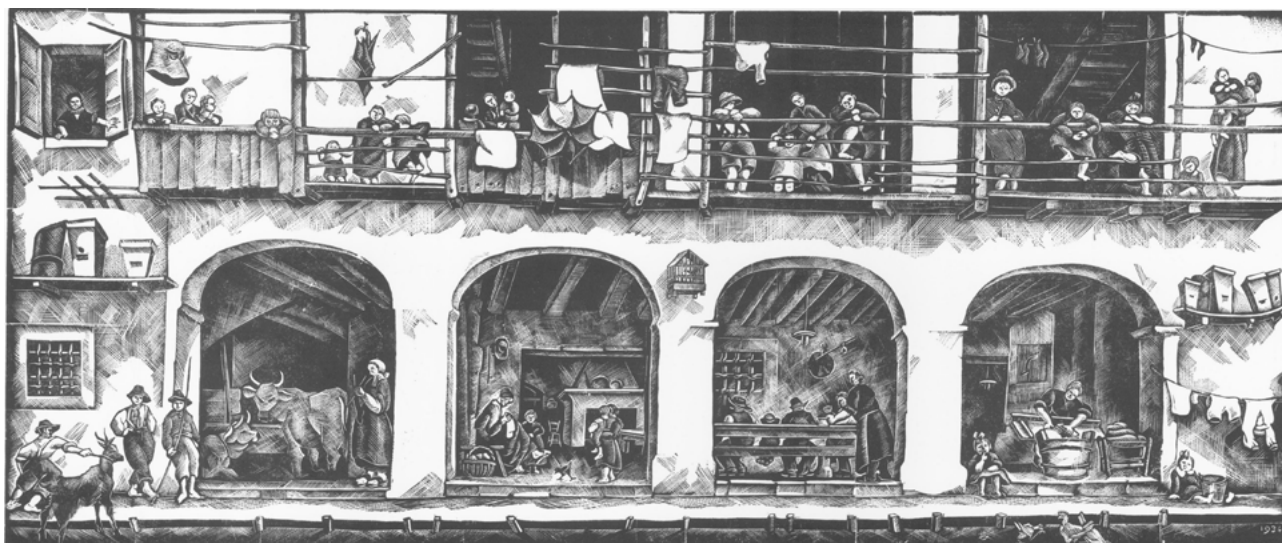
6. Mimì Buzzacchi Quilici, *Rocca di Monselice*, 1932, xilografia. Roma, Archivio MQB.

primato» dell'arte illustrativa, rappresenta una constatazione dell'attitudine costante di Mimì Buzzacchi che, sebbene riconosca alla xilografia sin dalla formazione un ruolo fondamentale nel suo operato artistico, non rinuncia a dipingere, proponendo nelle esposizioni, così come avviene nelle Quadriennali successive, sia incisioni sia tele. Il dibattito critico, però, si orienta maggiormente verso la prima produzione, e ciò non stupisce considerando gli esiti di grande qualità a cui giunge.

Tra copertine della «Rivista di Ferrara» (tra il 1933 e il 1935, sempre diretta da Nello), mostre personali, esposizioni collettive in Italia e all'estero, come l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1935,⁴⁶ continua ad affinare la sua tecnica, con chiaroscuri sovrapposti e vedute sempre più scorciate, nonché con qualche scena di genere, come *La Ca' Nova* (fig. 7) che presenta, tra altre, alla Biennale del 1934⁴⁷ (occasione in cui ottiene anche le lodi del Re)⁴⁸, affollato e meticoloso ritratto della vita popolare. *Anagni: Il Duomo di Bonifacio* (fig. 8), alla grande Quadriennale del 1935,⁴⁹ è tra i risultati più apprezzati dell'artista, nella sua visione alterata, fortemente scorciata, quasi metafisica: «forse la più bella incisione della pittrice ferrarese» scrive proprio Marchiori,⁵⁰ «potente»⁵¹ si legge tra le pagine della «Rivista di Ferrara». Non mancano riproduzioni della xilografia su diverse testate, non solo quelle legate direttamente o indirettamente ai Quilici Buzzacchi.

Altrettanto notevoli per i «mirabili effetti di luce» ottenuti «col tratto leggerissimo del bulino»,⁵² per dirla con la critica Maria Luisa Gengaro, sono *Mantova-Il lago di Virgilio* e *Bruntino-Costruiamo la nostra chiesa* (fig. 9), esposte alla XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte,⁵³ nel padiglione statunitense, destinato alla rassegna

7. Mimì Buzzacchi Quilici,
La Ca' Nova, 1934, xilografia.
Roma, Archivio MQB.





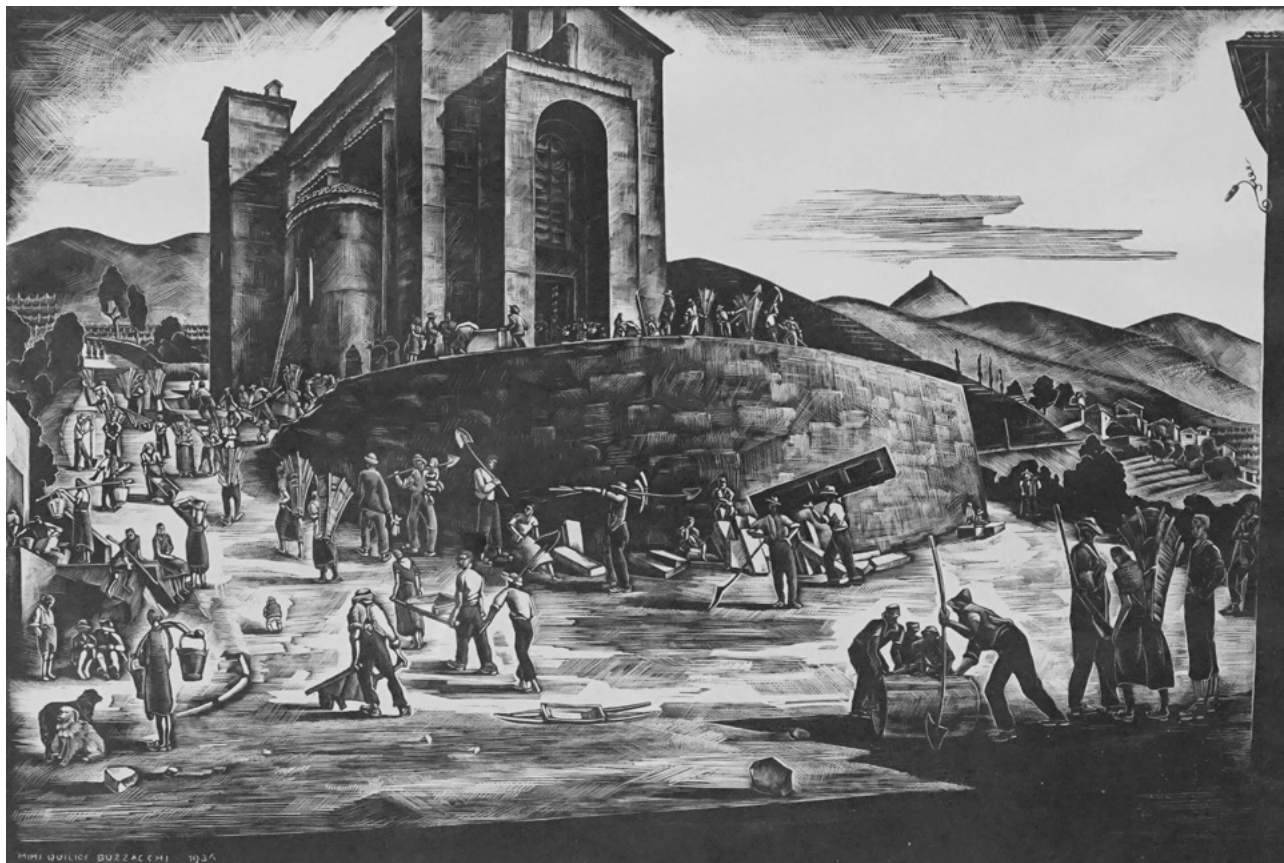
di incisioni, stampe e disegni affidata a Fabio Mauroner, incisore friulano.⁵⁴ La seconda ottiene l'apprezzamento di Ugo Ogetti: «la Chiesa di Bruntino di Mimì Quilici, silografa ormai esemplare che affronta una stampa grande e affollata come questa sapendo di riuscire a dominarla in ogni particolare».⁵⁵ La stessa artista con una lettera ringrazia Ogetti per «le belle parole a commento della stampa», di cui è grata perché «il fatto che questi miei ultimi lavori l'abbiano così interessata, m'incoraggia a continuare (malgrado l'età...) un altro poco».⁵⁶ Il nuovo elogio pubblico di una firma così influente è indubbiamente un'opportunità per implementare la notorietà e per attestare il professionismo.

8. Mimì Buzzacchi Quilici,
Anagni: il Duomo di Bonifacio,
1934, xilografia. Roma, Archivio
MQB

Le corrispondenze con Ogetti prendono avvio già nel 1929 e testimoniano, con gli anni, un rapporto di conoscenza e frequentazione tra le famiglie, facilitato anche dal tramite di Balbo, comune amico. Non è da sottovalutare, d'altra parte, il ruolo della «Signora Fernanda» nel mantenere vive le relazioni con artiste e critiche.⁵⁷ Del resto, già nel 1928 Mimì dona una cartella di stampe ferraresi proprio a Fernanda Gobba Ogetti, portandogliela personalmente: «stava piuttosto male quando gliel'ho data. Ma per fortuna le sono piaciute»; prima che da Ugo Ogetti, cerca e auspica consenso dalla consorte, ulteriore prova del ruolo ricoperto dalla donna nella fitta rete di relazioni culturali.

Subito dopo, Buzzacchi prende parte, con le xilografie più riuscite, all'esposizione di incisori italiani itinerante nel centro-nord dell'Europa, mostra promossa dal Ministero per la Stampa e la Propaganda e organizzata dalla Biennale, su scelta diretta di Antonio Maraini.⁵⁸ Sono anni in cui espone in numerose occasioni internazionali, come il Padiglione Italiano dell'Esposizione Universale di Parigi e la Mostra dell'Arte Moderna Italiana di Berlino (entrambe del 1937), finanche oltreoceano, quando la mostra d'incisione italiana viene proposta an-

9. Mimì Buzzacchi Quilici, *Bruntino - Costruiamo la nostra chiesa*, 1936, xilografia. Roma, Archivio MQB.





10. Mimì Buzzacchi Quilici, *Padova - Il Prà della Valle*, 1938, xilografia. Roma, Archivio MQB.

che in America centro-meridionale tra il Venezuela e il Messico, distinguendosi tra i pochi nomi di illustratrici italiane.⁵⁹ L'iniziativa, voluta da Maraini, si colloca tra le operazioni di esportazione dell'arte italiana messe in campo per promuovere un'idea unitaria, nazionalista e identitaria della cultura durante il fascismo.⁶⁰

Italia Antica e Nuova, tra borghi medievali e colonie

Gli indirizzi politici esteri del regime, con l'occupazione dell'Etiopia e la proclamazione dell'Impero, si colgono anche nelle produzioni degli artisti, fortemente indirizzati dalla propaganda mussoliniana. Anche l'operato di Mimì Buzzacchi non ne è esente: intorno al 1938 comincia a proporre con continuità paesaggi coloniali e avvia il riordino dei materiali a stampa per la cartella *Italia Antica e Nuova*.⁶¹ L'attenzione a questi scenari è dettata anche dall'esperienza diretta in territorio libico (principalmente nelle zone della Tripolitania e della Cirenaica), avendo avviato i lavori preparatori per affrescare la Cappella del Villaggio Corradini, sulla litoranea di Tripoli, rappresentante *La glorificazione delle sante Felicità e Perpetua* (finita nel 1940). L'invito viene sempre da Italo Balbo, che, nominato governatore della Libia nel 1933, chiama a raccolta la sua cerchia di contatti, tra critici, giornalisti e artisti, coinvolgendoli nella realizzazione dei nuovi villaggi e nelle narrazioni, anche visive, dell'occupazione italiana. Il gruppo di artisti ferraresi, tra

cui Funi, Lustig e Buzzacchi, è chiamato a decorare edifici e chiese, esportando in territorio africano la nuova officina ferrarese.⁶²

Nel gennaio del 1938 l'artista si rivolge a Ogetti per chiedergli «un cenno di presentazione»⁶³ alle xilografie che vorrebbe proporre in occasione della mostra personale alla Galleria Genova, tenutasi poi tra il febbraio e il marzo dell'anno successivo.⁶⁴ Si tratta di una mostra che, congiuntamente a quella svoltasi l'anno prima a Ferrara,⁶⁵ sancisce il suo interesse per soggetti libici, già manifestato con la partecipazione alla prima mostra coloniale con *Babouches*.⁶⁶ In questi lavori «spesse volte il punto di fusione tra oggetto e contemplazione, tra realtà oggettiva e realtà soggettiva, è stato pienamente raggiunto»,⁶⁷ scrive Giuseppe Ravegnani nei testi di accompagnamento dei dépliant. Mimì collabora anche alla realizzazione di alcune copertine della rivista «Libia»,⁶⁸ mentre prepara la sua partecipazione alla Biennale del 1938 e alla Quadriennale del 1939. A Venezia propone due xilografie, *Padova – Il Prà della Valle* (fig. 10) e *Scavi archeologici in Libia*, ma solo la prima viene esposta⁶⁹ e non passa inosservata: ad alcuni apprezzamenti⁷⁰ si affianca anche una sottile stroncatura di Raffaele Carrieri, che pur riconoscendole abilità tecnica trova il paesaggio decorativo e poco strutturato.⁷¹ A Roma è invece presente con *Colline bergamasche* (1938 ca.), ma soprattutto, nella galleria del bianco e nero, con l'incisione dal titolo *Leptis Magna: Foro Novo Severiano* (1938) (fig. 11),⁷² che le valgono i

11. Mimì Buzzacchi Quilici, *Leptis Magna: Foro Novo Severiano*, 1938, xilografia. Roma, Archivio MQB.



maggiori consensi. Il soggetto scelto, il complesso archeologico libico, risente proprio delle visite dell'artista nell'aree coloniali nordafricane, durante le quali – fa sapere il «Secolo XIX»⁷³ – Buzzacchi si diletta a ritrarre vari aspetti: dai costumi locali, ai paesaggi architettonici, alle conseguenze della colonizzazione fascista. Questi dilette, gli stessi che vengono proposti nelle esposizioni personali, agiscono su un doppio dispositivo, che contribuisce a plasmare l'immaginario coloniale ed esotico in patria e mettere in evidenza il potere italiano nelle colonie.

Leptis Magna appare pubblicata anche tra le pagine del catalogo dell'esposizione,⁷⁴ prova della riuscita dell'incisione e della volontà di diffonderne la notorietà. Alla scelta tematica, già di per sé significativa, si appaia una struttura compositiva salda, dal «tono solenne»,⁷⁵ che racconta gli scenari di quelle rovine del Foro, che a Francesco Saporì sembrano «pungenti e come folgorate dal sole».⁷⁶ Alla solidità architettonica subentra una «sobria eloquenza di passaggi fra luci ed ombre».⁷⁷ I commenti critici sottolineano il successo della xilografia, in cui si manifesta il «personalissimo spiccato carattere»⁷⁸ dell'artista. Tutti gli elementi concorrono all'eccellente riuscita di *Leptis Magna*, acme della produzione incisoria di quegli anni, sintesi di tecnica ed equilibrio tra soggetto coloniale, maestosità dell'opera ed espressione. La collocazione in galleria (luogo periferico rispetto all'allestimento complessivo a Palazzo delle Esposizioni), pur rientrando nella consueta scelta di dislocare nelle gallerie le tecniche incisorie e i disegni, non rende giustizia alla qualità dell'opera, che si muove tra fascinazioni esotiche e rappresentazioni desolate di un altrove impossibile e pure reale, una visione sentimentale del paesaggio, di un luogo in cui il passato e il presente convivono tra rovine storiche e luce solare, forse influenzata dalle retoriche mussoliniane sulla nuova Italia imperiale.

Sia *Padova – Il Prà della Valle* sia *Leptis Magna* confluiscono nella raccolta *Italia Antica e Nuova*, che viene pubblicata nel 1939, introdotta, come accennato, da Ugo Ojetti. Contiene dieci incisioni in legno stampate su fogli giapponesi e accompagnate, ciascuna, da brevi testi che raccontano il luogo rappresentato. Le xilografie, da *Chiese e Torri di Bergamo Alta* fino agli scavi di *Leptis Magna*, proposte di volta in volta negli anni Trenta nelle Biennali e nelle Quadriennali, ripercorrono l'evoluzione della stampa di Buzzacchi nel corso del decennio. *L'Italia Antica e Nuova* è la summa, dunque, dello studio e della ricerca stilistica ma anche tematica di Mimi, che mette a sistema i suoi paesaggi urbani, da Bergamo, Monseice, Trezzo d'Adda, Ferrara, Anagni, Mantova, Bruntino, Padova fino a *Leptis Magna*, in un'idea unitaria di Italia imperiale e coloniale, dai borghi medievali ai nuovi territori occupati.

Il testo introduttivo di Ogetti denuncia sin dall'inizio la conoscenza tra i due – alludendo a incontri ferraresi per la scelta dei grandi fogli – ed evidenzia il sincero apprezzamento del critico per il lavoro di Mimì Buzzacchi:

Mentre li stendevate, io guardavo le vostre mani e mi stupivo della sicurezza e della forza di quel polso e di quelle dita nel tagliare e scavare il duro bosso e, ciò che è anche più difficile, nel regolare così al punto la pressione della lancetta e della sgorbia sapendo che in questo incidere l'errore è irreparabile. Di questa meraviglia la prima causa era purtroppo il mio inguaribile dubbio che le arti figurative non sieno arti di donna. Voi provate col fatto che lo sono; ma se insistessi chiamandovi un'eccezione, offenderei troppe speranze altrui e diminuirei l'opera vostra e il vostro valore artistico, che è grande.⁷⁹

A collocarla tra i migliori incisori del tempo è la sua capacità di penetrare coi «ferruzzi addirittura nel centro del problema che agita e divide l'arte moderna: la scelta del vero»,⁸⁰ un vero non solo scelto, ma anche graduato e ricomposto secondo sentimento e ideale, percezione che effettivamente si riscontra a guardare nel complesso le dieci xilografie. La breve riflessione sugli aspetti di genere fotografa un dibattito, forse non centrale, ma certo presente, sul professionismo delle artiste che si anima durante gli anni del fascismo tra l'Associazione nazionale fascista donne artiste e laureate, le ramificazioni territoriali, le attività culturali e mostre messe in atto per promuoverne la conoscenza e le riflessioni critiche.⁸¹

Gli anni Quaranta: la morte di Nello, la fine del fascismo e il passaggio al contesto romano

Un ulteriore momento, che rappresenta un successivo spartiacque sia per il tipo di produzione sia per la città di residenza (si trasferisce nel 1946 a Roma), è quello che contraddistingue i primissimi anni Quaranta.

Già il 1940 si apre con la morte, nel giugno, di Nello Quilici, in un incidente aereo a Tobruch, che colpisce il governatore Balbo insieme a un ristretto gruppo di persone in volo con lui, tra le quali il giornalista, lì per fare da cronista di guerra. L'episodio turba particolarmente la famiglia e Mimì, ma anche l'ampia rete di amicizie e relazioni che sul territorio nazionale i ferraresi hanno costruito e consolidato. Nella circostanza Ugo Ogetti prende l'iniziativa di dedicare un volumetto alla memoria di Italo Balbo,⁸² mentre la donna, scavalcato «il grosso della burrasca»,⁸³ riprende a lavorare e realizza su sua sollecitazione un ritratto del governatore (fig. 12), inciso in legno «a furia di pazienza e di lavoro»⁸⁴ in piccolo formato per accompagnare la pubblicazione. La



12. Mimi Buzzacchi Quilici, *Ritratto di Italo Balbo*, 1941, riproduzione fotografica della xilografia. Roma, Archivio GNAM.

stampa viene presentata anche alla XXIII Esposizione Biennale insieme a un *Ritratto di Nello Quilici* in pittura,⁸⁵ tentativo, immediato, di commemorare due affetti scomparsi.

Tracce di questo sentimento si ritrovano anche nell'incisione che, insieme all'olio *Autunno in pianura* (1942, acquistato dal Ministero della Educazione Nazionale, poi di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea e dal 1959 presso l'Ambasciata italiana di Ottawa in Canada), viene presentata alla IV Quadriennale del 1943: *Leggenda ferrarese* (1943) (fig. 13). La composizione testimonia ancora



13. Mimi Buzzacchi Quilici, *Leggenda ferrarese*, 1943, xilografia. Roma, Archivio MQB.

una volta il legame di Buzzacchi con la città di Ferrara, e nel contempo della sua perizia tecnica e ricercatezza di dettaglio, accostando ad ambientazioni antiche, ricordi, esperienze personali e trame leggendarie, su toni metafisici. La xilografia, al centro di alcuni racconti quasi mistici della stessa artista, è realizzata con un lungo lavoro: il primo disegno è messo su carta verso il 1933,

quando venne il momento di dover lasciare la città per la guerra, nel '43, finalmente decisi di raffigurare al centro del disegno un San Giorgio a cavallo, messo trasversalmente per difendere Ferrara. E così fu. Due anni dopo, proprio il giorno di San Giorgio, finì la guerra per Ferrara.⁸⁶

La data del primo disegno è rilevante sia per il tentativo di recuperare un lavoro già avviato in un momento felice della sua vita artistica e personale, sia per la particolare convergenza con Achille Funi. L'artista, infatti, tra il 1934 e il 1937 realizza gli affreschi per la sala dell'Arengo del Palazzo Ducale Estense di Ferrara legati al mito di fondazione della città. Il confronto tra Funi e Buzzacchi è serrato: il primo trascorre alcuni mesi in casa Quilici per preparare i cartoni per l'affresco, lavorando a stretto contatto con Nello con l'esito finale di aver «scritto una pittura».⁸⁷ Alle immagini si accompagnano le parole del giornalista, con la pubblicazione del volume dedicato a *Il Mito di Ferrara negli affreschi del Palazzo Comunale* nel 1939.⁸⁸

Anche questa è una delle operazioni introdotte per consolidare l'immagine di Ferrara all'esterno, per promuovere il gruppo di intellettuali e artisti: convogliano frequentazioni e collaborazione, come quella con Felicità Lustig, e si fanno evidenti le influenze dell'*Officina ferrarese*, a cominciare dai rimandi a Cosmè Tura ed Ercole de' Roberti, fino a ritenere Funi il capogruppo della nuova officina di Ferrara. Ciò considerato, è evidente il rapporto della *Leggenda Ferrarese* di Buzzacchi con alcune delle rappresentazioni affrescate di Funi, come il *San Giorgio e il drago* ma anche la *Gerusalemme liberata*, sia per soluzione compositiva sia nella costruzione congiunta di un immaginario mitologico e patriottico della città.

Nel giugno del 1943, «Il Resto del Carlino» dedica a Mimì un trafiletto, in cui si sottolinea la sua attitudine a passare dalla pittura ad olio all'incisione, dalla tempera al disegno con «spiccata disinvoltura», senza fallire in nessuna e riuscendo a mettere in evidenza i «valori astratti del soggetto, vuoi romantico o leggendario, fuggendo quasi sempre il decorativismo freddo e formale».⁸⁹

Tra appunti e date della storia grafica di Mimì Buzzacchi durante il Ventennio riecheggiano tappe di un percorso da protagonista. Le sue



capacità di destreggiarsi con bulino e stampe, nonché di intessere relazioni con personalità di rilievo e di stare dentro il sistema, le valgono la presenza tra i nomi degli incisori italiani promossi a livello internazionale. Mimì Buzzacchi risente della morte del marito, ma è ancora supportata dalla rete di amicizie rinsaldate durante il regime, come nel caso della commissione di Ogetti.

È indubbio che la sua attività artistica abbia, nel corso degli anni Trenta, contribuito – così come avviene per moltissimi – alla costruzione e alla legittimazione di una visione unitaria e nazionale dell'Italia fascista, in quel contesto di intellettuali fortemente coinvolti. Mimì, ad ogni modo, non dimentica la sua formazione, definitasi con un occhio alla situazione internazionale, e non rinuncia al paesaggio; aspetto da non sottovalutare in un momento in cui il soggetto è funzionale al regime.⁹⁰

14. Mimì Buzzacchi Quilici,
Gli obelisci, 1950, matrice per
xilografia. Roma, archivio MQB.



La sua febbrile attività produttiva ed espositiva non cessa nel dopoguerra, quando si trasferisce a Roma. Il lavoro grafico diventa meno centrale, pur rimanendo di indubbio interesse. Nuovi espressivi immaginari romani (per luogo e per scuola) connotano le opere, man mano più sintetiche, contorte, a tratti inquiete, come *Gli obelischi* (fig. 14).⁹¹

Attenta ai cambiamenti, guarda alla situazione artistica della capitale, fino a realizzare paesaggi quasi astratti in xilografie a due o quattro colori (fig. 15). Il legno di bosso viene sostituito dal linoleum; alla xilografia, mai del tutto abbandonata, si affianca la litografia. Gli esiti formali ed estetici degli anni Trenta restano insuperati, pur essendo carichi di una portata storico-sociale e pregni di un contesto di riferimento imprescindibile per la loro lettura. I soggetti rappresentati, paesaggi emotivi e intimi, scenari reali e immaginati, sospesi tra suggestioni dell'antichità e tensioni della modernità di un'Italia fascista, e la loro storia espositiva contribuiscono a definirne la complessità e ricompongono la geografia e la ricerca di Mimì Buzzacchi Quilici.

15. Mimì Buzzacchi Quilici,
Luna e antenne (Monte Mario),
1973-74, xilografia a due colori.
Roma, archivio MQB.

¹ Roma, Archivio Mimì Quilici Buzzacchi (ArMQB), Diario d'artista, vol. I. Colgo l'occasione per ringraziare la famiglia Quilici per la disponibilità a consultare l'archivio dell'artista e a visionare le opere e per gli scambi avuti in tale occasione. Non posso mancare di ringraziare Ludovica Piazzini, i confronti con lei continuano ad arricchirmi. Si segnala, inoltre, la presenza di un sito dedicato a Mimì Buzzacchi, che raccoglie materiali informativi, elenchi di opere e riproduzioni: <https://mimiquilicibuzzacchi.com/> (ultimo accesso: giugno 2025).

² Nelle prime opere dopo il matrimonio si firma Mimì Buzzacchi Quilici, poco dopo la sua firma muta in Mimì Quilici Buzzacchi e nella sigla MQB.

³ Arianna Angelelli, *Emma (Mimì) Buzzacchi Quilici. L'artista che «dipingeva come sorride»*, in *Artiste a Roma. Percorsi tra secessione, futurismo e ritorno all'ordine*, a cura di Federica Pirani, Annapaola Agati, Antonia Rita Arconti e Giulia Tulino, catalogo della mostra (Roma, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 14 giugno-6 ottobre 2024), De Luca Editori d'Arte, Roma, 2024, pp. 40-45. Tra le mostre monografiche e gli studi, che pure con soluzione di continuità si sono soffermati sull'artista a partire dalla fine degli anni Settanta si menzionano: *Mimì Quilici Buzzacchi*, a cura di Enrica Torelli Landini, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari, 20 dicembre 1998-21 febbraio 1999), Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara, 1998; *Mimì Quilici Buzzacchi. Tra segno e colore*, a cura di Federica Pirani, Gloria Raimondi e Maria Catalano, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 22 settembre-11 dicembre 2016), Palombi Editori, Modena, 2016.

⁴ *Mimì Quilici Buzzacchi. Sessant'anni di storia grafica 1923-1983*, a cura di Lucio Scardino, Giovanni Magnani e Simone Quilici, catalogo della mostra (Medole, Torre Civica, 16 dicembre 2017-11 marzo 2018), PresentARTsi, Castiglione delle Stiviere, 2018.

⁵ Si veda *Il Fascismo in persona. Italo Balbo, la storia e il mito*, a cura di Andrea Baravelli, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2021. Sul contesto artistico ferrarese si veda *Arte contemporanea a Ferrara. Dalle avanguardie agli esiti del postmoderno*, a cura di Ada Patrizia Fiorillo, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2017.

⁶ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. I.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Per una prima elencazione dei contributi firmati da Mimì Buzzacchi si rimanda a *La pagina culturale del Corriere Padano 1925-1945 in ordine cronologico e per autore*, a cura di Luciano Nagliati, Ferrara, 2017, pp. 417-418.

⁹ Anna Folli, *Vent'anni di cultura ferrarese: 1925-1945. Antologia del "Corriere Padano"*, Patron, Bologna, 1978; *La pagina culturale del Corriere Padano*, cit.

¹⁰ Roberto Longhi, *Officina Ferrarese*, Le Edizioni d'Italia, Roma, 1934. In merito al volume si rimanda anche alla riedizione del 2019, con una postfazione di Daniele Benati.

¹¹ Filippo De Pisis, *Una giovane artista ferrarese*, «Corriere Padano», 25 dicembre 1925.

¹² Mimì Quilici Buzzacchi, *Appunti e date della mia 'storia grafica'*, in Lucio Scardino, *Sirene di carta*, Edizioni d'arte M.G., Ferrara, 1984. Il testo è riproposto in *Mimì Quilici Buzzacchi. Sessant'anni di storia grafica*, cit.

¹³ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. I.

¹⁴ Giulio Cisari, *La xilografia. Trattato teorico pratico*, Hoepli, Milano, 1926.

¹⁵ Ivi, p. 9.

¹⁶ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. I.

¹⁷ Sull'argomento si vedano: Giorgio Marini, *La renaissance de l'eau-forte en Italie (1870-1920). Entre régionalismes et ouvertures internationales*, in *L'eau-forte est à la mode. 1840-1910*, catalogo della mostra (Genève, Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève, 4 settembre-13 dicembre 2020), Editions Pagine d'Arte, Genève, 2020, pp. 33-59; *Noir & Blanc*.

La gravure belge et néerlandaise en Italie au début du XX^e siècle, a cura di Laura Fanti e Giorgio Marini, Peeters, Leuven-Paris-Bristol, 2021.

¹⁸ *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di Davide Lacagnina, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2016; *L'officina internazionale di Vittorio Pica: arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, a cura di Davide Lacagnina, Torri del Vento, Palermo, 2017; *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in *Diffondere la cultura visiva: L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a cura di Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce e Denis Viva, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 5, 8/2, 2016, pp. 723-741. L'intero volume può essere un utile strumento di approfondimento su alcune questioni relative al tema in oggetto. Davide Lacagnina, *Troubled the lens of Vittorio Pica. Art criticism and collecting at the Venice Biennale, 1912-1926*, «Journal of Modern Italian Studies», 26, 4, 2021, pp. 400-424.

¹⁹ Si veda anche *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di Giorgio Bacci e Miriam Fileti Mazza, Edizioni della Normale, Pisa, 2014. In particolare, Giorgio Marini, «*Emporium*», *le Biennali di Venezia e l'incisione*, in *Emporium II*, cit., pp. 243-265.

²⁰ Sulla Galleria Pesaro si veda anche *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni*, a cura di Angela Madesani e Elisabetta Staudacher, catalogo della mostra (Milano, Galleria Maspes, 21 settembre-14 ottobre 2017), Antiga Edizioni, Milano, 2017.

²¹ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. II.

²² Vittorio Pica e Aniceto Del Massa, *Atlante dell'incisione moderna*, Rinascimento del Libro, Firenze, 1928.

²³ Cesare Ratta, *Gli adornatori del libro in Italia*, 7, Scuola d'arte tipografica del Comune di Bologna, Bologna, 1927.

²⁴ Roma, ArMQB, Diario d'artista, voll. I e II.

²⁵ XVI. *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 1 aprile-31 ottobre 1928), seconda edizione, Premiate officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1928, p. 101, n. 31.

²⁶ Questo aspetto viene menzionato in merito ai cicli di vedute delle città di Carbonati da Lamberto Vitali, che ne critica i risultati. Lamberto Vitali, *L'incisione italiana moderna*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1934, p. 105.

²⁷ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. II.

²⁸ Italo Balbo, *Il volo d'Astolfo*, Edizioni dell'Ottava d'oro, Ferrara, 1928.

²⁹ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. III.

³⁰ Roma, ArMQB, Diario d'artista, vol. III.

³¹ Roberto Penolazzi, *Arte e artisti moderni. Mimi Buzzacchi*, «Corriere Padano», 16 marzo 1928.

³² Mimi Quilici Buzzacchi, *Appunti e date*, cit.

³³ Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, cit., p. 73.

³⁴ Si fa riferimento alle esposizioni tenutesi durante il ventennio fascista. Partecipa, poi, anche alla V (1948), VI (1951-1952), VII (1955-1956), VIII (1959-1960) Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma e alla 25 Esposizione Biennale Internazionale d'Arte (1950).

³⁵ *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. Sulle Quadriennali di rimanda a 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 Quadrienna-*

le 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.

³⁶ Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine, 2006. Si vedano anche Enzo Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1995; Giuliana Tomasella, *Biennali di Guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001; Maddalena Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Carocci editore, Roma 2020.

³⁷ Sul contesto del sistema delle arti durante il fascismo si vedano, tra gli altri, Enrico Crispolti, Bertold Hinz, Zeno Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Feltrinelli, Milano, 1974; *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, a cura di Enrico Crispolti, Maria Masau Dan e Daniela De Angelis, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 8 marzo – 1° giugno 1997), Skira editore, Milano, 1997; Daniela De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti*, Gruppo 88, Nettuno, 1999; Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, 2000; *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia tra le due guerre*, a cura di Davide Lacagnina, Edizioni di passaggio, Palermo, 2011; *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*, cit.; 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.

³⁸ *Prima Quadriennale d'arte nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 gennaio-15 agosto 1931), Edizioni Enzo Pinci, Roma, 1931, p. 191, n. 2.

³⁹ Luigi Greci, *I paesaggi, le nature morte e le xilografie della consorte di un eminente giornalista*, «Piccolo», 17 aprile 1931.

⁴⁰ Per uno sguardo complessivo sui temi di genere e il fascismo si rimanda a Victoria de Grazia, *Le donne nel regime fascista*, Marsilio, Venezia, 1993 e alla versione integrata pubblicata nel 2023. Alcuni aspetti sono inoltre evidenziati in Hanna-Leena Paloposki, *Fascism, Gender, and Displays of Art: The Exhibition of Italian Women Artists in Finland and Estonia in 1937*, in *Gendering Fascism. Individual Actors, Concepts, and Transnational Connections*, a cura di Andrea Germer, Jasmin Rückert, Brill, Leiden-Boston, 2025, pp. 286-308.

⁴¹ *Mimi Quilici Buzzacchi*, «Il Giornale d'Oriente», 31 ottobre 1931; Dino Bonardi, *Artisti che espongono. Mimi Quilici Buzzacchi a "Casa d'artisti"*, «La Sera», 9 novembre 1931; v.b., *Artisti che espongono. Mimi Quilici e Vanni Rossi*, «Corriere della Sera», 10 novembre 1931, p. 5; *Mostra Milanese. Mimi Quilici Buzzacchi*, «Ambrosiano», 18 novembre 1931; *Le mostre d'arte. Mimi Quilici Buzzacchi a "Casa d'artisti"*, «Il Popolo d'Italia», 19 novembre 1931; *Una pittrice ferrarese ad una Mostra milanese*, «Il resto del Carlino», 21 novembre 1931. Venezia, ASAC, Arti Visive, Artisti, Raccolta Documentaria, Mimi Quilici Buzzacchi n. 35596.

⁴² *Una pittrice ferrarese*, cit.

⁴³ Roma, GNAM, Fondo Ogetti, Corri-

spondenze: Quilici Mimì Acquaforista, lettera di Mimì Quilici a Ugo Ogetti, Ferrara 6 nov. 1931.

⁴⁴ XVIII. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 28 aprile-28 ottobre 1932), seconda edizione, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1932, p. 151 nn. 119-122, tav. 128.

⁴⁵ Giuseppe Marchiori, *Artisti ferraresi alla XVIII Biennale*, «Corriere Padano», 17 maggio 1932, p. 3.

⁴⁶ Alla mostra presenta: *Trezzo d'Adda e il Naviglio*, *La Cà Nova*, *Anagni: Il Duomo di Bonifacio*, così come riporta la scheda di notificazione. Venezia, ASAC, Arti Visive, Mimì Buzzacchi, Scheda di Notificazione Esposizione Universale e Internazionale di Bruxelles, aprile-novembre 1935 a.XIII.

⁴⁷ Espone anche *Trezzo d'Adda e il Naviglio e Torri d'Atene*. XIX *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1° maggio-31 ottobre 1934), prima edizione, Carlo Ferrari, Venezia, 1934, p. 205, nn. 134-136.

⁴⁸ S.M. *il Re accolto da vibranti manifestazioni di popolo*, «Gazzetta di Venezia», 13 maggio 1934, p. 2.

⁴⁹ Alla Quadriennale espone anche un paesaggio a olio, *Ponti sul Brembo*. *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-31 luglio 1935), Tumminelli & C. Editori Stampatori, Roma, 1935, p. 179 n. 10, p. 185, n. 11.

⁵⁰ Giuseppe Marchiori, *Incisori alla seconda Quadriennale*, «Corriere Padano», 14 marzo 1935.

⁵¹ Si riporta di seguito il contributo per esteso: «Non si direbbe certo che sia donna chi ha designato e ombreggiato questo potente “Duomo di Bonifacio” assorbendone il fascino di fortezza e di maestosità. Poi il contrasto e la rotondità bonacciona delle figurine e del somarello lì accanto fanno pensare alle piccole nostre miserie vicine ad una grande idea. La vita delle cose, carattere essenziale del complesso artistico di Mimì Quilici,

non ha mai condotto l'autrice a fare del tramentismo o del convenzionalismo». *Artisti ferraresi alla II Quadriennale d'arte*, «Rivista di Ferrara», marzo 1935.

⁵² Maria Luisa Gengaro, *Panorama artistico femminile 1936*, «Almanacco annuario della donna italiana», Gianni & Giovannelli Tipografi, Firenze 1937, p. 192.

⁵³ XX. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 1° giugno-30 settembre 1936), prima edizione, Officine grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1936, p. 197, nn. 64-65, tav. 43.

⁵⁴ Massimo de Sabbata, *Una mostra organizzata “in sordina”: la Biennale di Venezia del 1936*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Francesca Castellani ed Eleonora Charans, Scalpendi editore, Milano, 2017, pp. 85-95.

⁵⁵ Ugo Ogetti, *Disegno*, «Corriere della sera», 20 settembre 1936, p. 3.

⁵⁶ Roma, GNAM, Fondo Ogetti, Corrispondenze: Quilici Mimì Acquaforista, lettera di Mimì Quilici a Ugo Ogetti, 21 settembre 1936.

⁵⁷ Su Fernanda Ogetti si veda Daniela De Angelis, *Nanda Ogetti. La signora del Salviatino*, Gangemi Editore, Roma, 2020. Sull'argomento si rimanda anche all'intervento di Susanna Arangio, dal titolo *L'attività postbellica di Fernanda Gobba Ogetti: ipotesi di prospettiva e ricerca*, in occasione del convegno internazionale *Le donne storiche dell'arte 2/ Women Art Historians 2*, a cura di Eliana Carrara, Patrizia Dragoni, Consuelo Lollobrigida e Ilaria Miarelli Mariani (Roma, Palazzo Taverna/Palazzo Braschi, 22-24 maggio 2025).

⁵⁸ La mostra è aperta a Tallin, poi portata a Oslo, Stoccolma, Copenaghen, L'Aja, Lussemburgo, Zurigo, Ginevra. e.z. [Elio Zorzi], *Una originale Mostra nell'Europa settentrionale e centrale*, «Corriere della Sera», 29 marzo 1937, p. 3.

⁵⁹ Sulle illustratrici italiane si veda Paola Pallottino, *Le figure per dirlo. Storia delle illustratrici italiane*, Treccani, Roma, 2019.

⁶⁰ Un approfondimento specifico è stato condotto con il convegno internazionale *Esposizioni e propaganda fascista all'estero: dagli anni del consenso allo Stato totalitario (1929-1940)*, a cura di Davide Lacagnina, (Siena, Santa Chiara Lab/Complesso dei Servi, 24-25 maggio 2023). Si rimanda inoltre, in maniera non esaustiva, ad alcune pubblicazioni, tra cui Lia Durante, *Mostre all'estero della Biennale di Venezia*, «Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia», a cura di Giuseppina Dal Canton, Babet Trevisan, 15, 2006, pp. 91-101; Francesca Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Carocci, Roma, 2010; Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi editore, Monza, 2018; Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera. “Like a Giant Screen”*, Routledge, New York, 2022; Laura Moure Cecchini, *Tra entusiasmi, dubbi e fallimenti. Arte latinoamericana alla Biennale di Venezia, 1899-1942*, «Studi di Memofonte», 31, 2023, pp. 158-193.

⁶¹ Mimì Quilici Buzzacchi, *Italia Antica e Nuova*, cartella di xilografie 1932-1939, Mardersteig, Milano, 1939.

⁶² Lucio Scardino, *L'“Officina” ferrarese in Libia: Funi e gli altri*, in *Architettura italiana d'oltremare. 1870-1940*, a cura di Giuliano Gresleri, Pier Giorgio Massaretti e Stefano Zagnoni, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 26 settembre 1993-10 gennaio 1994), Marsilio, Venezia, 1993, pp. 289-301; Lucio Scardino, *Ferrara in Libia: appunti sulla corte di Italo Balbo*, in *Permanenze e metamorfosi dell'immaginario coloniale in Italia*, a cura di Enrico Castelli e David Laurenzi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000, pp. 241-252; Lucio Scardino, *Dentro e fuori le mura: quattro testi sull'arte ferrarese moderna*, Liberty House, Ferrara, 2003; Serena Redaelli, *Pittori, scultori e decoratori italiani in Libia durante il governatorato*

di Italo Balbo (1934-1940), in *Achille Funi (1890-1972) e gli amici pittori di "Novecento". Opere storiche, ritrovamenti e inediti*, catalogo della mostra (Milano, Centro Culturale di Milano, 27 settembre-24 novembre 2018), Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 2018, pp. 79-98; *Achille Funi e Mimì Quilici Buzzacchi. Da Ferrara alla Libia*, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, catalogo della mostra (Genova, Musei di Nervi Wolfsoniana, 27 ottobre 2018-24 marzo 2019), Fondazione per la Cultura, Genova, 2018.

⁶³ Roma, Gnam, Fondo Ogetti, Corrispondenze: Quilici Mimì Acquaforista, lettera su carta intestata di Mimì Quilici, Ferrara 28 gennaio 1938.

⁶⁴ *Mimì Quilici Buzzacchi in una mostra personale*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Genova, 27 febbraio-10 marzo 1939), Stab. Artisti Tipografi, Genova, 1939.

⁶⁵ *Pitture e stampe di Mimì Quilici Buzzacchi. Paesaggi libici, città d'Italia, paesaggi alpini e padani*, catalogo della mostra (Ferrara, Ridotto Teatro Comunale, 26 maggio-9 giugno 1938), s.n.t. 1938.

⁶⁶ *I mostra internazionale d'arte coloniale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, ottobre-dicembre 1931), Fratelli Palombi, Roma, 1931, p. 336, n. 15.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Su questi aspetti si rimanda a Priscilla Manfren, *Sguardi femminili nella Libia coloniale: artiste dimenticate tra dilettantismo e professionismo*, «pianob. Arti e culture visive», 3, 2, 2023, pp. 52-82.

⁶⁹ *XXI. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 01 giugno-30 settembre 1938), Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1938, p. 51, n. 55.

⁷⁰ Giuseppe Marchiori, *Storia e cronaca di una Biennale*, «Corriere Padano», 1° giugno 1938, p. 5; Elio Zorzi, *L'arte italiana*, «Le Tre Venezie», 6, giugno 1938, pp. 198-199; Anacleto Margotti, *La scultura italiana e il bianco-nero*, «La Stirpe», luglio 1938, p. 213.

⁷¹ Raffaele Carrieri, *Bianco e nero*, «L'Illustrazione Italiana», 33, 14 luglio 1938, p. 224. Scrive infatti: «Mimì Buzzacchi Quilici non manca di una certa grazia barocchetta nella veduta di Padova incisa con un ago sensibile e virtuoso di provetta ricamatrice, Ma un paesaggio è qualche cosa di più di un lavoro a tombolo e se tiriamo uno dei tanti fili di questo Prà della Valle si scuciono alberi nuvole e cupole».

⁷² *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 5 febbraio-22 luglio 1939), Editoriale Domus, Milano-Roma 1939, p. 205, n. 17, p. 274, n. 159.

⁷³ *III Quadriennale*, «Secolo XIX», 23 febbraio 1939

⁷⁴ *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, cit., p. 274.

⁷⁵ R. G. M., *Le donne alla Quadriennale Romana*, «Eva», 4 marzo 1939.

⁷⁶ Francesco Saporì, *Alla III Quadriennale. Bianco e nero*, «Giornale di Sicilia», 31 marzo 1939.

⁷⁷ Giuseppe Marchiori, *La Quadriennale di Roma. Primo ragguaglio*, «Corriere Padano», 5 febbraio 1939.

⁷⁸ Elio Balestreri, *Note sulla pittura alla III Quadriennale d'Arte Nazionale*, «Nuovo Cittadino», 22 luglio 1939.

⁷⁹ Ugo Ogetti, *Lettera di Ugo Ogetti*, in Quilici Buzzacchi, *Italia Antica e Nuova*, cit.

⁸⁰ Ogetti, *Lettera di Ugo*, cit.

⁸¹ Sul tema, ritornato di interesse negli ultimi anni, si vedano soprattutto: Sabrina Spinazzè, *Donne e attività artistica durante il Ventennio*, in *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, a cura di Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè, Meltemi Editore, Roma, 2001, pp. 121-136; Sabrina Spinazzè, *Artiste nel Ventennio. Il ruolo dell'associazionismo femminile tra emancipazione e nazionalizzazione*, in *Donne d'arte. Storie e generazioni*, a cura di Maria Antonietta Trasforini, Meltemi, Roma, 2006, pp. 57-75; Sara Follacchio, *Intellettualità femminile e ordinamento corporativo: l'Associazione nazionale fascista artiste e laureate*, in *Cittadinanze in-*

compiute. La parabola dell'autorizzazione maritale, a cura di Stefania Bartoloni, Viella, Roma, 2021, pp. 201-219.

⁸¹ Ugo Ogetti, *Italo Balbo*, Officina Bondoni, Verona, 1941. Il volume è pubblicato in 150 esemplari. Anche Ugo Ogetti si reca in Libia e gravita attorno alle operazioni di Italo Balbo nel territorio africano. Anche a Nello Quilici viene dedicato un volume: *Nello Quilici: l'uomo, il giornalista, lo studioso, il maestro*, Edizioni Nuovi Problemi, Ferrara, 1941.

⁸² Roma, Gnam, Fondo Ogetti, Corrispondenze: Quilici Mimì xilografa, lettera da Cervia a Fernanda Ogetti, 11 luglio 1940.

⁸³ Roma, Gnam, Fondo Ogetti, Corrispondenze: Quilici Mimì xilografa, lettera da Ferrara a Ugo Ogetti, 9 febbraio 1941.

⁸⁴ *XXIII. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 21 giugno-20 settembre 1942), seconda edizione, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1942, pp. 204, n. 184, p. 211, n. 109, tav. 8.

⁸⁵ Quilici Buzzacchi, *Appunti e date*, cit.

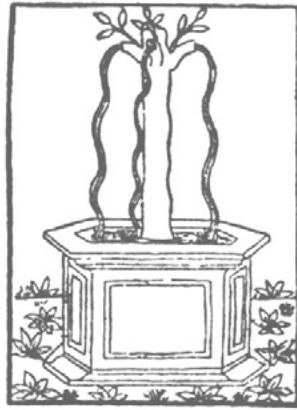
⁸⁶ Di ciò dà memoria uno dei figli di Quilici e Buzzacchi. Folco Quilici, *Il fantasma dell'opera (Un ricordo di Funi)*, in Scardino, *Achille Funi*, cit., p. 10.

⁸⁷ Nello Quilici, *Il Mito di Ferrara negli affreschi del Palazzo Comunale*, Edizioni del Milione, Milano, 1939. Il volume è dedicato a Italo Balbo. Si veda anche Lucio Scardino, *Achille Funi e il «Mito di Ferrara»*, Belriguardo, Ferrara, 1985.

⁸⁸ *I nostri artisti. Mimì Quilici Buzzacchi*, cit.

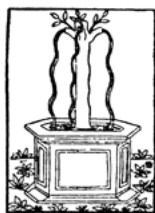
⁸⁹ Sull'argomento Lucia Piccioni, *Art et fascisme*, cit., e in particolare *Le paysage: fédérer l'identité régionale, nationale et supranationale*, pp. 139-175.

⁹⁰ *Gli obelischi* viene esposto, insieme a *Lungastoria-Roma I* e *Lungastoria-Roma II*, alla XXV Biennale. *XXV. Esposizione Biennale Internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, 8 giugno-15 ottobre 1950), Alfieri Editore, Venezia, 1950, p. 79.



LA DIANA

Contributi



Il fenomeno *posthuman* negli anni Novanta: una rilettura attraverso il caso di Pierre Huyghe

Arianna Desideri

Sapienza Università di Roma

Contact arianna.desideri@uniroma1.it

Il presente contributo indaga le possibili affinità tra la produzione di Pierre Huyghe (Antony, 1962) degli anni Novanta e l'estetica *posthuman*, che trova una prima canonizzazione all'interno delle arti visive in Europa con la collettiva *Post Human* (1992), a cura del critico statunitense Jeffrey Deitch. Sebbene l'artista non vi partecipi, si possono riscontrare delle tangenze tra l'interesse di Deitch verso la relazione tra arte e massmedia e le opere video sul cinema di Huyghe. Attorno a tale tematica, Deitch costruisce la mostra *Form Follows Fiction* (2001), programmatico sequel di *Post Human*, in cui Huyghe trova importante riconoscimento con la videoinstallazione *The Third Memory* (1999). Analizzare i lavori dell'artista degli anni Novanta attraverso una prospettiva *posthuman* – sull'eco di una tendenza storiografica che si concentra invece sulle opere dagli anni Dieci ad oggi – permette di riscoprire la centralità dei massmedia nel discorso critico di Deitch presente già in *Post Human*, valorizzando una sfumatura del fenomeno spesso oscurata dagli immaginari transumanisti che trovano maggiore ricezione nel dibattito sul *posthuman* durante il decennio.

This contribution examines the potential affinities between Pierre Huyghe's (Antony, 1962) works from the 1990s and the *posthuman*, a transdisciplinary phenomenon that first garnered canonization in the visual arts in Europe through the group exhibition *Post Human* (1992), curated by the American critic Jeffrey Deitch. Although the artist did not participate in the exhibition, parallels can be observed between Deitch's exploration of the interplay between art and mass media and Huyghe's video works concerning cinema. In this regard, Deitch curated the exhibition *Form Follows Fiction* (2001), a programmatic continuation of *Post Human*, in which Huyghe received significant recognition for the video installation *The Third Memory* (1999). Analyzing the artist's works from the 1990s through a *posthuman* lens—echoing a historiographical trend that predominantly addresses works from the 2010s to the present—enables a rediscovery of the pivotal role of mass media within Deitch's critical discourse, a theme that was already evident in *Post Human*. This analysis underscores a nuance of the phenomenon that is frequently obscured by transhumanist imagery, which gained more prominence in the *posthuman* discourse during that decade.

Keywords: Posthuman, Pierre Huyghe, Jeffrey Deitch, Massmedia, Exhibition

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 11 November 2024 Accepted 8 May 2025
First Published June 2025

Citation Arianna Desideri, *Il fenomeno posthuman negli anni Novanta: una rilettura attraverso il caso di Pierre Huyghe*, «La Diana», 9, 2025, pp. 126-138
DOI 10.36253/ladiana-3102

Copyright © 2025 Arianna Desideri

This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press and USiena PRESS (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata

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

Firenze University Press – USiena PRESS
<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Il fenomeno *posthuman* negli anni Novanta: una rilettura attraverso il caso di Pierre Huyghe

Arianna Desideri

Negli ultimi dieci anni, la poetica di Pierre Huyghe (Antony, 1962) ha trovato una diffusa risonanza all'interno del dibattito critico sul fenomeno transdisciplinare *posthuman*.¹ Soprattutto a partire da *Untilled* (2012) – ecosistema vivente realizzato durante DOCUMENTA (13)² – storici dell'arte, critici, curatori e filosofi si sono interrogati sulla matrice *posthuman* della produzione recente di Huyghe, che sembra rinsaldarsi dal 2012 in poi.³ Il riconoscimento transita per gli studi di Nicolas Bourriaud, Vincenzo Di Rosa, Flora Katz, Dorothea von Hantelmann, oltre che per l'inserimento di *Untilled* tra le voci del *Posthuman Glossary*.⁴ In controtendenza, Huyghe ne prende le distanze,⁵ così come già dichiarato rispetto a una lettura del suo lavoro in chiave relazionale.⁶

Nonostante tale prospettiva interpretativa sia ormai frequente nel panorama degli studi, manca ancora all'appello una ricostruzione storica che interroghi il percorso degli anni Novanta di Huyghe in relazione alle parallele vicende del *posthuman*, che proprio nel decennio trova una canonizzazione all'interno del sistema dell'arte contemporanea in Europa con la mostra *Post Human*⁷ (1992), a cura del critico statunitense Jeffrey Deitch. Il presente contributo si propone dunque di risalire alle radici di possibili risonanze tra Huyghe e l'estetica *posthuman* in tale cronologia. In prima battuta, si tenterà di affiancare i temi della mostra del 1992 alle coeve opere dell'artista sul cinema, individuando un medesimo interesse per l'industria massmediale. In seguito, si risconterà nella partecipazione di Huyghe a *Form Follows Fiction* (2001) un'effettiva occasione di contatto tra l'artista e il curatore, che a nove anni di distanza riprende e amplia il *concept* di *Post Human*.

Un comune interesse: i massmedia in Post Human e nelle opere sul cinema di Huyghe

Come accennato, grazie alla mostra itinerante *Post Human*⁸ (1992) il fenomeno culturale e transdisciplinare *posthuman* sembra entrare correntemente nel linguaggio critico dell'arte contemporanea. Le poetiche dei 36 artisti internazionali coinvolti sono anticipatrici, secondo Deitch, di un futuro nel quale l'ingegneria genetica, la chirurgia estetica, l'informatica e i massmedia condizioneranno la percezione del corpo umano fino ad alterarne le potenzialità oltre i limiti biolo-

gici. Se da una parte, sostiene Angelo Trimarco,⁹ il curatore è in grado di intercettare con tempestività le innovazioni scientifiche allora in atto – si pensi all’invenzione del World Wide Web o all’avvio dello *Human Genome Project* – dall’altra è possibile affermare che il *topos* dell’ibridazione tra essere umano e tecnologia si sintonizza con una lunga tradizione del XX secolo – proveniente dalla *science-fiction* e dal cinema,¹⁰ fino alla più vicina eco del *Manifesto cyborg*¹¹ (1985) – che Deitch ha il merito di riattualizzare e rilanciare all’interno del discorso artistico europeo e statunitense all’inizio degli anni Novanta.

Osservando la mostra nel complesso, definita da Robert Rosenblum una «landmark exhibition»¹² del Novecento, si può notare un leggero divario tra gli intenti critici espressi nel testo in catalogo e le scelte curatoriali. Al contrario di ciò che ci si aspetterebbe, in mostra non vi sono lavori ascrivibili alla New Media Art o alla Digital Art – linguaggi forse più adatti per le sperimentazioni tra arte e tecnologia. Le opere selezionate sembrano piuttosto orientate sull’impatto dei mass media nella rappresentazione del sé, sull’emulazione dell’icona e della *star*, sulla costruzione di stereotipi di genere e canoni normativi di bellezza attraverso le strategie di comunicazione del cinema e della televisione. Basti menzionare l’inclusione della serie *Made in Heaven* (1989-1991) di Jeff Koons con Ilona Staller sulla mediatizzazione della vita privata dell’artista, i collage sulle popstar di Christian Marclay (*Pin-Ups*, 1991), le donne-manichino di Charles Ray (*Mannequin Fall ’91*, 1991), il *voyeurismo* dello spettatore in *The Garden* (1991-1992) di Paul McCarthy, fino all’accento sull’industria della cosmesi e del *fashion* con Janine Antoni (ad esempio *Lipslick*, 1992) e Sylvie Fleury (*Untitled*, 1992), oltre che all’enfasi sul corpo maschile, atletico e performante di Matthew Barney in *Repressia (Decline)* (1991).¹³

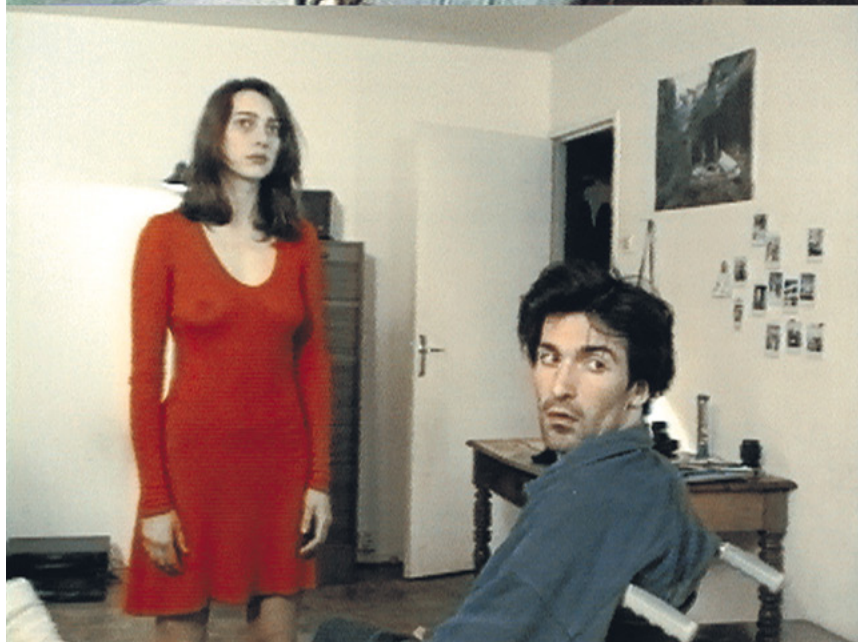
La mancata partecipazione di Huyghe a *Post Human* potrebbe essere ricondotta allo stadio ancora emergente della sua carriera artistica nel 1992, nonché alle strategie curatoriali perseguite da Deitch. In un articolo pubblicato su «Frieze»,¹⁴ Dan Cameron motiva le scelte soprattutto alla luce degli interessi professionali di Deitch come *art advisor*, che nel 1988, dopo dieci anni nel settore, aveva avviato una personale impresa di *art advisory* a New York, contribuendo alla stellare fortuna di Jeff Koons e alla circolazione sul mercato di numerosi artisti giapponesi¹⁵ (in *Post Human*, ad esempio, si ritrovano Taro Chiezo, Yasumasa Morimura e Kodai Nakahara). Se si confronta tale dato con la lista degli artisti coinvolti nelle mostre *Cultural Geometry*¹⁶ (1988) e *Artificial Nature*¹⁷ (1990) per la Deste Foundation di Atene, di poco precedenti a *Post Human*, si deduce una ricorrenza di

nomi strategica per visibilità e promozione commerciale (Ashley Bickerton, Annette Lemieux, Martin Kippenberger, Jeff Koons e Meyer Vaisman), formando una 'scuderia' che Deitch amplierà soprattutto a partire dal 1996 con la fondazione di Deitch Projects.¹⁸

Nonostante Huyghe non partecipi alla mostra del 1992, se si considerano le opere realizzate attorno a tale data – dall'affissione pubblicitaria *Chantier Barbès-Rochecrouart* (1994) al primo film *Remake* (1994-1995) – si denota un'attenzione verso i codici della comuni-



1. Pierre Huyghe, *Remake*, 1994-1995, 1 di 9 stills da video, montate in corrispondenza con stills da *Rear Window* (1954) di Alfred Hitchcock, 43x34,5 cm. Crediti: Courtesy dell'artista; Marian Goodman Gallery, New York © Pierre Huyghe.





cazione di massa comune anche alla visione *posthuman* di Deitch. Una ragguardevole parte del *corpus* di Huyghe dal 1994 al 1999 consiste infatti in opere video che hanno come oggetto di studio il cinema,¹⁹ che costituisce per l'artista una «convention that every viewer understands»²⁰ – ovvero un codice di rappresentazione radicato nella memoria collettiva. Più precisamente, esso si pone come uno «scénario»²¹ (alla francese), cioè una sceneggiatura nota entro cui agire in ottica metadiscorsiva, al fine di rendere visibili i meccanismi di costruzione e consumo delle immagini massmediali.

Una prima modalità operativa è individuabile nell'analisi della forma-film e delle sue specificità di *medium*. In *Remake*²² (fig. 1) prende a matrice il *cult* *Rear Window* (1954) di Alfred Hitchcock e lo riattualizza in un appartamento della *banlieue* parigina con attori amatoriali, replicandolo letteralmente nelle sequenze e nei dialoghi. Come in *Les Incivils* (1995) e *L'Ellipse* (1998), Huyghe non reimpiega o manipola la fonte audiovisiva citata²³ – al pari, ad esempio, di Douglas Gordon in *24h Psycho*²⁴ (1993) – ma ne studia gli elementi linguistici, li scompone e ne rielabora alcuni, con una metodologia che Bourriaud definirà di «postproduction».²⁵

2. Pierre Huyghe, *Blanche-Neige Lucie*, 1997, still da video.
Crediti: Courtesy dell'artista © Pierre Huyghe.

Parallelamente, un secondo nucleo di opere si incentra sullo studio di tempi, tecniche e risorse umane che compongono il cinema in quanto sistema socioeconomico. Huyghe si dedica in particolare alle figure professionali dell'industria dell'intrattenimento, quali l'attore con l'azione *Casting* (1994) o il doppiatore con i video *Dubbing* (1996) e *Blanche-Neige Lucie* (1997). Con tale postura, il discorso sui lavoratori dello spettacolo si carica di corollari legati all'etica e alla performatività capitalista, critica anche al centro del progetto *Association des temps libérés* (1995).

In *Blanche-Neige Lucie*²⁶ (fig. 2), per esempio, dà spazio alla storia di Lucie Dolène – voce francese di Biancaneve nell'omonimo cartone animato, appena vincitrice di un processo contro Walt Disney per un risarcimento sulle *royalties* – addentrandosi in questioni attinenti al diritto e alla proprietà intellettuale su cui tornerà anche nella successiva e celebre operazione legale sul personaggio Annlee²⁷ (*No Ghost Just a Shell*, 2000).

3. Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999, stills da video in doppia proiezione. Crediti: Courtesy dell'artista; Marian Goodman Gallery, New York © Pierre Huyghe.





The Third Memory e la partecipazione a Form Follows Fiction

La videoinstallazione *The Third Memory* (1999) esaurisce tale filone di ricerca e avvia un *iter* di riconoscimento del percorso artistico ormai decennale di Huyghe. Le opere dedicate al cinema sono esposte in prestigiose collettive – una per tutte *Au-delà du spectacle*²⁸ (2000) – che restituiscono la vivacità delle ricerche internazionali sul tema negli anni Novanta, entro cui Huyghe trova una storicizzazione.

A detta di Daniel Birnbaum, era impossibile che l'episodio di cronaca da cui *The Third Memory* trae origine non stimolasse la curiosità «metacinematica»²⁹ di Huyghe. L'artista coinvolge John Wojtowicz, uscito di prigione, nel raccontare la scampata rapina alla New York City Bank che lo vide protagonista nel 1972. L'episodio, all'epoca al centro di uno scandalo mediatico, era stato tre anni dopo oggetto del film *Dog Day Afternoon* (1975) di Sidney Lumet, tradotto e riscritto in breve tempo entro una narrazione cinematografica. La 'terza memoria' a cui si fa riferimento nel titolo è infatti la sintesi dell'accaduto così come Wojtowicz lo ricorda 28 anni dopo, influenzata dalla 'prima memoria' (come il fatto è stato raccontato dalla stampa) e dalla 'seconda' (come il medesimo è stato veicolato dal film).

La struttura concettuale emerge anche nell'impianto installativo complessivo³⁰ (fig. 3) – su cui raramente gli studi si soffermano – che è stato possibile ricostruire grazie alle fonti primarie conservate presso gli Archivi del Centre Pompidou di Parigi, istituzione che ha prodotto,³¹ presentato³² e acquisito³³ l'opera in collezione. L'allestimento è costituito da una prima sala di carattere documentario (undici impressioni digitali della rassegna stampa del 1972;³⁴ la locandina del film di Lumet; un monitor che trasmette l'intervista rilasciata dal compagno *transgender* di Wojtowicz al talk televisivo *Jean Parr Show*) e una seconda stanza dove è proiettato il video *The Third Memory*, costituito da due canali in proiezione simultanea e attigua:³⁵ uno consiste nel re-

4. Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999, stills da video in doppia proiezione. Crediti: Courtesy dell'artista; Marian Goodman Gallery, New York © Pierre Huyghe.

enactment della rapina – realizzato da Huyghe all'interno di un set che replica le fattezze della banca – dove Wojtowicz rompe la quarta parete e rimette in scena i fatti dirigendo movimenti e dialoghi; l'altro comprende le sequenze dei medesimi momenti così come rappresentati da *Dog Day Afternoon* (fig. 4). Entro tale processo, Huyghe posiziona la 'persona' Wojtowicz nelle condizioni di interpretare il 'personaggio' di se stesso e attiva un cortocircuito che è rafforzato dall'accostamento visivo della performance attoriale di Al Pacino nel ruolo di Wojtowicz. In questo caso, la dinamica di «défictionalisation»³⁶ del cinema si unisce a una di «fictionalisation»³⁷ del reale, poiché è disvelata non solo la natura artefatta delle immagini massmediatiche, ma soprattutto in che modo esse riescano a contaminare la memoria personale fino a divenire più realistiche della realtà stessa.

La dialettica tra realtà e finzione è il nucleo tematico di *Form Follows Fiction*³⁸ (2001), collettiva che Deitch organizza al Castello di Rivoli a nove anni di distanza da *Post Human*. Modificando nel titolo il motto modernista 'la forma segue la funzione', il curatore individua un panorama di pratiche medialmente eterogenee emerse negli anni Novanta che utilizzano la *fiction* per costruire delle realtà alternative, anomale ma familiari, giocando sull'ambiguità tra 'vero' e 'verosimile'. In una ragguardevole ma sfortunata coincidenza, la mostra inaugura poco dopo l'attacco alle Twin Towers di New York, a cui Deitch fa riferimento nel testo critico come esempio di spettacolarizzazione mediatica di un evento traumatico ai tempi della globalizzazione.³⁹

Insieme a Vanessa Beecroft, Matthieu Laurette, Mariko Mori e Kara Walker – tra gli altri⁴⁰ – il curatore seleziona tre videoinstallazioni di altrettanti artisti, ovvero Doug Aitken (*These restless minds*, 1998), Pipilotti Rist (*Bar*, 1999) e Huyghe proprio con *The Third Memory*, definita uno «straordinario documento di come la realtà contemporanea venga sistematicamente costruita e decostruita».⁴¹ Rispetto a quanto approfondito, le questioni che l'opera solleva centrano in maniera calzante le riflessioni di Deitch; riconoscimento testimoniato anche dalla struttura del catalogo, che si conclude con tre fermo-immagine a doppia pagina di *The Third Memory*. Tale aspetto assume sufficiente rilevanza se si considera l'attenzione che Deitch riserva ai prodotti editoriali che accompagnano i suoi progetti curatoriali. Sin dalla citata collettiva *Cultural Geometry*, passando per *Post Human*, Deitch collabora con il *graphic designer* Dan Friedman, rendendo la forma-catalogo non solo un supporto di documentazione, ma un ricchissimo album di *visual culture* dove le opere in esposizione si mescolano con citazioni dalla storia dell'arte e dalla cultura popolare. Nel caso di *Form Follows Fiction*,

nonostante il sodalizio con Friedman cessi, la struttura narrativa e iconografica del catalogo sembra rispettare le medesime regole, riservando un discreto spazio di riproduzione a *The Third Memory*. La mostra del 2001 – anno cruciale, in cui Huyghe è l'unico artista del Padiglione Francia alla Biennale di Venezia con l'installazione *Le Château de Turing*⁴² – porrà inoltre le basi per realizzare nel 2004, nella stessa sede, la prima monografica in Italia dedicata all'artista.⁴³

Conclusioni

In un fax indirizzato a Francesca Alfano Miglietti e conservato presso il Centro di Ricerca del Castello di Rivoli, Deitch stesso afferma di aver ideato *Form Follows Fiction* come programmatico «sequel»⁴⁴ di *Post Human*, rivelando un collegamento esplicito tra le due manifestazioni. Le due mostre, di fatto, condividono una medesima indagine sull'impatto dei massmedia sul corpo e sulla percezione della realtà a quasi un decennio di distanza. Una possibile affinità tra le opere sul cinema di Huyghe negli anni Novanta e l'estetica *posthuman* non emerge quindi in maniera diretta, ma transita ellitticamente per la partecipazione a *Form Follows Fiction*. A ciò si aggiunge l'inclusione di Huyghe al recente *remake* di *Post Human* presso la sede di Los Angeles di Deitch Projects (2024-2025), in cui al gruppo degli artisti coinvolti nel 1992 si unisce anche un nucleo di presenze dalla mostra del 2001 e artisti delle ultime generazioni.⁴⁵ Seppure tale dato non può assumere valore in una prospettiva d'analisi storica, è altrettanto rilevante monitorare l'attualità della questione, per comprendere in che modo Deitch ampli e riformalizzi il suo concept anche in relazione alla letteratura critica aggiornata,⁴⁶ menzionando ad esempio l'apporto di Rosi Braidotti – già citata co-curatrice del volume *Posthuman Glossary*, che dedica una voce proprio alla poetica di Huyghe.⁴⁷

Analizzare parte della produzione dell'artista negli anni Novanta attraverso una prospettiva *posthuman* conduce dunque non solo a esaminare la sua ricerca sotto una differente lente interpretativa, ma anche a riconsiderare la fortuna del fenomeno *posthuman* nelle arti visive in rapporto alla visione curatoriale e personale di Deitch. Il nodo concettuale da sciogliere risiede infatti nella relazione tra *Post Human* (con le lettere maiuscole) e *posthuman* (con la lettera minuscola). Da tale angolazione, è significativo notare che, dopo la mostra del 1992, l'estetica *posthuman* si popola soprattutto di immaginari *cyborg* transumani e sintetico-cibernetici, che Deitch menziona solo in maniera avveniristica nel catalogo di *Post Human* come parte di un «prossimo mondo».⁴⁸ In merito, si pensi alle elaborazioni teoriche di Katherine Hayles (1999) e di Ro-

bert Pepperell⁴⁹ (1997) e alle pratiche artistiche di stampo performativo in cui il corpo diviene una soglia tra ‘naturale’ e ‘artificiale’.⁵⁰ Ci si riferisce, tra i numerosi esempi possibili, agli innesti e alle protesi di Stelarc, agli interventi chirurgici di Orlan, agli esperimenti genetici di Eduardo Kac e alla cosiddetta BioArte,⁵¹ così come alle sperimentazioni della Net Art grazie alle potenzialità eteropiche del World Wide Web.⁵²

Durante il decennio, il tema dell’identità postumana plasmata dai massmedia – sintonizzato sulle distopie del film *Videodrome* (1983) di David Cronenberg e su cui Deitch aveva focalizzato le scelte curatoriali di *Post Human* – sembra quindi perdere risonanza nel dibattito teorico, artistico e critico sul *posthuman* rispetto alla fortuna del corpo cibernetico transumano, tipico invece delle surrealtà di *Matrix* (1999). La dialettica tra massmedia e *posthuman* è poi recuperata e riattualizzata agli inizi del nuovo Millennio dal curatore in *Form Follows Fiction*, in connessione con la vocazione della precedente mostra. In questo specifico passaggio si può comprendere quanto la produzione di Huyghe sul cinema sia un caso di studio efficace per rileggere sia gli intenti di *Post Human* che la ricezione del fenomeno *posthuman* nelle arti visive negli anni Novanta, procedendo secondo traiettorie di ricerca che considerano non solo gli immaginari transumanisti, ma valorizzano anche quelli legati alla società massmediale.⁵³

¹ Cfr. almeno Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge, 2013 [trad. it. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Deriveapprodi, Roma, 2014]; Bruno Latour, *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Editions La Découverte, Parigi, 2015 [trad. it. *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano, 2020]; Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, 2016 [trad. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, NERO, Roma, 2019].

² Cfr. *DOCUMENTA (13)*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Kassel, 9 giugno-16 settembre 2012), vol. I-III, Hatje Cantz, Berlino, 2012.

³ Cfr. *Pierre Huyghe*, a cura di Hans Ulrich Obrist, catalogo edito in occasione della mostra *UUMWELT* (Londra, Serpentine Galleries, 2 ottobre 2018-10 febbraio 2019), Walther König, Londra 2019. Si pensi anche all'ultima mostra in Italia, *Pierre Huyghe. Liminal* (Venezia, Punta della Dogana, 17 marzo-24 novembre 2024).

⁴ Cfr. Nicolas Bourriaud, *Inclusions. Esthétique du Capitalocène*, Presses Universitaires de France, Parigi, 2021; Vincenzo Di Rosa, *L'esposizione oltre l'umano, coesistenza e simpoiesi nel lavoro di Pierre Huyghe*, in *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, a cura di Gabriella Galati, Meltemi, Milano, 2021, pp. 107-125; Flora Katz, *An Aesthetic of the Possible*, «CURA», 35, Fall-Winter 2020-2021, <https://curamagazine.com/digital/an-aesthetic-of-the-possible/> (ultimo accesso maggio 2025); Dorothea von Hantelmann, *Thinking the Arrival: Pierre Huyghe's Untitled and the Ontology of the Exhibition*, «ONCURATING», 33, giugno 2017, <https://www.on-curating.org/issue-33-reader/thinking-the-arrival-pierre-huyghes-untitled-and-the-ontology-of-the-exhibition.html#Y43433bMLb1> (ultimo

accesso maggio 2025); *Posthuman Glossary*, a cura di Rosi Braidotti, Maria Hlavajova, Bloomsbury Academic, Londra-New York, 2018, pp. 308-309.

⁵ Cfr. Éric Troncy, *Systèmes sous-déterminés. Pierre Huyghe et Éric Troncy*, in *Habiter l'Anthropocene*, a cura di Philippe Chiambaretta, «Stream», 03, 2014, p. 129.

⁶ Cfr. George Baker, *An Interview with Pierre Huyghe*, «October», 110, autunno 2004, p. 100.

⁷ Cfr. *Post Human*, a cura di Jeffrey Deitch, catalogo della mostra (Losanna, FAE Musée d'Art Contemporain, 14 giugno-13 settembre 1992; Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1° ottobre-22 novembre 1992; Atene, Deste Foundation for Contemporary Art, 3 dicembre 1992-14 febbraio 1993; Amburgo, Deichtorhallen, 12 marzo-9 maggio 1993), Castello di Rivoli, Torino, 1992.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr. Angelo Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Roma, 2016, p. 198.

¹⁰ Cfr. Antonio Caronia, *Corpi e informazioni. Il postumano da Wiener a Gibson*, già in *Post-umano. Relazioni tra uomo e tecnologia nella società delle reti*, a cura di Mario Pireddu e Antonio Tursi, Guerini e Associati, Milano, 2006, ora in Antonio Caronia, *Dal cyborg al postumano. Biopolitica del corpo artificiale*, a cura di Loretta Borrelli e Fabio Malignini, Meltemi, Sesto San Giovanni, 2020, pp. 189-204.

¹¹ Cfr. Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto*, «Socialist Review», 15, 1985, pp. 65-107 [trad. it. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 2018].

¹² Robert Rosenblum, «Post Human», «Artforum», numero speciale *This is today. Pop after Pop*, ottobre 2004, p. 121.

¹³ Di seguito, l'elenco completo degli artisti (in ordine alfabetico): Dennis Adams, Janine Antoni, John Armleder, Stephan Balkenhol, Matthew Barney,

Ashley Bickerton, Taro Chiezo, Clegg & Guttmann, Wim Delvoye, Suzan Etkin, Fischli/Weiss, Sylvie Fleury, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Damien Hirst, Martin Honert, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Martin Kippenberger, Jeff Koons, George Lappas, Annette Lemieux, Christian Marclay, Paul McCarthy, Yasumasa Morimura, Kodai Nakahara, Cady Noland, Daniel Oates, Pruitt&Early, Charles Ray, Thomas Ruff, Cindy Sherman, Kiki Smith, Pia Stadtbäumer, Meyer Vaisman, Jeff Wall.

¹⁴ Cfr. Dan Cameron, *Before and After. Dan Cameron Enters the World of Post Human*, «Frieze», 6, settembre-ottobre 1992, pp. 17-19.

¹⁵ Cfr. la biografia di Jeffrey Deitch sul sito di Jeffrey Deitch Projects, <https://deitch.com/about/jeffrey-deitch> (ultimo accesso maggio 2025).

¹⁶ Cfr. *Cultural Geometry*, a cura di Jeffrey Deitch, catalogo della mostra (Atene, Deste Foundation, 18 gennaio-17 aprile 1988), Deste Foundation for Contemporary Art, Atene-Ginevra-New York, 1988.

¹⁷ Cfr. *Artificial Nature*, a cura di Jeffrey Deitch, catalogo della mostra (Atene, Deste Foundation, 20 giugno-15 settembre 1990), Deste Foundation for Contemporary Art, Atene-Ginevra-New York, 1990.

¹⁸ Cfr. la cronologia degli eventi di Deitch Projects dal 1996 al 2010, <https://deitch.com/archive/deitch-projects> (ultimo accesso maggio 2025).

¹⁹ Cfr. *Pierre Huyghe*, a cura di Emma Lavigne, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 25 settembre 2013-6 gennaio 2014; Colonia, Museum Ludwig, 11 aprile-13 luglio 2014; Los Angeles County Museum of Art, 23 novembre 2014-22 febbraio 2015), Hirmer Verlag, Monaco, 2014.

²⁰ Jérôme Sans, *Pierre Huyghe: Secession*, in *Pierre Huyghe: Secession*, a cura di Jérôme Sans, catalogo della mostra (Vienna, Secession, 28 aprile-6 giu-

gno 1999), Wiener Secession, Vienna, 1999, p.n.n.

²¹ Baker, *An Interview with Pierre Huyghe*, cit., p. 101.

²² Cfr. Pierre Huyghe, *Remake*, 1994-1995, film, Betacam SP, couleur, son, 139'.

²³ Eccezioni sono il video *Atlantic, Atlantik, Atlantis* (1997) e la videoinstallazione *Sleeptalking* (1998).

²⁴ Cfr. Jean-Christophe Royoux, *Remaking Cinema*, in *Cinéma cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience: Eija-Liisa Ahtila, Fiona Banner, Julie Becker, Pierre Bismuth, Christoph Draeger, Christoph Girardet, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Joachim Koester, Mark Lewis Higgins, Sharon Lockhart*, a cura di Marente Bloemheuvel, catalogo della mostra (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 13 febbraio-24 maggio 1999), Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1999, pp. 21-27.

²⁵ Cfr. Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les presses du réel, Digione, 2003.

²⁶ Cfr. Pierre Huyghe, *Blanche-Neige Lucie*, 1997, film super 16mm et 35 mm, transféré sur Beta numérique, son, 3'20". Il video è prodotto da Anne Sanders Film, casa di produzione indipendente fondata con Philippe Parreno.

²⁷ Cfr. *No Ghost Just a Shell. Pierre Huyghe & Philippe Parreno*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthalle, 24 agosto-27 ottobre 2002; Cambridge, Institute of Visual Culture, 8 dicembre 2002-26 gennaio 2003; Eindhoven, Van Abbemuseum, 19 gennaio-agosto 2003), Walther König, Köln, 2003.

²⁸ Cfr. *Au-delà du spectacle*, a cura di Bernard Blistène e Philippe Vergne, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 22 novembre 2000-8 gennaio 2001), Éditions Centre Pompidou, Parigi, 2000.

²⁹ Daniel Birnbaum, *Stickup Artist: The Art Of Pierre Huyghe*, «Artforum», 3, novembre 2000, <https://www.artforum.com/print/200009/stickup-artist->

[the-art-of-pierre-huyghe-32080](https://www.artforum.com/print/200009/stickup-artist-the-art-of-pierre-huyghe-32080) (ultimo accesso maggio 2025).

³⁰ Cfr. Parigi, Centre Pompidou MNAM-CCI, Service Nouveaux Médias, Fonds des Collections, *The Third Memory, Pierre Huyghe*, 1999, fiche technique, AM 1999-154.

³¹ La produzione di *The Third Memory* è realizzata in collaborazione con il Service Nouveaux Médias del Centre Pompidou, The Renaissance Society dell'Università di Chicago, con la partecipazione di Galerie Marian Godman, Myriam e Jacques Salomon e Le Fresnoy – Studio National des arts contemporains.

³² Cfr. *Pierre Huyghe: The Third Memory*, a cura di Christine Van Assche, catalogo della mostra (Parigi, Centre Pompidou, 8 giugno-9 ottobre 2000), Éditions du Centre Pompidou, The Renaissance Society at the University of Chicago, Parigi-Chicago, 2000.

³³ Cfr. *Collection Nouveaux Médias Installations. La collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*, a cura di Christine Van Assche, Éditions du Centre Pompidou, Parigi, 2006, pp. 164-166.

³⁴ Cfr. Parigi, Centre Pompidou MNAM-CCI, Pôle Archives, 9 juin-9 octobre 2000. Exposition "The Third Memory" de Pierre Huyghe, boîte 2009011/001, dossier *Recherche documentaire*.

³⁵ Cfr. *The Third Memory*, CD, left image 1999-154, copie de diffusion 1/2 1999, PAL, 9'46", colour, sound; *The Third Memory, Pierre Huyghe*, CD, right image 1999-154, copie de diffusion 2/2. PAL, 9'46", colour, sound, in Parigi, Centre Pompidou MNAM-CCI, Service Nouveaux Médias, Fonds des Collections, *The Third Memory, Pierre Huyghe*, AM 1999-154.

³⁶ Cfr. Jean-Christophe Royoux, *Les travailleurs du temps libre et la reconfiguration de l'espace public: quelques hypothèses sur le travail de Pierre Huyghe*, «Multitudes», 5, 2001, [https://www.multitudes-](https://www.multitudes.net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et/)

[net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et/](https://www.multitudes.net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et/) (ultimo accesso maggio 2025).

³⁷ Cfr. Pierre Bal-Blanc, Mathieu Margueri (intervista di), *Sleeptalking. Pierre Huyghe*, «Blocnotes. Art contemporain», marzo 1999, p. 29.

³⁸ Cfr. *Form Follows Fiction. Forma e finzione nell'arte di oggi*, a cura di Jeffrey Deitch, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 17 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Charta, Milano, 2001.

³⁹ Jeffrey Deitch, *Se non si può risolvere bisogna assolvere*, in *Form Follows Fiction*, cit., p.n.n.

⁴⁰ Di seguito, l'elenco completo degli artisti (in ordine alfabetico): Franz Ackermann, Amy Adler, Doug Aitken, Vanessa Beecroft, Gregory Crewdson, John Currin, Olafur Eliasson, Cai Guo-Qiang, Pierre Huyghe, Kurt Kasper, Toba Khedoori, Matthieu Laurette, Margherita Manzelli, Mariko Mori, Takashi Murakami, Tim Noble and Sue Webster, Chris Ofili, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist, Matthew Ritchie, Kara Walker.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. 49. *Esposizione Internazionale d'Arte. Platea dell'Umanità, Plateau of Humankind, Plateau der Menschheit, Plateau de L'Humanité*, a cura di Harald Szeemann, catalogo della mostra (Venezia, 10 giugno-4 novembre 2001), vol. I-II, La Biennale di Venezia, Venezia, 2001.

⁴³ Cfr. *Pierre Huyghe*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, catalogo della mostra (Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 21 aprile-18 luglio 2004), Skira, Milano, 2004.

⁴⁴ Jeffrey Deitch, fax destinato a Francesca Alfano Miglietti, 6 agosto 2001, in Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, CRRI – Centro di Ricerca Castello di Rivoli, Dipartimento Curatoriale, *Ufficio Mostre ottobre 2001-gennaio 2002, Form Follows Fiction corrispondenza*, faldone 1/3.

⁴⁵ Di seguito, l'elenco completo degli artisti (in ordine alfabetico): Isabelle Albuquerque, Matthew Barney, Ivana Bašić, Frank Benson, Ashley Bickerton, Maurizio Cattelan, Chris Cunningham, John Currin, Alex Da Corte, Olivia Erlanger, Jana Euler, Rachel Feinstein, Urs Fischer, Pippa Garner, Robert Gober, Hugh Hayden, Damien Hirst, Tishan Hsu, Pierre Huyghe, Anne Imhof, Alex Israel, Arthur Jafa, Jamian Julian-Villani, Mike Kelley, Josh Kline, Jeff Koons, Paul McCarthy, Sam McKinniss, Mariko Mori, Takashi Murakami, Wangchi Mutu, Cady Noland, Charles Ray, Cindy Sherman, Kiki Smith, Hajime Sorayama, Anna Uddenberg, Cajs von Zeipel, Jeff Wall, Jordan Wolfson, Anicka Yi. Cfr. la scheda di *Post Human* (Deitch Projects, Los Angeles,

12 settembre 2024-18 gennaio 2025), <https://deitch.com/los-angeles/exhibitions/post-human> (ultimo accesso maggio 2025).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. *Posthuman Glossary*, cit.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Cfr. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999; Robert Pepperell, *The Posthuman Condition. Consciousness Beyond the Brain*, Intellect, Bristol, 1997.

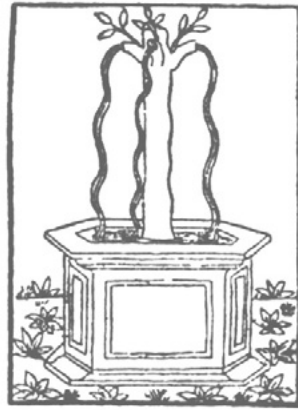
⁵⁰ Cfr. Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art: World of Art*, Thames & Hudson, Londra, 2009 [trad. it. *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2011].

⁵¹ Cfr. Teresa Macrì, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*,

Costa&Nolan, Milano, 1996; Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa&Nolan, Genova, 1997; *Virus art. Viste e interviste dalla rivista Virus mutations*, a cura di Francesca Alfano Miglietti, Skira, Milano 2003; *L'art biotech*, a cura di Jens Hauser, catalogo della mostra (Nantes, National Arts and Culture Centre Lieu Unique, 14 marzo-4 maggio 2003), Fili-granes Éditions, Parigi, 2003.

⁵² Cfr. Christiane Paul, *Digital Art. Third Edition*, Thames & Hudson, Londra, 2015 (I ed. 2003).

⁵³ Un ringraziamento speciale a Francesca Gallo, allo Studio Pierre Huyghe, al Pôle Archives e al Service Nouveaux Médias del Centre Pompidou MNAM-CCI di Parigi e al CRRRI – Centro di Ricerca Castello di Rivoli.



LA DIANA

Note

Gli *Old Masters* italiani del Museo di Belle Arti a Budapest, trent'anni dopo

Luca Brignoli

Che il Museo di Belle Arti a Budapest (Szépművészeti Múzeum) sia un luogo identitario per la storia della capitale e del popolo ungherese è un fatto facilmente verificabile: basta osservare piazza degli Eroi e al suo centro il *Monumento del millenario*, celebrativo dell'anniversario della conquista magiara sui territori corrispondenti alla moderna Ungheria (fig. 1). All'ombra della colonna su cui svetta l'arcangelo Gabriele, trionfante con la croce astile e la corona di Santo Stefano – vero e proprio simbolo di legittimità del potere temporale nel regno – sono riuniti a cavallo, in statue bronzee, i sette capi tribù delle popolazioni ungare capitanati dal re Árpád, considerato il capostipite e in un certo senso il fondatore della Nazione. Dietro di loro, nei due colonnati a sipario che abbracciano la piazza, la storia ungherese è sintetizzata attraverso le sculture che rappresentano i protagonisti delle sue varie fasi, dal re Mattia Corvino a Lajos Kossuth, eroe nazionale a capo dei moti del 1848 che portarono per un anno all'indipendenza dall'impero asburgico.

Sul lato sinistro di piazza degli Eroi domina il Museo di Belle Arti, un edificio monumentale con le fattezze di un tempio classico in stile corinzio, istituito nel 1896 proprio in occasione delle celebrazioni del millenario e aperto dieci anni dopo; nella mente dei fondatori, il museo doveva essere in grado di rivaleggiare con le grandi collezioni artistiche europee, primo tra tutti il Kunsthistorisches Museum di Vienna, e di reggere in conseguenza, a livello culturale e non, il ruolo di Budapest co-capitale dell'Impero austro-ungarico. È passato oltre un secolo e, nonostante le pieghe della storia e il crollo dell'impero con la fine della Prima guerra mondiale, senza dubbio l'operazione può dirsi perfettamente riuscita.

1. Piazza degli Eroi a Budapest: sulla sinistra il Museo di Belle Arti. Crediti: archivio dell'autore.



Tra i momenti più gloriosi e significativi della storia del museo è d'obbligo menzionare l'anno 1871, in cui pervenne all'istituzione – allora in un edificio affacciato sul Danubio – la collezione dei principi Esterházy (637 dipinti, migliaia di disegni, circa mezzo milione di stampe) acquistata dallo Stato l'anno precedente: un nucleo fondamentale che ancora oggi costituisce l'ossatura portante del museo con opere di Bellotto, Bassano, Boltraffio, Bronzino, Crivelli, Garofalo, Tiepolo, Tintoretto, Veronese, con la *Madonna del latte* di Correggio, l'indimenticabile *Studio di teste* a carboncino di Leonardo da Vinci, preparatorio della *Battaglia di Anghiari*, il *Ritratto di Ippolito d'Este* e



2. Raffaello Sanzio, *Madonna Esterhazy*, 1508 circa, olio su tavola. Szépművészeti Múzeum, Budapest. Crediti: @ Szépművészeti Múzeum, Budapest.

la *Madonna Esterházy* di Raffaello (fig. 2), quest'ultima vero e proprio emblema del museo e, in un certo senso, paradigma di tutta la storia del collezionismo ungherese. L'altro momento fondante per le raccolte di dipinti italiani del Museo di Belle Arti corrisponde proprio agli anni Novanta del XIX secolo: in previsione dell'apertura del nuovo edificio, il governo ungherese diede mandato al direttore Károly Pulszky di incrementare il patrimonio del museo, operazione che il conoscitore ungherese svolse con grande abnegazione in tutte le piazze europee (oltre quattrocento i dipinti antichi acquisiti!), caratterizzandosi per un gusto non indifferente e per la qualità degli oggetti prescelti. L'acquisto più roboante, presso l'asta Sambon a Milano della collezione Scarpa, nel 1895, coincise con la sua rovina: per la cifra vertiginosa di 135.000 lire assicurò al museo il *Ritratto di giovane* di Sebastiano del Piombo, che allora era creduto l'effigie del poeta Antonio Tebaldeo dipinta da Raffaello. Tornato in patria, e scoperta la vera paternità del quadro, il governo scatenò – sdegnato per l'esborso oneroso e il declassamento dell'attribuzione – un'interrogazione contro Pulszky; il direttore si dimise e, colpito da un esaurimento nervoso, fuggì in Australia. Nonostante il fratello avesse rimborsato lo Stato della cifra investita, i demoni della vicenda perseguitavano ancora Károly, che si suicidò a Brisbane nel 1899.¹

Fortunatamente, nei decenni successivi non sono mancati una serie di illustri studiosi che, proficuamente, hanno impegnato le loro competenze sul patrimonio del museo: dall'ingegnere-collezionista Sándor Lederer, *connoisseur* già proprietario della *Morte di Lucrezia* del Sodoma,² ora in museo, a Andor Pigler, direttore dal 1956 al 1964 nonché autore dello storico catalogo degli *Old Masters* dello Szépművészeti Múzeum, dato alle stampe nel 1967.³ A succedere a Pigler fu Klára Garas, che nella sua direzione ventennale (1964-1984) dovette sopportare il furto del 1983 di sette dipinti italiani, tra cui i due Raffaello, fortunatamente rintracciati in Grecia e restituiti l'anno seguente.⁴

Ultimo erede di questa tradizione di conoscitori magiari è Vilmos Tátrai, storico curatore della pittura italiana del museo (attualmente attivo nel ruolo di emerito) nonché memoria storica e decano degli storici dell'arte ungheresi; della sua attività fa fede *A Summay Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings* (scritto insieme ad Ágnes Szigheti ed Éva Nyerges),⁵ il repertorio dei dipinti dell'Europa occidentale del museo, uscito nel 1991 e rimasto di riferimento fino a oggi. A oltre trent'anni di distanza, lo stesso Tátrai, Zsuzsanna Dobos e Csenge Júlia Béres – queste ultime conservatrici, rispettivamente, della

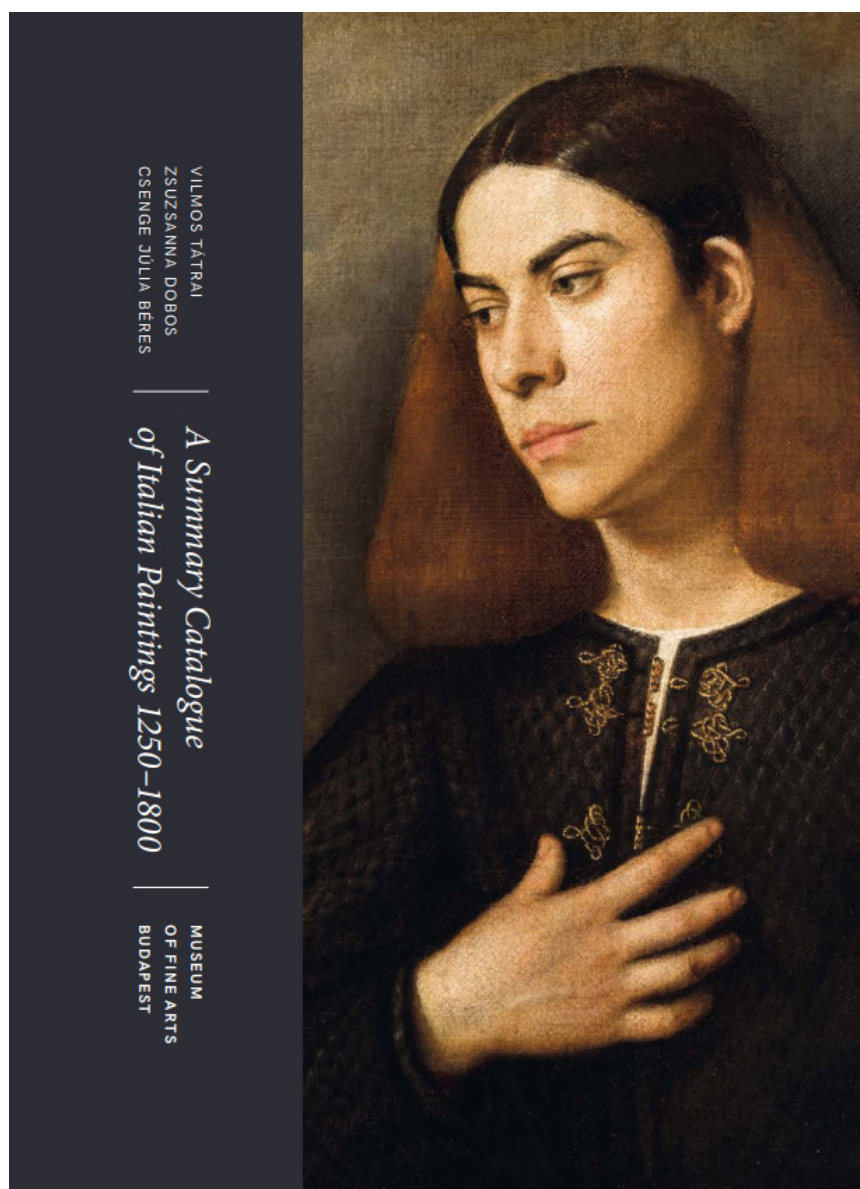
pittura italiana sei-settecentesca e di quella cinquecentesca del museo, cui va ad aggiungersi la collaborazione e il coordinamento editoriale di Nikolett Koruhely, curatrice della pittura inglese tra Sei e Ottocento e associata della pittura italiana del XVI secolo –, aggiornano l'impresa a sei mani, dando alle stampe *A Summary Catalogue of Italian Paintings 1250-1800. Museum of Fine Arts Budapest* (Museum of Fine Arts, Budapest, 2024).

Redatto, come già il catalogo del 1991, in inglese, scelta quantomai felice per superare le difficoltà di una lingua ostica come quella ungherese, il volume si caratterizza anzitutto per il suo pregio tipografico, per essere stampato con cura e presentare per la prima volta tutti i dipinti italiani del museo a colori, una differenza significativa rispetto al bianco-nero del 1991. Aperto da una prefazione di Vilmos Tátrai, in cui vengono tracciati gli elementi di novità e le linee-guida che hanno portato all'edizione odierna, il catalogo reca in copertina il magnetico *Ritratto di giovane uomo* di Giorgione, proveniente dalla collezione dell'arcivescovo ungherese János László Pyrker, che nel 1836 lo donò al costituendo Museo Nazionale Ungherese; un dipinto assurto negli ultimi anni a fama internazionale, grazie a una costante presenza nelle grandi mostre europee ed extracontinentali (fig. 3).

Il corpo principale del volume si caratterizza per la fitta serie di schede in ordine alfabetico d'autore: in ognuna sono forniti i dati tecnici, la provenienza al momento d'approdo nell'istituzione, eventuali copie e/o altre versioni, *pendant*, ecc.; il punto forte di ogni scheda sono le cosiddette *References*, vale a dire le citazioni scientifiche che si riferiscono a ogni opera, un'operazione ammirevole tanto più se si considera la mole di dipinti analizzati, la vastità delle scuole e delle epoche diversificate presenti e, non ultima, la conseguente, torrenziale, bibliografia in continua espansione. Ancor più suggestiva – ed è questa la vera gioia per gli addetti ai lavori – sono le lettere e le comunicazioni orali al personale del museo di volta in volta citate, che chiariscono o indirizzano attribuzioni, datazioni, precisazioni iconografiche e iconologiche: un metodo 'artigianale' che testimonia con efficacia il lavoro corale della squadra dei curatori, e che incoraggia il confronto tra gli studiosi di diverse generazioni, aprendo al domani nella miglior tradizione della disciplina.

Molte le novità occorse nella vita del museo in questi trent'anni, prontamente segnalate in catalogo: tra queste *Le nozze di Cana* del Vasari (già in collezione Esterházy, disperse durante la Seconda guerra mondiale) sono ritornate a Budapest nel 1999 dal Museo di Belle Arti a Montréal, la *Tebaide* del Beato Angelico è stata attribuita con forza al

maestro domenicano solo dall'inizio del terzo millennio, l'*Adorazione dei pastori* è ascritta a Guido Reni grazie all'intuizione di Alessandro Brogi (2017), la *Venere che suona il luto* figura con l'attribuzione a Peterzano dopo uno studio di Mina Gregori (2002). Di Tiziano Vecellio va ad aggiungersi al patrimonio del museo la *Madonna con il Bambino e San Paolo*, acquistata nel 2015 per quasi sedici milioni di dollari dalla Banca Nazionale Ungherese dopo che Vilmos Tátrai la attribuì al maestro veneziano nel 2006; ora l'opera è stata concessa al Museo di Belle Arti con un prestito a lungo termine. Diversi sono anche i dipinti di cui è stata chiarita l'iconografia o di cui si sono identificati



3. La copertina di *A Summary Catalogue of Italian Paintings 1250-1800*, Museum of Fine Arts, Budapest, 2024.

gli effigiati protagonisti dei ritratti: su tutti spicca il cardinale Ippolito d'Este, riconosciuto nella tavola di Raffaello e che fino alle ricerche di Alessandro Ballarin (2010) si credeva ritraesse Pietro Bembo.

È un volume incoraggiante, quello dei dipinti italiani del Museo di Belle Arti a Budapest: incoraggiante anzitutto per lo stato di salute della storia dell'arte come disciplina, dato che, assodato il lavoro encomiabile che gli autori hanno profuso in questa occasione, moltissimi sono ancora i punti da chiarire e, sfogliandone le pagine, ai cultori della materia si aprono come un ventaglio molteplici piste di studio possibili. Molti dipinti attendono ancora di essere studiati, datati con precisione, restaurati, attribuiti con certezza, inquadrati nelle loro vicende storiche, collezionistiche e di gusto: i depositi del museo sono, in questo senso, una vera e propria miniera. Oltre alle opere di scuola fiorentina e veneziana, da sempre sulla cresta dell'onda anche dal punto di vista delle ricerche critiche, negli anni dallo Szépművészeti Múzeum si sono avviate una serie di indagini sul patrimonio senese – altro vanto del museo, culminati con il primo volume del *Corpus of Sienese Paintings in Hungary (1420-1510)* di Dóra Sallay, curatrice della pittura medievale del museo, edito dal Centro Di di Firenze nel 2015 – e sul nucleo di dipinti lombardi con la serie di articoli apparsi su «Arte Lombarda» nel 1996. Occasione, quest'ultima, per cui il pensiero corre inevitabilmente a Miklós Boskovits, grande storico dell'arte natò di Budapest e attivo per molti anni nelle università italiane.⁶

A Summary Catalogue of Italian Paintings diverrà certamente uno strumento indispensabile per gli studi di storia dell'arte e per la storia della museografia europea, ma è anche il miglior testimone di come il Museo di Belle Arti a Budapest sia un'istituzione viva, con solide radici culturali e in cui si può studiare con raro profitto: un vero e proprio laboratorio per i conoscitori di oggi e di domani. Il suo catalogo dei dipinti ne è un perfetto esito e un felice testimone.

¹ László Mravik, *Pulszky Károly műve*, in *Pulszky Károly emlékének*, catalogo della mostra, a cura di László Mravik, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1988, pp. 5-17; Sergio Momesso, *La collezione di Antonio Scarpa (1752-1832)*, Bertinocello Artigrafiche, Cittadella, 2007, pp. 10-11.

² Sulla collezione Lederer e il suo ruolo di conoscitore ho in corso uno studio di prossima pubblicazione: Luca Brignoli, *La collezione di Sándor Lederer a Budapest. Riletture storico-critiche e novità documentarie*, in corso di stampa.

³ Andor Pigler, *Katalog der Galerie Al-*

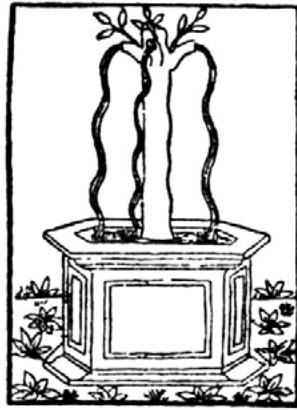
ter Meister, I-II, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967.

⁴ Géza Galavics, *Klára Garas (1919-2017). In memoriam*, in «Acta Historiae Artium», 59, 2018, pp. 5-29 (in particolare vedi a p. 13 per il furto del 1983).

⁵ *Museum of Fine Arts Budapest. Old Master's Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, a cura di Vilmos Tátrai, Museum of Fine Arts, Budapest, 1991.

⁶ Curato da Marco Rossi, il progetto di «Arte Lombarda» (1996) vede una serie di contributi sui vari nuclei lombardi nelle collezioni che compongono

il museo: Laura Paola Gnaccolini si è occupata della donazione Pyrker (117, 2, pp. 116-121) e degli affreschi quattrocenteschi provenienti da Santa Maria delle Grazie a Bergamo (117, 2, pp. 127-132), Nadia Righi della collezione Pálffy (117, 2, pp. 121-126) e della collezione Esterházy (118, 3, pp. 49-60). In questo versante si inserisce anche il volume dato alle stampe nel 2014: *Dipinti in Valpadana tra Medioevo e Rinascimento. Studi al Museo di Belle Arti di Budapest in ricordo di Miklós Boskovits*, a cura di Francesco Frangi, Scalpendi Editore, Milano, 2014.



LA DIANA

Recensioni

Antonio Brucculeri, *Les Français et la Renaissance. Idées et représentations de l'architecture 1760-1880*, De Gruyter, Berlino-Boston, 2024, pp. 407

Marco Calafati

Il volume di Antonio Brucculeri è il quarto della serie diretta da Sabine Frommel e Eckhard Leuschner dedicata alla creazione dell'identità europea, alla migrazione di conoscenze oltre che di espressioni tecniche e artistiche. In linea con i temi della collana, *European Identities and Transcultural Exchange. Studies in Art History*, con un disegno di Charles Norry (1756-1832) dell'abbazia di Montecassino vista dal chiostro del Paradiso del 1783 in copertina, il saggio offre un'interpretazione del Rinascimento italiano da parte degli artisti e architetti francesi tra la fine del Settecento e la metà del secolo successivo. Il fenomeno è anticipato nel corso del Cinquecento, quando i modelli italiani divennero fonti d'ispirazione, attraverso la presenza di artisti francesi in Italia e italiani alla corte di Francesco I di Valois e Caterina de' Medici. Tra la metà del Settecento e la metà dell'Ottocento, lo studio dell'architettura del Rinascimento si fonde con il fenomeno del *Grand Tour* e si assiste alla diffusione internazionale di nuovi edifici pubblici e privati, palazzi e ville costruite in stile toscano e romano. Se gli artisti rinascimentali plasmarono un nuovo stile esplorando l'eredità classica, la fine del Settecento è animata dallo sviluppo del nuovo linguaggio architettonico attraverso gli studi dell'arte del Quattro e del Cinquecento, ma quali sono gli elementi che associano il Rinascimento al sinonimo d'*âge d'or* e in quale contesto nasce questa visione idealizzata? Come si guarda all'Architettura del Rinascimento e a quale Rinascimento?

Questi e altri interrogativi si pone Antonio Brucculeri nelle prime pagine della sua opera a stampa, precisando che si tratta di quel periodo storico che gli artisti e architetti francesi restituiscono attraverso la loro cultura e il loro contesto sociale. Si tratta di una percezione, forgiata dal contatto con il *milieu* culturale romano e fiorentino, che emerge nel contesto intellettuale del Secolo dei Lumi per essere applicata all'arte e all'architettura del Quattro e del

Cinquecento. La fine del XVIII secolo, consolidata dagli studi dell'Antichità, marca l'immaginario comune degli architetti europei, ma come i nuovi modelli architettonici del Rinascimento italiano vedono luce, come vengono esplorate le fonti? Quali opere forniscono agli architetti del XIX secolo le conoscenze necessarie alla pratica del neo-Rinascimento europeo?

Preceduto da una nota editoriale di Sabine Frommel e Eckhard Leuschner, una prefazione di Henrik Karge e una dettagliata introduzione dell'autore, il corposo volume si articola in quattro capitoli. Il primo di questi, *La Renaissance de la Renaissance par le prisme de Lumières, une spécificité française à l'échelle européenne: de Voltaire à Séroux d'Angincourt*, chiarisce il contesto nel quale emerge la nozione di Rinascimento e la linea stabilita tra la Firenze dei Medici e gli anni 1760-1780. Come i francesi hanno contribuito in maniera determinante ad una nuova valorizzazione e rappresentazione idealizzata del periodo storico tra XV e XVI secolo nel contesto culturale e artistico dell'Italia centrale? All'epoca del *Grand Tour*, dei filosofi Voltaire, Diderot e d'Alembert, la restituzione del Rinascimento passa attraverso il viaggio come pratica che concerne più categorie socio-culturali. L'opera di Brucculeri vede il viaggio degli architetti francesi nelle città italiane, e l'incarnazione del mito del Rinascimento tra Firenze e Roma con i *pensionnaire* dell'Accademia di Francia, da Pierre Adrien Pâris, fino al *Grand Prix d'architecture* del 1820. All'inizio del 1820, molti architetti francesi giunti a Roma, come Paul Marie Letarouilly e Augustin Théophile Quantinet, condividono l'interesse per il patrimonio architettonico del Rinascimento romano con i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia. I protagonisti del capitolo sono *in primis* i filosofi dell'Illuminismo e gli eruditi che si interessano di Storia dell'arte. Brucculeri interpreta la posizione assunta da Voltaire, degli autori dell'*Encyclopédie* e soprattutto di

Jean-Baptiste L.G. Séroux d'Agincourt insieme al metodo e all'approccio storiografico di Johann Joachim Winckelmann. L'opera degli architetti Pierre Adrien Pâris e Léon Dufourny è puntualmente considerata fino ad indagare i permeabili confini tra la costruzione storica di Séroux e la visione della storia dell'architettura che hanno questi architetti.

Il secondo capitolo, *Les Artistes français en Italie et l'intérêt des architectes pour Florence et la Toscane avant et après Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny*, approfondisce l'interesse per l'architettura fiorentina e toscana e il suo valore essenziale per l'elaborazione di un nuovo sguardo sul Rinascimento, i suoi *enjeux* culturali e politici. L'opera *Architecture toscane* di Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny e Auguste Famin è inquadrata nel contesto più ampio, dello sguardo degli architetti francesi *pensionnaires* de l'Académie de France, nel corso degli anni 1770-1820. I disegni di Grandjean, apparsi tra il 1806 e il 1815, sono riletti e interrogati da Brucculeri. Appaiono fondamentali gli schizzi dei monumenti medievali e rinascimentali toscani e in particolare fiorentini effettuati nel 1791 da parte di Charles Percier. La visione del Rinascimento è una visione a diversi strati. Nella città dell'Arno, Percier si interessa a un'architettura dai caratteri medievali e rinascimentali che prelude al fascino romantico, immersa in un paesaggio suggestivo. Nei suoi disegni, l'architettura civile è nettamente superiore a quella religiosa e gli esempi medievali che emergono tra le piazze e le strade, sono connotati da un coerente realismo. Le opere rinascimentali, come i palazzi del secondo Quattrocento e alcuni del primo Cinquecento, diventano per lui un *trait d'union* tra l'antichità e l'età del nuovo classicismo. Come dimostra l'accurata analisi che apre il volume, uno degli scopi è dimostrare il modo con cui s'impone il viaggio in Toscana tra il XVIII e il XIX secolo, come pratica di conoscenza, in particolar modo negli anni intorno al 1820, quando un gruppo di giovani studenti dell'École des beaux-arts e di *pensionnaires* della Villa Médicis attraversa la Toscana nell'autunno 1821. Tra le molte e puntuali fonti considerate sono incluse le interazioni del *milieu* degli artisti, sulla scia dei pittori che hanno soggiornato in Italia in quel periodo.

Il terzo capitolo, *Le Dessin original comme outil d'étude de l'architecture de la Renaissance. Autour d'un projet d'ouvrage*

de fac-similés par Paul Marie Letarouilly, affronta il ruolo del disegno originale di architettura del XV e XVI secolo come fonte documentaria negli anni Ottanta del Settecento, grazie all'iniziativa precoce degli architetti di formazione *beaux-arts* che soggiornano nella Penisola. Nel volume sono evocati i molteplici studi e i rilievi degli edifici che Séroux d'Agincourt aveva realizzato prima della pubblicazione de l'*Histoire de l'art par les monuments* (1810-1823) sugli edifici italiani del Medioevo e del Rinascimento. Il contributo di Dufourny si distingue in modo significativo e l'orizzonte delle conoscenze storiche degli architetti del XIX secolo è ampliato in maniera decisiva in rapporto alla dominazione dei modelli antichi. La sequenza delle opere incise costituisce visivamente un nuovo canone della storia dell'architettura, quella del Rinascimento italiano con doppio *focus* su Firenze e Roma. La pubblicazione precoce dell'opera *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* par Charles Percier e Pierre François Léonard Fontaine (1798) è seguita dall'opera dell'allievo Auguste Grandjean de Montigny et Auguste Famin: *Architecture toscane* (1806-1815). Un altro allievo di Percier, Paul Marie Letarouilly, approfondisce il lavoro romano del maestro, con *Édifices de Rome moderne*, opera incisa iniziata nel 1826 e pubblicata fino al 1857, che attrae l'attenzione dell'autore. L'analisi di un ampio fondo patrimoniale mostra come Letarouilly, oltre ai rilievi precisi di edifici religiosi e profani esistenti, studi i disegni dei grandi architetti del Rinascimento e realizza un numero considerevole di calchi e una vasta edizione in fac-simile.

Il quarto e ultimo capitolo, *La Transmission des modèles : de la circulation de l'Architecture toscane aux réseaux de diffusion des "Édifices de Rome moderne"*, misura la conoscenza del patrimonio rinascimentale italiano nella pratica dell'insegnamento e del progetto architettonico e urbano nell'Europa di metà e secondo Ottocento. Il pionieristico volume *Architecture toscane* di Grandjean et Famin trova una sua collocazione in questo capitolo, dedicato anche alla corrispondenza inedita di Letarouilly autore della pubblicazione sugli *Édifices de Rome moderne*. Sono messe in evidenza le relazioni tra Letarouilly e i suoi colleghi a proposito delle ragioni del suo progetto editoriale. La ricca bibliografia che correda il volume, concerne una vasta letteratura dedicata al tema del viaggio degli artisti in Italia

tra XVIII e prima metà del XIX secolo, in modo specifico sugli architetti francesi che soggiornano nella penisola tra il 1770 e il 1880.

L'autore esamina le origini del mito storiografico dell'arte e dell'architettura toscana del Quattrocento, come questo prende forma e si diffonde al cospetto dei viaggiatori francesi, insieme alla genesi e all'evoluzione dell'ingegno e le pratiche innovative di copia dei disegni originali del Rinascimento da parte degli architetti francesi che promossero il linguaggio neorinascimentale, non solo in Francia ma anche in tutta Europa e oltre ai suoi confini, rispondendo alle richieste della borghesia del XIX secolo. La lettura del volume di Brucculeri, ampiamente documentato, porta a comprendere come i modelli architettonici fossero interpretati e adattati in un contesto politico e culturale, spesso esprimendo una funzione didattica e divenendo parte della teoria dell'architettura e come lo sviluppo fosse caratterizzato da una progressiva separazione dai prototipi ereditati dall'*Ancien régime* connessi alle pretese di legittimazione politica nel XIX secolo.

Le pagine di Brucculeri offrono nuove conoscenze sul metodo degli architetti francesi, i quali oscillano tra l'ambizione di documentare gli edifici storici e reinventarli. Nel suo *Palais, maisons et édifices modernes dessinés à Rome* del 1798, Charles Percier concretizza il processo di trasposizione dei modelli dall'eredità storica del Rinascimento e gli allievi Auguste Grandjean de Montigny e Auguste Famin proseguono questo lavoro. Seguendo il maestro, Paul Marie Letarouly, nello studio su San Pietro, sviluppa un importante contributo per l'autonomia della disciplina scientifica della storia dell'architettura. La genesi concettuale dei progetti architettonici attraverso la ricostruzione grafica prepara la strada al metodo storico critico, sviluppato dall'austriaco Heinrich von Geymüller, che combina archeologia e fonti scritte come base per le ricostruzioni grafiche. Geymüller contribuisce in maniera determinante allo sviluppo della storia dell'architettura del Rinascimento in Italia e Francia interessandosi, tra i primi studiosi, all'analisi dei disegni e non solo dei monumenti. In Italia, Geymüller studia l'architettura del Rinascimento insieme ai disegni di Leonardo da Vinci, Bramante, Raffaello, Fra Giocondo, Sangallo e considera l'indagine storica come un'attività artistica. Gli orizzonti tematici e innovativi del-

la ricerca, insieme al materiale iconografico inedito usato da Brucculeri, elevano l'approccio scientifico verso nuove prospettive.

La cultura europea del neo-Rinascimento nella seconda metà del XIX secolo presenta varianti nazionali utili all'affermazione storica dei rispettivi paesi e il vocabolario del Rinascimento italiano costituisce la base del lessico architettonico europeo. *Die Cultur de Renaissance in Italien* di Jacob Burckhardt diventa una fonte di ispirazione, anche se gli aspetti inerenti all'architettura e alle arti scultoree sono deliberatamente lasciate da parte. La questione della genesi dell'architettura neo-rinascimentale pone ulteriori interrogativi. Se Goethe, durante il viaggio in Italia nel 1786, fermatosi a Firenze prima di raggiungere Roma non sembra prestare attenzione agli edifici rinascimentali, Voltaire colloca nella Firenze dei Medici un punto culturale culminante della storia dell'umanità e diversi architetti francesi rilevano e studiano gli edifici del XV e XVI. Anche se il volume *Édifices de Rome moderne* continuava a essere usato come opera di riferimento, l'ambizione di Letarouly era prima di tutto di studiare il processo di concezione creativa sviluppato tra Quattro e Cinquecento. L'adozione francese del Rinascimento italiano come modello e l'assimilazione del termine nella lingua tedesca, come emerge nel primo scritto di Burckhardt, ripropone connessioni con il doppio modello del Rinascimento italo-francese che avrà ripercussioni nei primi lavori a Dresda di Gottfried Semper, ispirato ai palazzi italiani del Cinquecento.

Il volume si propone di raccontare anche un'altra storia, in particolare quella dei modi in cui le sperimentazioni architettoniche incontrano i modelli e le migrazioni di forme e stili. La lettura analitica e filologica è frutto di un lungo lavoro presentato dall'autore in una prima versione nel 2019, sotto forma di manoscritto inedito per l'ottenimento l'*habilitation à diriger les recherches*, poi riscritto e approfondito in questa veste. L'ampio corpus di disegni rintracciati e l'esame dei cospicui archivi sondati, conduce il lettore a percepire la formulazione di un vero e proprio repertorio di fonti, un ampio e versatile catalogo. Questo volume non presenta una carrellata di monumenti descritti nel loro aspetto formale, ma partendo dai disegni degli edifici e dal loro contesto storico, l'autore ricostruisce, in modo organico e approfon-

dito, le linee di sviluppo della rappresentazione dell'architettura rinascimentale italiana da parte degli artisti francesi nei secoli tra il Rinascimento e l'Ottocento. I materiali presentati offrono una prospettiva aggiornata per affrontare lo studio storiografico e artistico, con riproduzioni fotografiche a colori, indicazioni bibliografiche e archivistiche, riferimenti a collezioni e raccolte. L'abbondanza di fonti e spunti interpretativi offre diversificate possibilità di lettura, organizzate in base a sele-

zioni tematiche: dall'analisi dei disegni, alla descrizione delle tecniche utilizzate e alle diverse declinazioni che investono le fasi dello studio e del progetto. Se questo studio si rivela uno strumento aggiornato per la conoscenza dell'interpretazione del Rinascimento italiano da parte degli architetti francesi dell'epoca del *Grand Tour*, permette anche di comprendere gli articolati raccordi storiografici approfondendo sensibili aspetti e problemi della Storia dell'arte europea.