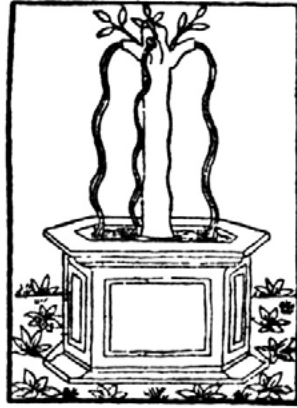


10 | 2025

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

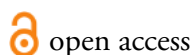
Davide Lacagnina, Università degli studi di Siena, Italy

Direttore responsabile

Sara Lilliu

Progetto grafico, impaginazione e coordinamento redazionale

Alias, con la collaborazione di Valentina Alabiso



© 2025 Davide Lacagnina, Omar Nappini, Bruno Carabellese, Anna Maria Panzera, Emanuela Termine, Andrea Daffra, Victor M. Schmidt, Daniela del Pesco

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

Omar Nappini <i>Polittici murali illusivi: tipologia, diffusione e mappatura tra XIV e XV secolo in Toscana, Umbria e Italia settentrionale</i>	10
--	----

Bruno Carabellese <i>Di alcuni studi recenti sulla scultura meridionale in cartapesta, con alcune aggiunte dalla Basilicata</i>	49
--	----

Anna Maria Panzera e Emanuela Termine <i>Roma-Torino 1903-1913. Un itinerario femminile tra artigianato e occupazione, tra emancipazione e riconoscimento della professione d'artista</i>	65
--	----

Contributi

Andrea Daffra <i>Gli oggetti della performance art tra conservazione e tutela</i>	101
--	-----

Lo stato dell'arte

Victor M. Schmidt <i>La pittura su tavola nel basso Medioevo fra tradizione e nuove opportunità (con particolare attenzione alla Toscana)</i>	118
--	-----

Recensioni

Alessandro Angelini, <i>Arte di corte nell'Europa del Seicento, Velázquez, Bernini, Poussin</i> (di Daniela del Pesco)	144
--	-----

Editoriale

Davide Lacagnina

Questo nuovo numero de «La Diana» è il decimo della nuova vita della rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Università degli Studi di Siena come pubblicazione online e in open access: un piccolo ma a suo modo significato traguardo, in tempi di impoverimento degli investimenti pubblici su università e ricerca, che sugella la continuità di un impegno che mi auguro possa crescere e consolidarsi sempre di più negli anni. Il recente riconoscimento della rivista in Classe A nel quadro generale di classificazione delle riviste scientifiche elaborato dall'Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (ANVUR) gratifica gli sforzi fatti per raggiungere gli obiettivi di qualità che ci siamo dati: tanto nella programmazione dell'offerta formativa della nostra Scuola – per la coorte 2025-2026, riformulata nell'articolazione e nella denominazione di alcuni insegnamenti e nell'integrazione di uno nuovo in Digital Humanities e patrimonio artistico – quanto nell'attività di ricerca che portiamo nella nostra didattica in aula tutti i giorni e in cui cerchiamo di coinvolgere specializzande e specializzandi in maniera sempre più proattiva. La rivista risponde a questo doppio criterio e si offre anche come primo banco di prova, per molte e molti di loro, per la pubblicazione degli studi portanti avanti all'interno della Scuola.

Le collaborazioni con i Musei nazionali di Siena, con prestigiosi istituti di ricerca internazionali come il Kunsthistorisches Institut di Firenze, con professionisti di alta qualificazione del settore privato dell'editoria e della comunicazione del patrimonio culturale concorrono a definire la missione del nostro corso e allargare così lo spettro delle esperienze di studio e di lavoro in cui le competenze specialistiche acquisite dai nostri iscritti possano trovare occasioni di riscontro sul campo già durante – e auspicabilmente, soprattutto, anche dopo – gli anni di frequenza delle lezioni, sempre più convinti che una solida preparazione storico-artistica sia fondamentale nei più diversi ambiti d'intervento in cui la disciplina, a tutti i livelli, è chiamata direttamente in causa: dalla tutela alla valorizzazione del patrimonio, dalla gestione di musei e spazi espositivi alla produzione di singoli eventi o mostre, dall'editoria al giornalismo di settore, dal mercato artistico al turismo culturale, dalla didattica alla ricerca.

Si avvicina il cinquantésimo compleanno della nostra Scuola, fondata da Giovanni Previtali nel 1977 in seno all'allora appena nato Istituto di Storia dell'arte della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Siena: un altro traguardo, ben più importante del primo, che attesta una longevità forse inaspettata, per la dimensione medio-piccola dell'ateneo senese e per la natura specifica di questo corso di studi (più antico dei dottorati di ricerca e a questi spesso impropriamente e confusamente sovrapposto). Si tratta di un cinquantennio segnato da alterne fortune, com'è del resto per ogni storia che si rispetti, e nondimeno attraversato da una lunga fedeltà, innanzitutto nella scelta di moltissimi studenti provenienti da tutte le regioni d'Italia e quindi nella continuità di una tradizione didattica che è stata sempre capace di rinnovarsi senza tradire le diverse anime che ne hanno caratterizzato, negli anni, gli ambiti disciplinari e gli orientamenti metodologici, con costante e pari attenzione al contesto locale e al dibattito internazionale, non solo strettamente 'accademico' ma politico e intellettuale nel senso più ampio, e alto, del termine.

Lo si leggeva chiaramente, più di trent'anni fa, nelle dichiarazioni programmatiche pubblicate in premessa al primo numero dell'edizione cartacea de «La Diana», nel 1995, come «Annuario della Scuola di Specializzazione in Archeologia e Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Siena», quando i colleghi che ci hanno preceduto convenivano che «un corso di formazione culturale, i cui cardini insistano su una struttura istituzionale, non persegue i suoi propositi, né evidenzia i suoi tratti distintivi, attenendosi semplicemente alla scrupolosa osservanza delle normative previste. La sua peculiarità e le sue prerogative si affermano nel confronto con le sollecitazioni, le istanze, le questioni che muovono e animano di cultura viva la coscienza del nostro tempo».

Mi sia concessa questa citazione come premessa ai festeggiamenti che non faremo mancare all'appuntamento che ci attende da qui a poco, ma valgano anche, le parole appena citate, come monito per fare, delle celebrazioni per i cinquant'anni della Scuola, non un momento di autoriferito compiacimento per il risultato raggiunto ma l'occasione per tirarne un bilancio costruttivo e rilanciarne il progetto di fronte alle sfide del «nostro tempo».

Non è possibile tacere, infatti, la scarsa considerazione di cui godono oggi le nostre Scuole, largamente misconosciute e neglette a livello istituzionale (talvolta persino nella governance degli atenei presso cui sono istituite), nella selva che è diventata la formazione postlaurea in questo Paese e delle priorità che ne dettano le dinamiche di attivazione, accreditamento e dunque di 'valutazione della performance' (e per

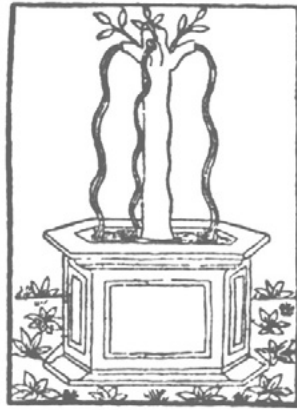
la nostra disciplina, penso soprattutto ai dottorati di ricerca da poco attivati presso le Accademie di Belle Arti, con criteri di composizione dei collegi dei docenti diversi da quelli universitari, con l'inevitabile conseguenza della creazione di percorsi formativi differenziati e disomogenei), in cui a contare è più la quantità che non la qualità dei dati da contabilizzare. Si macinano così numeri che solo apparentemente, e in maniera aleatoria, vanno a colmare il divario che ci separa dagli standard europei della formazione di terzo livello (se è questo l'obiettivo...), in assenza di interventi strutturali di largo respiro che regolino il mondo del lavoro nel settore del patrimonio culturale e la specificità di competenze che oggi risultano sempre più prese d'assalto, il più delle volte ormai autocertificate (in mancanza di titoli specialistici) e di conseguenza mortificate da più parti, anche da chi dovrebbe riconoscerne il valore e l'attualità in prima battuta: non è passata sotto silenzio la circolare n. 133, con il relativo decreto direttoriale n. 1335 del 10 novembre 2025 della Direzione generale Risorse umane e organizzazione del Ministero della cultura, con cui veniva adottato il nuovo ordinamento professionale del personale non dirigenziale (profili tecnico-scientifici compresi), per il quale, tra i requisiti di accesso, erano scomparsi i titoli postlaurea.

Circolare e decreto sono stati poi ritirati dallo stesso MIC appena due giorni dopo con altra circolare del 12 novembre 2025. Tuttavia, per quanto la reazione da parte del coordinamento dei direttori delle Scuole di Specializzazione nel settore del patrimonio culturale, insieme a quella della Consulta universitaria nazionale per la Storia dell'arte, congiuntamente alle proteste di molte altre società di categoria, sia stata tempestiva ed efficace nei suoi argomenti, al punto da far cancellare il provvedimento, si fatica non poco ad avviare un serio tavolo di confronto tra ministero e università per muovere, da una visione lucida e informata dello stato dell'arte, verso azioni legislative conseguenti e tali da restituire respiro, dignità e nuovo appeal a un percorso di formazione che ha innervato, per oltre un secolo, la ratio e la struttura stessa del sistema della tutela, della conservazione e della valorizzazione del patrimonio culturale in Italia.

Ci sarà occasione per tornare ancora su questi aspetti. Lascio adesso spazio alla lettura degli articoli che seguono e che rappresentano la testimonianza più autentica di una comunità viva che si riconosce e si ritrova intorno al lavoro della Scuola e che, con la qualità del suo impegno, ne rinnova il senso e la prospettiva. Anche questo numero de «La Diana» si presenta nella forma del fascicolo miscelaneo con 'studi', 'contributi' e 'recensioni' che spaziano dal Medioevo all'Età

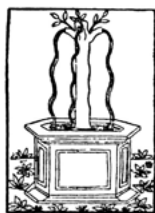
contemporanea: dalle esplorazioni di Omar Nappini e di Bruno Carabellese, rispettivamente sui polittici murali ‘illusivi’ tra XIV e XV secolo in Toscana, Umbria e Italia settentrionale e sulla statuaria in cartapesta in età moderna nel Mezzogiorno, con un focus specifico sulla Basilicata, dunque su territori e ambiti creativi ‘marginali’ e pertanto meno battuti dalla storiografia tradizionale, all’analisi di storia sociale dell’arte proposta da Anna Maria Panzera e Emanuela Termine sulle ‘industrie’ femminili tra Torino e Roma a inizio Novecento, quando artigianato e arti applicate aprirono la strada all’emancipazione delle donne in Italia in un momento di radicale ammodernamento del Paese sul solco delle più avanzate democrazie occidentali. A chiudere questa batteria di interventi il testo di Andrea Daffra sul valore processuale e relazionale degli oggetti della performance e sul loro problematico statuto nel passaggio al museo e all’archivio per una corretta conservazione che non spezzi il legame con i contesti per i quali tali oggetti sono stati ‘ingaggiati’.

Alle consuete sezioni della rivista, in questo numero, se ne aggiunge una nuova, *Lo stato dell’arte*, con cui inauguriamo uno spazio dedicato a ricognizioni tematiche ad ampio raggio condotte nel segno della novità e dell’originalità degli argomenti trattati e di un loro opportuno aggiornamento metodologico e bibliografico. Il primo intervento in tal senso è a firma di Victor M. Schmidt, sulle più importanti tipologie della pittura su tavola nel tardo Medioevo in Italia – croci, ‘maestà’, pale d’altare – con particolare attenzione alla Toscana e alla funzione e al contesto spaziale delle opere.



LA DIANA

Studi



Polittici murali illusivi: tipologia, diffusione e mappatura tra XIV e XV secolo in Toscana, Umbria e Italia settentrionale

Omar Nappini

Fondazione Scuola nazionale del patrimonio
e delle attività culturali - Borsista di ricerca
Università di Siena - Musei Nazionali di Siena

Contact o.nappini@student.unisi.it

I polittici murali illusivi costituiscono una peculiare tipologia pittorica sviluppatasi in Italia tra il XIV e il XV secolo, concepita per riprodurre illusivamente su muro la carpenteria e l'apparato iconografico delle coeve pale d'altare lignee, in particolare quelle gotiche a più scomparti. Nonostante questa prassi fosse relativamente diffusa e funzionale – capace di conciliare necessità economiche, istanze devozionali e bisogni liturgici – essa è stata finora trattata marginalmente nella storiografia come categoria autonoma. Il presente contributo mira a colmare questa lacuna, offrendo una prima definizione tipologica esaustiva e una mappatura quanto più possibile dettagliata di tale produzione nelle aree della Toscana, dell'Umbria e dell'Italia settentrionale. L'analisi conferma il suo fiorire nel Trecento, con un nucleo centrale in Umbria e Toscana, e la sua successiva estensione alle regioni settentrionali. Lo studio evidenzia, infine, dinamiche artistiche, sociali e liturgiche che hanno favorito la fortuna e la diffusione del polittico murale.

Illusive mural polyptychs represent a distinctive pictorial typology that emerged in Italy between the 14th and 15th centuries, devised to recreate on the wall – through illusionistic means – the carpentry and iconographic apparatus of contemporary wooden altarpieces, particularly the multi-panel Gothic examples. Although this practice was relatively widespread and functionally effective, capable of reconciling economic constraints with devotional aims and liturgical requirements, it has thus far been treated only marginally in the historiography as an autonomous category. This article aims to address this gap by offering the first comprehensive typological definition and a detailed mapping of this production in Tuscany, Umbria, and Northern Italy. The analysis confirms its flourishing during the 14th century, with a principal concentration in Umbria and Tuscany, and its subsequent expansion into the northern regions. Finally, the study highlights the artistic, social, and liturgical dynamics that fostered the success and dissemination of the mural polyptych.

Keywords: Illusive mural polyptychs, Late Medieval trompe-l'œil, Central and Northern Italy, Altarpiece typologies, 14th- and 15th-century mural painting

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 10 December 2025 Accepted 7 January 2026 First Published March 2026

Citation Omar Nappini, *Polittici murali illusivi: tipologia, diffusione e mappatura tra XIV e XV secolo in Toscana, Umbria e Italia settentrionale*, «La Diana», 10, 2025, pp. 10-48
DOI 10.36253/ladiana-4050

Copyright © 2025 Omar Nappini

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>

Polittici murali illusivi: tipologia, diffusione e mappatura tra XIV e XV secolo in Toscana, Umbria e Italia settentrionale

Omar Nappini

Dopo più di sei secoli dalla loro realizzazione, così come constatava Pier Paolo Donati nel 1991, alcuni polittici murali tardomedievali «innescono ancora oggi una trappola ottica che [...] irretisce nonostante le svelature del tempo».¹ Era questo infatti l'intento di una tipologia pittorica che, nel corso del Trecento e per tutto il secolo successivo, si sviluppò e conobbe una certa fortuna in Italia accanto alla consolidata tradizione della pala d'altare lignea. Si tratta di pitture murali, generalmente collocate sopra mense d'altare, eseguite con tecnica mista a fresco e a secco, in cui sono rappresentati illusivamente la carpenteria e l'apparato iconografico delle pale lignee, in particolare dei polittici gotici a più scomparti. Marginalmente menzionati come tipologia autonoma all'interno di ampie trattazioni dedicate alla pittura tardomedievale,² questi manufatti emergono quali testimonianze di una prassi relativamente diffusa e funzionale, capace di coniugare esigenze liturgiche, istanze devozionali e necessità economiche. Essi possono offrire anche una preziosa evidenza visiva di quegli apparati ausiliari, come casse e tendaggi, che originariamente integravano l'esposizione delle pale sugli altari ma che, a causa della loro deperibilità, non si sono quasi mai conservati. La riproduzione pittorica di tali elementi permette quindi di ricostruire dispositivi che non solo garantivano una protezione fisica alla pala, ma assolvevano alla fondamentale valenza simbolica del disvelamento rituale.³

Lo studio dei polittici murali impone anzitutto una riflessione terminologica. Espressioni quali 'finto polittico' o 'polittico affrescato', frequentemente utilizzate in letteratura,⁴ si rivelano talvolta imprecise: la prima per l'indeterminatezza materiale che comporta,⁵ la seconda per l'ambiguità insita nel termine 'affresco', spesso utilizzato impropriamente per indicare qualsiasi pittura murale indipendentemente dal fatto che sia stata realizzata a buon fresco o meno. Più accurata – e qui adottata anche con l'intento di consolidarne l'uso – appare la locuzione 'polittico murale illusivo', che circoscrive più chiaramente l'ambito tecnico e morfologico esaminato.

Si può verosimilmente attribuire a Elisa Camporeale il merito di aver conferito una sostanziale sistematicità all'impiego del termine 'polittico murale' per indicare questa specifica tipologia pittorica.⁶ Lo

studio di Camporeale, che si concentra sulle regioni di Umbria e Toscana, rappresenta quindi un importante precedente storiografico poiché offre la prima ricognizione di questa tipologia, analizzandone diffusione, collocazione e dinamiche di produzione. Tale analisi approda a conclusioni che risultano valide anche in questa sede, laddove il polittico murale viene inquadrato quale surrogato economicamente meno oneroso destinato a committenze spesso private e per lo più in contesti minori.⁷ A seguito di questo primo organico lavoro di mappatura pubblicato nel 2011 e riguardante la diffusione dei polittici murali nelle regioni sopracitate – regioni in cui la tipologia ha avuto origine e maggior fortuna –, si rende oggi necessario estendere lo sguardo anche ad altre aree del Paese.

La ricognizione nell'Italia centro-settentrionale, oggetto del presente contributo, ha evidenziato dinamiche artistiche, sociali e religiose

1. Pittore senese vicino ad Ambrogio Lorenzetti, *Madonna col Bambino tra San Francesco e Santa Caterina*, 1340 ca., pittura murale. Massa Marittima, cappella-nicchia nella Cattedrale di San Cerbone. Crediti: foto dell'autore.



non necessariamente di secondario interesse, nonostante la presenza meno consistente di polittici murali nell'Italia del nord rispetto a Umbria e Toscana. Se quest'ultime ne costituiscono l'epicentro già dagli anni Venti del Trecento, le regioni settentrionali recepiscono il modello con forte ritardo. L'identificazione di tali pitture ha visto l'esclusione di tutti gli esemplari privi di una deliberata volontà mimetica del polittico ligneo e la delimitazione della ricerca ai dipinti murali in cui siano riconoscibili gli elementi strutturali caratterizzanti del polittico gotico, quali la suddivisione in scomparti, la presenza di pilastri, cuspidi, decorazioni fogliacee, guglie e pinnacoli. Sono state escluse sia le raffigurazioni di teorie di santi separate da archeggiature, sia le finte architetture con funzione di cornice, nonché le finte pale quadre rinascimentali in ragione della loro cronologia successiva e non pertinenza alla morfologia del polittico gotico. Altro aspetto esaminato è la collocazione spaziale. Affinché potesse essere soddisfatta la funzione devozionale e decorativa dei polittici murali (funzione mutuata dalle pale d'altare lignee),⁸ la collocazione obbediva a logiche ben precise, trovando nella cosiddetta cappella-nicchia l'ubicazione privilegiata. Tale soluzione, ampiamente diffusa tanto negli edifici di modeste dimensioni quanto nelle grandi chiese degli ordini mendicanti⁹ – dove la serialità degli altari laterali rispondeva a precise esigenze culturali – si impose come evoluzione di una pratica già consolidata per i polittici lignei, trasferendo, seppur con un certo scarto cronologico, lo stesso schema compositivo alla superficie muraria.¹⁰ Più sporadica, e generalmente attestata in edifici minori, è invece la collocazione del polittico murale illusivo in corrispondenza dell'altare maggiore, scelta che assolveva comunque la funzione iconica e rituale richiesta da tale spazio liturgico. Ne sono un esempio, come si vedrà, il trittico di Santa Perpetua a Faenza, quello a Figline Valdarno e il pentittico nella chiesa parrocchiale di Farnetella. Solo due si trovano invece in un contesto di devozione privata: la pittura della Sala dei Cardinali del Palazzo Pubblico di Siena e quella presso il castello di Poppi (fig. 2).

La preferenza accordata, in diversi contesti, alla soluzione murale in luogo del più consueto polittico ligneo trova una delle sue motivazioni principali nella necessità di contenere i costi di realizzazione. La produzione di un polittico su tavola implicava, infatti, la collaborazione coordinata di più maestranze: pittore, intagliatore e, talvolta, doratore – con il conseguente incremento dei tempi di lavorazione e della spesa complessiva. Al contrario, l'esecuzione di una carpenteria dipinta direttamente sulla parete consentiva di semplificare l'int-



ro processo produttivo, riducendo, a parità di dimensioni, le risorse materiali impiegate e il numero di maestranze coinvolte. La pittura murale permetteva, ad esempio, di eludere del tutto i costi legati all'acquisto, al trasporto e alla lavorazione del legno, spesso complessa e articolata.¹¹

In tale contesto, decade anche la problematica distinzione tra il ruolo progettuale dell'intagliatore e quello del pittore, poiché l'ideazione del polittico spettava integralmente a quest'ultimo, il quale era chiamato a concepire la carpenteria dipinta secondo moduli più o meno innovativi, anche in rapporto alle indicazioni fornite dal committente.¹² Questo genere di soluzione si rivelava dunque particolarmente idoneo per oratori e edifici religiosi di modeste dimensioni situati spesso in ambito rurale, laddove le disponibilità finanziarie erano limitate e l'ambizione di dotare l'edificio di un polittico doveva necessariamente trovare un equilibrio tra contenimento delle spese e resa visiva soddisfacente.

Alle ragioni economiche si potevano affiancare considerazioni di ordine tecnico e decorativo. L'integrazione visiva del polittico murale con il resto dell'apparato pittorico della chiesa rappresentava infatti un ulteriore elemento favorevole alla sua adozione, fondendosi con l'architettura e con gli apparati decorativi adiacenti e generando così

2. Taddeo Gaddi, *Madonna col Bambino con San Giovanni Evangelista e Sant'Antonio Abate e San Bernardo di Chiaravalle*, 1330 ca., pittura murale. Poppi, Castello dei Conti Guidi. Crediti: fotografia di Nadia Giammarco.

un rapporto di continuità materiale e percettiva.¹³ Non va trascurata, inoltre, l'intrinseca durabilità della pittura murale una volta completata la fase di carbonatazione dell'intonaco, che la rendeva resistente nel tempo e meno vulnerabile ai fenomeni di degrado che frequentemente colpivano i supporti lignei come deformazioni, attacchi di insetti xilofagi, umidità ambientale o dissesti strutturali.¹⁴ L'inalterabilità dell'immagine, assicurata dalla sua saldatura alla parete, costituiva altresì una garanzia contro smembramenti, dispersioni o furti – eventualità assai più comuni nel caso di opere mobili. Infine, la perfetta aderenza dell'apparato pittorico alla superficie muraria consentiva di sfruttare al meglio lo spazio disponibile, evitando l'ingombro di strutture di sostegno aggiuntive e adattandosi agevolmente alle irregolarità architettoniche degli ambienti ecclesiali.¹⁵

Oltre a una sintetica analisi tipologica e stilistica, il presente studio si propone di delineare una mappatura dei polittici murali eseguiti tra XIV e XV secolo nell'Italia centro-settentrionale, con l'esclusione dell'area marchigiana. La prima fase dell'indagine si è basata sul *corpus* di esemplari già documentati in Toscana e in Umbria, per poi procedere a contesti produttivi vicini a quest'ultimi. La consultazione di archivi fotografici, quali le fototeche del Kunsthistorisches Institut di Firenze,¹⁶ della Fondazione Federico Zeri¹⁷ e della Fondazione Ragghianti, nonché del database del patrimonio storico-artistico delle diocesi italiane e degli istituti culturali ecclesiastici 'BeWeB', ha consentito l'esame di circa 15.000 immagini sia digitali che cartacee. Per quanto riguarda le risorse digitali va evidenziato che si tratta di strumenti non pensati per distinguere in modo puntuale la tipologia del polittico murale illusivo poiché spesso essa non è indicata nei metadati o nelle descrizioni di riferimento. Ciò ha richiesto un'analisi visiva dei materiali fotografici.

A integrare la ricerca è stata l'interlocuzione diretta con le realtà territoriali e istituzioni periferiche come le Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, gli uffici Beni Culturali delle Diocesi, i centri guide turistiche regionali e provinciali e associazioni culturali che hanno realizzato progetti di valorizzazione del patrimonio storico-artistico locale,¹⁸ le quali hanno fornito segnalazioni preziose riguardo a manufatti spesso ignorati dalla storiografia artistica e conservati in ambienti rurali o in contesti religiosi marginali. Il risultato di questa ricognizione, che unisce strumenti accademici e approcci di prossimità, ha permesso di raccogliere un insieme di 50 polittici murali, consentendo una lettura maggiormente articolata del fenomeno. I dati raccolti sono stati quindi organizzati in tabelle suddivise

per macroaree geografiche, ispirate all'attuale assetto amministrativo ma tenendo conto, nell'analisi storico-artistica, del quadro storico-politico dei secoli presi in esame. Le aree di confine si mostrano particolarmente ricettive a contaminazioni stilistiche: come si evincerà nel prosieguo, nel Monregalese e in Liguria si fondono modelli umbri e toscani con influssi liguri-piemontesi e francesi; nel Veneto e in Romagna, invece, si percepisce maggiormente l'eredità della cultura giottesca unita ad un decorativismo di matrice più propriamente veneziana.

Le ragioni della fortuna del polittico murale, analizzate pocanzi, favoriranno anche l'affermarsi delle nuove pale rinascimentali murali illusive che prenderanno progressivamente il posto dei polittici. Questo mutamento si avverterà prima in Toscana e, qualche decennio dopo, anche nelle altre aree del Paese.

L'Umbria e la Toscana, l'epicentro del fenomeno

Come già si è accennato, l'origine della tipologia va ricercata nel contesto umbro e toscano, con particolare riferimento alla cruciale basilica madre dell'ordine dei Minori. Le cappelle laterali del transetto della Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi conservano precoci sperimentazioni illusionistiche, ispirate alle architetture gotiche, ma che già vanno nella direzione di un trittico murale.¹⁹ Si tratta di due pitture, una attribuita ad un anonimo giottesco indicato come Maestro di San Nicola e l'altra, di poco più tarda, eseguita da Pietro Lorenzetti. Tali esperienze, collocabili tra gli ultimi anni del Duecento e il secondo decennio del Trecento,²⁰ testimoniano ancora una volta come la riflessione sulla spazialità abbia trovato nei cantieri di Assisi terreno fertile, e costituiscano il presupposto per l'affermarsi del polittico murale come soluzione alternativa alla pala lignea. In questo studio si è deciso di non inserire queste due pitture come esempi espliciti di trittici murali data l'assenza di una carpenteria dipinta; rimane tuttavia ferma la volontà di considerarli come sperimentazioni fondamentali per i polittici murali, con i quali il collegamento è evidente sia per l'articolazione a scomparti che il fondo oro e la collocazione.

L'area perugina confermerà, nei decenni successivi, la vitalità del genere, con esemplari significativi di polittici murali custoditi dentro le mura del capoluogo umbro nelle chiese di San Francesco al Prato, di Sant'Elisabetta alla Conca (fig. 3), di Santo Stefano e nella chiesa di Sant'Agostino.

Databili tra il secondo quarto e gli anni Settanta del XIV secolo, essi si conservano in maniera piuttosto frammentaria ma tale da consen-



tire il riconoscimento, in almeno tre casi, di una carpenteria in rilievo eseguita verosimilmente in legno o in pastiglia, e riconducibile a un impianto ancora arcaico ad unico registro.²¹ Si allinea a questa soluzione morfologica anche il trittico murale della navata destra in San Giovenale ad Orvieto, degli anni Settanta del Trecento e avvicicabile ai modi di Giovanni di Buccio Leonardelli.²² Solo a distanza di quasi un secolo si registrano ulteriori esempi umbri superstiti nei due polittici murali di Montefalco²³ e in quello di San Francesco a Trevi,²⁴ caratterizzati entrambi da un doppio registro e da una struttura più complessa rispetto a quella degli esemplari perugini, sintomo di un avanzamento che – seppure con alcuni decenni di ritardo – ha seguito l'evoluzione dei polittici lignei.

3. Maestro Ironico, *Madonna col Bambino e Santa Caterina d'Alessandria*, 1334, pittura murale. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria (già in Sant'Elisabetta alla Conca). Crediti: da Vittoria Garibaldi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Catalogo generale*, Quattroemme, Perugia, 2015, p. 245.

In corrispondenza cronologica con le pitture in Sant'Elisabetta alla Conca e in San Francesco al Prato a Perugia si rilevano i primi polittici murali in Toscana. Qui, grazie all'eredità di artisti toscani che ad Assisi avevano introdotto o recepito le novità spaziali necessarie per lo sviluppo dei polittici murali, si assiste ad una consistente diffusione di questo *escamotage* illusionistico. Non è un caso se uno dei più precoci polittici murali illusivi in Toscana può essere identificato con quello realizzato da Taddeo Gaddi, allievo di Giotto, nel castello dei conti Guidi a Poppi (fig. 2), il cui impianto semplice con figure a mezzo busto e ad unico registro si ritrova anche a Massa Marittima in un trittico murale nella cattedrale di San Cerbone (fig. 1).²⁵ Il primato cronologico potrebbe però spettare alla pittura scoperta nel 2019 presso la chiesa di Santa Maria Assunta a Staggia Senese collocabile nel primo decennio del Trecento (fig. 5).²⁶ L'utilizzo del condizionale si rende necessario in quanto non può essere pienamente assimilato ad un vero e proprio polittico murale illusivo. L'opera, infatti, situata sulla parete destra dell'arcone presbiteriale e attribuita a un pittore di cultura ducessa noto come il Maestro di Badia a Isola,

4. Benozzo Gozzoli, *Madonna col Bambino in trono tra San Francesco, San Girolamo, San Giovanni Battista e San Nicola di Bari*, 1452, pittura murale. Montefalco, Chiesa di San Francesco. Crediti: Museo di San Francesco - Montefalco.



pur anticipando la tipologia nella sua struttura tripartita, manifesta un'illusione ottica ancora allo stato embrionale, laddove la cromia della cornice (più vicina a materiali lapidei che non a legno dorato) e il drappo teso a suggerire la concavità delle nicchie sembrano tradire una volontà non pienamente orientata alla mimesi di un polittico ligneo a fondo oro. Il pittore mostra però una certa sensibilità a quelle che, nei primi del Trecento, erano novità relative alla struttura della carpenteria dei polittici lignei, ovvero gli archi trilobati inclusi entro cuspidi triangolari, mutuati dall'architettura e di cui una prima tra-



5. Maestro di Badia a Isola (?), *Madonna con il Bambino, San Michele Arcangelo e San Jacopo*, primo decennio del XIV secolo, pittura murale. Staggia Senese, Chiesa di Santa Maria Assunta. Crediti: fotografia dell'autore.

duzione in carpenteria si nota nel *Polittico di Badia* di Giotto intorno al 1300.

Ancora nella cattedrale massetana, in una cappella-nicchia (di recente scoperta) nella navata sinistra, è forse possibile riconoscere i tratti di un disegno preparatorio a pigmento rosso relativo a una carpenteria di polittico murale (fig. 6). Al momento, l'esiguità della porzione



di pittura visibile impedisce di fornire informazioni più approfondite sull'opera; tuttavia la sua presenza conferma l'ipotesi che la scelta di adottare i polittici murali potesse servire a uniformare le tecniche decorative all'interno dello stesso edificio sacro.

L'evoluzione morfologica della carpenteria dei polittici murali riscontrata in area umbra si può osservare – con una rapidità addirittura maggiore – anche in Toscana. La struttura ad unico registro con figure a mezzobusto viene, infatti, in breve tempo superata non solo dai significativi esempi attribuiti alla cerchia di Luca di

6. Anonimo pittore, tracce di sinopia preparatoria per polittico murale, XIV-XV secolo. Massa Marittima, Cattedrale di San Cerbone. Crediti: fotografia di Alessandro Bagnoli.

Tommè del sesto decennio del Trecento,²⁷ ma anche da quel *cluster* di polittici murali realizzati in centri rurali della Valdichiana,²⁸ in un asse geografico che collega l'area perugina con quella senese. Proprio a Siena si conserva l'eccellente prodotto di Lippo Vanni per la Cappella del Sacramento in San Francesco, ascrivibile al settimo decennio del Trecento.²⁹ Sebbene la doratura dei pannelli sia



7. Lippo Vanni, *Madonna col Bambino in trono tra San Francesco che riceve le stimmate, San Giovanni Battista, Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Antonio*, 1370 ca., pittura murale. Siena, Convento di San Francesco. Crediti: fotografia dell'autore.

andata quasi completamente perduta (così come la foglia d'argento che si trovava nelle altre parti della carpenteria), la struttura e gli elementi di quest'ultima sono totalmente leggibili, tanto da farne l'esempio probabilmente più completo e qualitativamente migliore di polittico murale che si trovi in Toscana (fig. 7).

La carpenteria a cinque scomparti del dipinto in San Francesco a Siena, estremamente elaborata e dotata di contrafforti destinati ad ospitare figure di santi, va riconosciuta – in una versione ancora più ornata – anche nel polittico murale della cappella-nicchia intitolata in età moderna al *Cuore di Gesù* in Sant'Andrea, sempre a Siena.³⁰ Sul finire del XIV secolo vanno collocati anche alcuni polittici a nord

dell'area senese e nella Toscana settentrionale, ovvero quello a San Lucchese di Poggibonsi, l'altro di San Miniato a Quintole e quello dell'oratorio della Compagnia della Vergine Assunta a Serravalle Pistoiese.³¹ Caso liminale rispetto alla tipologia del polittico murale propriamente detto, a questa altezza cronologica, è quello nella navata destra della chiesa di San Domenico ad Arezzo.³² Un'area particolarmente interessante è quella pratese, dove sono stati identificati sette polittici murali. Nel cinquantennio compreso tra le ultime due decadi del Trecento e le prime tre del Quattrocento, infatti, il territorio pratese conobbe una significativa fioritura del trittico murale, modello inaugurato da Francesco di Michele intorno al 1380³³ e sviluppato dalla bottega di Pietro e Antonio di Miniato e da maestri anonimi come il Maestro di San Giusto. Se si esclude l'esemplare dell'Oratorio di San Bartolomeo in Via Cava (che si differenzia dagli altri in quanto dipinto su una struttura in muratura separata dalla parete),³⁴ le altre pitture presentano tutte caratteristiche molto simili della carpenteria: trittici murali a figure intere con archi riccamente lobati e gattoni corpulenti, sui quali non si sono avuti studi ulte-



8. Pittore fiorentino,
L'incoronazione della Vergine,
1370 ca., pittura murale. Pieve
di San Leolino a Rignano
sull'Arno. Crediti: fotografia di
Massimo Certini.

riori dopo la ricognizione di Camporeale.³⁵ Non inserito in questa ricognizione del 2011, è invece il trittico murale presso la Pieve di San Leolino a Rignano sull'Arno, sulle colline fiorentine (fig. 8). La collocazione originaria di questa pittura murale, da ricondurre ad un pittore fiorentino di fine Trecento, risulta ancora incerta.³⁶

Con il passaggio al nuovo secolo, si assiste a soluzioni più ardite, che quasi portano all'estremo la morfologia del polittico gotico. Ciò si nota nel trittico nella chiesa di San Pietro al Terreno a Figline Valdarno, dove le cuspidi del registro superiore sono annesse agli scomparti inferiori con una soluzione artificiosa e poco convincente (fig. 9).³⁷ Elementi decorativi poco efficaci si riscontrano anche nel polittico murale presso Gambassi Terme: le foglioline raccordate ai pannelli da un sottile stelo appaiono prive di verosimiglianza con un vero po-



9. Pittore umbro vicino ad Andrea di Giovanni, *Madonna col Bambino in trono tra San Biagio, San Bernardo (?), San Paolo e San Pietro*, primo decennio del XV secolo, pittura murale. Figline Valdarno, chiesa di San Pietro al Terreno. Crediti: da Federica Baldini, *Pittore umbro (vicino a Andrea di Giovanni, attivo tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo). Madonna col Bambino in trono fra i santi Biagio, Bernardo (o Romualdo), Pietro e Paolo*, in *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, a cura di Angelo Tartuferi, catalogo della mostra (Firenze, 2010), p. 141.



10. Pittore toscano, *Madonna col Bambino in trono tra San Michele Arcangelo e San Frediano*, prima metà del XV secolo, pittura murale. Gambassi Terme, ex chiesa di San Luca (o degli Agostiniani). Crediti: MET - Città Metropolitana di Firenze.

littico ligneo (fig. 10). L'esempio di Gambassi è unico nel suo genere, si tratta infatti di una pittura collocata in quella che, fino al 1786, era la parete interna della navata della chiesa di San Luca (o degli Agostiniani) e attualmente muro esterno della canonica.³⁸ Di non facile inquadramento storico-artistico, l'opera potrebbe collocarsi tra l'ultimo decennio del Trecento e i primi del secolo successivo per mano di un anonimo pittore fiorentino dalle linee non troppo morbide. L'iscrizione che corre alla base del finto polittico³⁹ – in una scrittura capitale fiorentina di tipo romano che si andava affermando nella seconda metà del XV secolo come prima produzione grafica umanistica – potrebbe essere stata aggiunta in un momento successivo; forse insieme alle decorazioni geometriche di contorno, nel 1494, quando «Bartolommeo di Ciuccio Pinucci addusse a conduzione per sé e discendenti i beni di quella Chiesa per scudi 30 annui».⁴⁰ Alcuni elementi formali della carpenteria dipinta (come le cuspidi mistilinee con profili composti da una curva convessa sormontata da una concava per lato, l'arco centinato che incornicia i tre pannelli, nonché la varietà delle loro sagome talvolta eccentriche) caratteriz-

zano i più tardi esempi di polittici murali, quali quello conservato a Bibbiena di un anonimo Maestro⁴¹ e i due nel territorio senese opera di Nastagio di Guasparre. Nella ricognizione precedentemente condotta da Camporeale figurava già il polittico murale situato nella Sala dei Cardinali del Palazzo Pubblico di Siena ma, all'epoca, attribuito al Maestro di Sant'Ansano, identificabile oggi con Nastagio di Guasparre;⁴² si segnala invece in questa sede, come integrazione al catalogo dei polittici murali noti, un'opera recentemente identificata nella chiesa di San Magno a Simignano, nel territorio di Sovicille, realizzata dallo stesso pittore (fig. 11). Nel 2022, infatti, è stato scoperto, nella parete sinistra della navata, un trittico murale con archi ogivali polilobati riccamente decorati da motivi fogliacei inseriti però all'interno di una struttura a centina ribassata dal gusto già protorinascimentale.⁴³ A occupare i tre scomparti, sopra ai tre tondi della predella ospitanti la *Vergine e San Giovanni dolenti* con al centro il *Cristo in pietà*, è la *Madonna con il Bambino e i Santi*



11. Nastagio di Guasparre, *Madonna col Bambino tra San Sebastiano e San Matteo (?)*, quinto decennio del XV secolo, pittura murale. Sovicille, chiesa di San Magno a Simignano. Crediti: da Alessandro Bagnoli, *Nastagio di Guasparre (pittore senese, attivo dal 1438 al 1459)*, in *Il Sassetta e il suo tempo: uno sguardo sull'arte senese del primo Quattrocento*, a cura di Alessandro Bagnoli, Firenze, Centro Di, 2024, p. 154.

Sebastiano e Matteo (o Magno?).⁴⁴ Dopo gli anni Cinquanta del Quattrocento non si riscontrano più dipinti murali concepiti in forma di finto polittico in Toscana. È il segnale, questo, del superamento di tale tipologia spiccatamente gotica, sostituita da una concezione unitaria e classicheggiante che si manifesterà nella nuova pala d'altare quadra rinascimentale.

Tabella 1. Polittici murali illusivi individuati in Umbria

	N.	Comune	Provincia	Autore	Datazione	Ubicazione
A	1	Perugia	PG	Maestro di San Francesco al Prato	prima metà XIV secolo	Galleria Nazionale dell'Umbria (proveniente da San Francesco al Prato di Perugia)
A	2	Perugia	PG	Maestro Ironico	1334	Chiesa di Sant'Elisabetta alla Conca (opera ora nella Galleria Nazionale dell'Umbria)
A	3	Perugia	PG	Maestro Ironico	metà XIV secolo	Chiesa di Santo Stefano a Perugia
A	4	Perugia	PG	Pellino di Vannuccio	1377	Chiesa di Sant'Agostino, Cappella di San Bartolomeo
B	5	Orvieto	TR	Giovanni di Buccio Leonardelli (?)	1370 ca	Chiesa di San Giovenale, prima cappella a destra
C	6	Trevi	PG	Pietro di Mazzaforte	1455-1460	Chiesa di San Francesco
D	7	Montefalco	PG	Benozzo Gozzoli	1452	Chiesa di San Francesco
D	8	Montefalco	PG	Jacopo Vincioli	1462	Chiesa di Sant'Agostino

Tabella 2. Polittici murali illusivi individuati in Toscana

	N.	Comune	Provincia	Autore	Datazione	Ubicazione
I	9	Poggibonsi	SI	Maestro di Badia a Isola	Primo decennio XIV secolo	Chiesa di Santa Maria Assunta a Staggia Senese
E	10	Poppi	AR	Taddeo Gaddi	1330 ca.	Castello di Poppi
F	11	Massa Marittima	GR	Pittore senese vicino a Ambrogio Lorenzetti	1340 ca.	Cattedrale di San Cerbone
G	12	Monticiano	SI	Luca di Tommè (?)	1360 ca.	Convento di Sant'Agostino
H	13	Montepulciano	SI	Luca di Tommè (?)	Sesto decennio XIV secolo	Chiesa di San Francesco
I	14	Poggibonsi	SI	Giusaffa di Filippo Mei	Ottavo decennio XIV secolo	Convento di San Lucchese
J	15	Sinalunga	SI	Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero	Fine XIV secolo	Chiesa di San Giovanni a Farnetella
J	16	Sinalunga	SI	Cerchia di Bartolo di Fredi	Fine XIV secolo	Cappella di San Giovanni Battista Decollato a Scrofiano
L	17	Rignano sull'Arno	FI	Pittore fiorentino	1370 ca.	Pieve di San Leolino
M	18	Trequanda	SI	Anonimo pittore	Primo quarto XV secolo	Abbadia di Santa Maria a Sicille
N	19	Siena	SI	Lippo Vanni	1370 ca.	Convento di San Francesco
N	20	Siena	SI	Anonimo pittore	1370-1380	Chiesa di Sant'Andrea
N	21	Siena	SI	Nastagio di Guasparre	1439-1440	Palazzo Pubblico di Siena, Anticamera del Concistoro
O	22	Figline Valdarno	FI	Pittore umbro vicino ad Andrea di Giovanni	Primo decennio XV secolo	Chiesa di San Pietro al Terreno
P	23	Arezzo	AR	Spinello Aretino	1409	Chiesa di San Domenico

Q	24	Bibbiena	AR	Maestro di Bibbiena	1425-1430	Chiesa di Sant'Ippolito e Donato
R	25	Prato	PO	Francesco di Michele	1380 ca.	Edificio privato in località Palasaccio
R	26	Prato	PO	Pietro di Miniato	1411	Museo della pittura murale (già in San Giorgio)
R	27	Prato	PO	Pietro di Miniato	Secondo decennio XV secolo	Museo dell'Opera Duomo (Cappella di Santo Stefano)
S	28	Vaiano	PO	Antonio di Miniato (?) Maestro di Carmignano	Secondo decennio XV secolo	Santo Stefano a Parmigno
R	29	Prato	PO	Maestro di San Giusto	1424	Chiesa di San Giusto in Piazzanese
R	30	Prato	PO	Maestro di San Giusto	Secondo decennio XV secolo	Chiesa della Regina Pacis (già in Santa Lucia)
T	31	Serravalle Pistoiese	PT	Sano di Giorgio	Fine XIV secolo	Oratorio della Compagnia della Vergine Assunta
U	32	Impruneta	FI	Maestro di Barberino	1380 ca.	San Miniato a Quintole
V	33	Gambassi Terme	FI		Fine XIV-inizio XV secolo	Ex chiesa di San Luca
R	34*	Prato	PO	Pietro di Miniato	Inizio XV secolo	Oratorio di San Bartolomeo in Via Cava
Z	35	Sovicille	SI	Nastagio di Guasparre	Sesto decennio del XV secolo	Chiesa di San Magno a Simignano

* Realizzato su struttura in muratura staccata dalla parete

Mappa 1. Distribuzione dei polittici murali illusivi in Toscana e Umbria*L'Italia nord-occidentale*

A differenza di Umbria e Toscana, nell'Italia nord-occidentale il fenomeno conosce una diffusione più tardiva e sporadica, che si manifesta solamente dal quarto decennio del Quattrocento. La compresenza di dominazione sabauda, signorie locali e zone d'influenza genovese ha dato origine a un tessuto artistico variegato in cui diverse correnti hanno potuto contaminarsi a vicenda. Volendo individuare, per l'area piemontese, un corrispettivo anticipatore paragonabile agli esemplari assisiati, appare necessario menzionare il caso del chiostro dell'abbazia di Vezzolano, che, pur con una concezione spaziale ancora ingenua e una resa pittorica meno convincente, ne condivide il carattere pionieristico nella scansione tripartita degli spazi in corrispondenza di una mensa d'altare.⁴⁵ Più nitidamente riconducibile alla tipologia del polittico murale è, invece, il trittico murale della chiesa di Sant'Innocenzo a Castelletto d'Orba nell'astigiano (fig. 12), frutto di una cultura figurativa marcatamente 'popolare' che dimostra una ricezione semplificata del modello ligure-toscano, mediato forse dalla pittura lombarda presente nella zona di Cassine.⁴⁶



12. Pittore vicino al Maestro di Cassine (?), *Sant'Innocenzo, Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Antonio*, metà XV secolo, pittura murale. Castelletto d'Orba, Chiesa di Sant'Innocenzo. Crediti: fotografia di Luciana Crevani.

È però nella vasta area del Monregalese che il fenomeno emerge maggiormente. Le cappelle rurali di Sant'Elena a Torre Mondovì, di San Pietro in Roncaglia a Bene Vagienna e la chiesa della Madonna del Carmine a Prunetto custodiscono una triade di opere coerente per struttura e stile: trittici ad un unico registro, scanditi da archi quasi sovrapponibili e figure intere con medesima impostazione. Per l'opera di Roncaglia, è possibile anche stabilire l'esecuzione nel 1485, data la presenza della data, e può essere attribuita a Giovanni Mazzucco, pittore che qualche anno dopo realizzerà una sorta di pentittico murale a Morozzo.⁴⁷

Ancora nel cuneese, vi è il caso della chiesa di Santa Caterina a Villanova Mondovì (fig. 13), più esplicito nella definizione di un trittico murale a doppio registro, posto al centro di un complesso programma iconografico e attribuibile a Segurano Cigna.⁴⁸ Anche il trittico di Fiamenga (Vicoforte) mostra strette analogie formali e stilistiche con quello di

Villanova, confermando l'esistenza di un linguaggio comune, se non si tratta della stessa mano. L'asse monregalese sembra quindi rappresentare un ambiente particolarmente fertile alla ricezione e rielaborazione del modello del polittico murale, grazie a un clima culturale aperto e alla presenza di botteghe attive su entrambi i fronti dell'appennino.

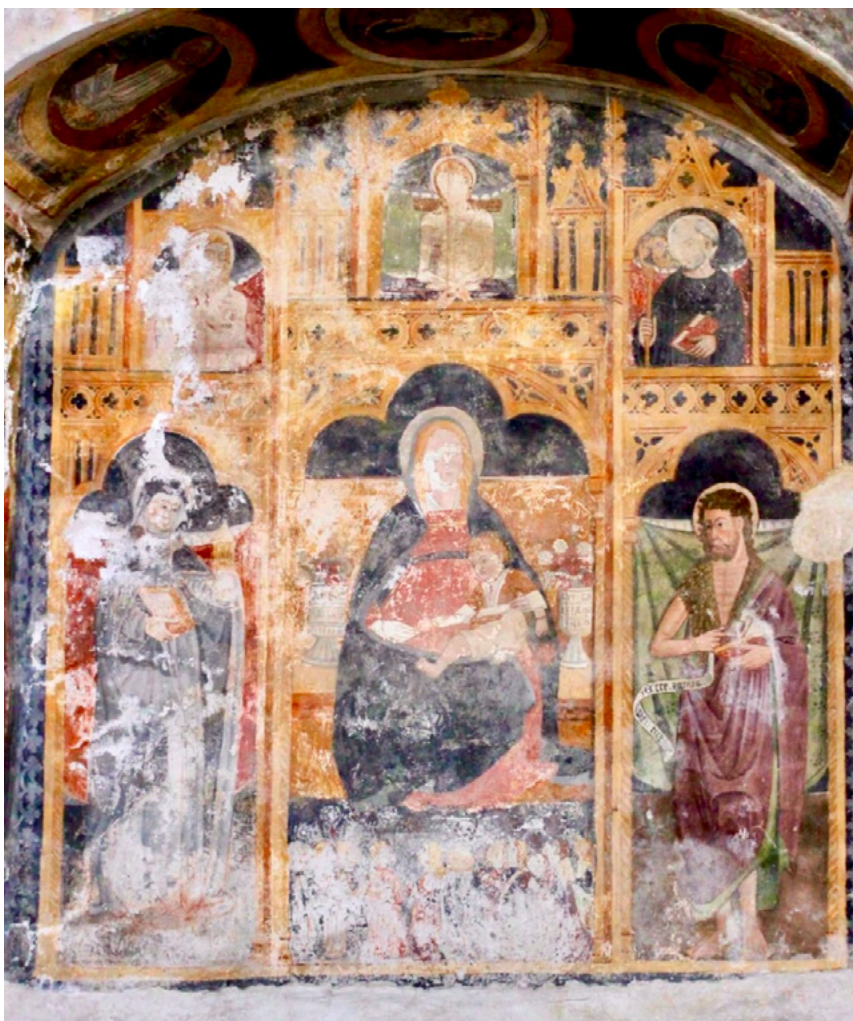
Tra le espressioni più tarde e sofisticate, spicca il trittico murale nella cappella di San Giovanni Battista a Battifollo (seconda metà del Quattrocento), che mostra una carpenteria illusionisticamente resa con una ricchezza decorativa notevole,⁴⁹ mentre a Morozzo, nel Santuario di Santa Maria del Brichetto, il già citato esemplare di Giovanni Mazzucco risulta il più tardo in Piemonte (1491),⁵⁰ testimoniando il progressivo esaurimento della tipologia: lo schema permane ma perde forza illusionistica, sostituito da una resa pittorica semplificata e da un disegno impreciso.

In Liguria, la presenza di polittici murali è limitata a due centri della provincia di Imperia: Diano Castello e Molini di Triora. Entrambi



13. Segurano Cigna (?), *Vergine in Maestà, San Sebastiano e Santa Caterina d'Alessandria*, 1469, pittura murale. Villanova Mondovì, Chiesa ex-parrocchiale di Santa Caterina. Crediti: Archivio fotografico Progetto Città e Cattedrali.

attestano l'influenza del linguaggio figurativo piemontese e toscano, rielaborato attraverso l'azione di maestranze locali sensibili anche alla cultura francese. A Molini di Triora, Antonio da Montereale firma nel 1435 un raffinato pentittico murale che rappresenta una delle più compiute simulazioni pittoriche di carpenteria lignea in ambito ligure.⁵¹ La presenza di motivi *flamboyant*, la struttura articolata su due registri e l'uso di una gamma cromatica fredda segnano una differenza significativa rispetto ai modelli umbri e toscani. L'esemplare di Diano Castello (fig. 14), più tardo, mostra una conoscenza diretta dei polittici lignei, come quelli realizzati da Giovanni Canavesio o da Carlo Braccresco (si veda il polittico del santuario di Montegrazie, fig. 15), dai quali riprende dettagli strutturali e decorativi con esiti assai convincenti, come la teoria di oculi quadrilobati intagliati a traforo che separano i due registri e le cuspidi intervallate da motivi a *triforium*.⁵²



14. Pittore ligure-piemontese, *Madonna in trono con Bambino, San Giovanni Battista e Santa Chiara*, ultimo quarto del XV secolo, pittura murale. Diano Castello, Chiesa di Santa Maria Assunta. Crediti: archivio fotografico associazione San Bernardo alle Forche.



15. Carlo Braccresco, *Vergine con il Bambino e santi*, 1478, pittura su tavola. Imperia, Santuario di Montegrazie. Crediti: Archivio fotografico Progetto Città e Cattedrali.

Tabella 3. Polittici murali illusivi individuati in Piemonte

	N.	Comune	Provincia	Autore	Datazione	Ubicazione
A	36	Castelletto d'Orba	AL	Vicino maestro di Cassine (?)	metà XV secolo	Chiesa di Sant'Innocenzo
B	37	Torre Mondovì	CN	Pittore piemontese	ultimo quarto del XV secolo	Cappella di Sant'Elena
C	38	Bene Vagienna	CN	Giovanni Mazzucco	1485	Cappella di San Pietro in Roncaglia
D	39	Vicoforte	CN	Maestro delle storie di San Sebastiano (?)	terzo quarto del XV secolo	Chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Fiamenga
E	40	Prunetto	CN	Pittore piemontese	metà XV secolo	Chiesa della Madonna del Carmine
F	41	Villanova Mondovì	CN	Segurano Cigna (?)	1469	Chiesa ex-parrocchiale di Santa Caterina
G	42	Battifollo	CN	Pittore piemontese	seconda metà XV secolo	Chiesa di San Giovanni
H	43	Morozzo	CN	Giovanni Mazzucco	1491	Santuario di Santa Maria di Castro Murato

Tabella 4. Polittici murali illusivi individuati in Liguria

	N.	Comune	Provincia	Autore	Datazione	Ubicazione
I	44	Diano Castello	IM	Pittore ligure-piemontese	Ultimo quarto del XV secolo	Chiesa di Santa Maria Assunta
J	45	Molini di Triora	IM	Antonio da Monteregale	1435	Chiesa della Madonna della Montà

Mappa 2. Distribuzione dei polittici murali illusivi nell'Italia nord-occidentale



L'Italia nord-orientale

Una dinamica analoga, che muove dall'emulazione in pittura di strutture architettoniche tripartite per approdare progressivamente alla simulazione della carpenteria lignea propria dei polittici, si riscontra altresì nell'Italia nordoccidentale.

Per ciò che riguarda l'Emilia-Romagna, nella ex chiesa agostiniana di San Nicolò a Ravenna – che fu riedificata e decorata a partire dal 1364 –, un pittore vicino ai modi di Vitale da Bologna realizzò un trittico murale lungo la navata sinistra. Tale polittico, per la sua impaginazione e per la resa delle partiture, si colloca in una posizione intermedia fra l'emulazione architettonica e la riproduzione della pala lignea.⁵³

In area romagnola si conserva anche un esemplare quattrocentesco presso Faenza che mostra una sensibilità verso il linguaggio tardogo-

tico e rinascimentale. Originariamente collocato dietro l'altare maggiore della chiesa di Santa Perpetua e oggi conservato nella Pinacoteca della stessa città, il trittico murale (fig. 16) è databile tra il 1439 e il 1444 e attribuito al Maestro di San Pier Damiano, da identificare probabilmente con Guglielmo di Guido di Peruccino.⁵⁴ Similmente ad altri polittici murali considerati in questo studio, pare che si tenda anche qui a semplificare quello che poteva essere l'effettivo apparato decorativo della carpenteria di un polittico ligneo col fine di creare un equilibrio tra la volontà illusiva e l'attenzione decorativa, in maniera tale che quest'ultima non prevaricasse sulla prima. A Faenza, quindi, fogliami voluminosi e colonnine tortili con un marcato chiaroscuro



16. Guglielmo di Guido di Peruccino (?), *Incoronazione della Vergine, Imago Pietatis, Annunciazione e santi*, 1439-1444, pittura murale. Faenza, Pinacoteca Comunale (già nella Chiesa dell'Abbazia delle Sante Felicità e Perpetua). Crediti: Pinacoteca Comunale di Faenza.



compongono un trittico dalle forme non troppo slanciate che ospita al centro la scena dell'*Incoronazione della Vergine*, mentre ai lati compaiono due figure di santi, tra cui è da riconoscersi a sinistra *Santa Perpetua* (il pannello di destra è distrutto).

Anche nel Veneto, un confine sottile fra architettura dipinta e carpenteria lignea si osserva nell'esemplare padovano attribuito a Gerardino da Reggio (fig. 17). A Padova, più che in altre zone del Triveneto, si ebbe un terreno particolarmente ricettivo per la pittura di strutture

17. Gerardino da Reggio (?), *Crocifissione e Santi*, 1372-1400, pittura murale. Padova, Chiesa di San Nicolò. Crediti: fotografia dell'autore, su concessione della Diocesi di Padova.

architettoniche spazialmente complesse anche grazie alla lezione di Altichiero da Zevio e, per suo tramite, dello stesso Gerardino. Chiamato a decorare la cappella Forzaté nella chiesa di San Nicolò poco dopo il 1372,⁵⁵ l'artista eseguì due registri di affreschi, entrambi databili all'ultimo quarto del Trecento, raffiguranti nella fascia superiore le *Storie di San Giovanni Battista* e, nella fascia inferiore, un trittico murale con al centro la *Crocifissione* e ai lati le figure di san Giovanni Battista e di un santo non identificato.⁵⁶

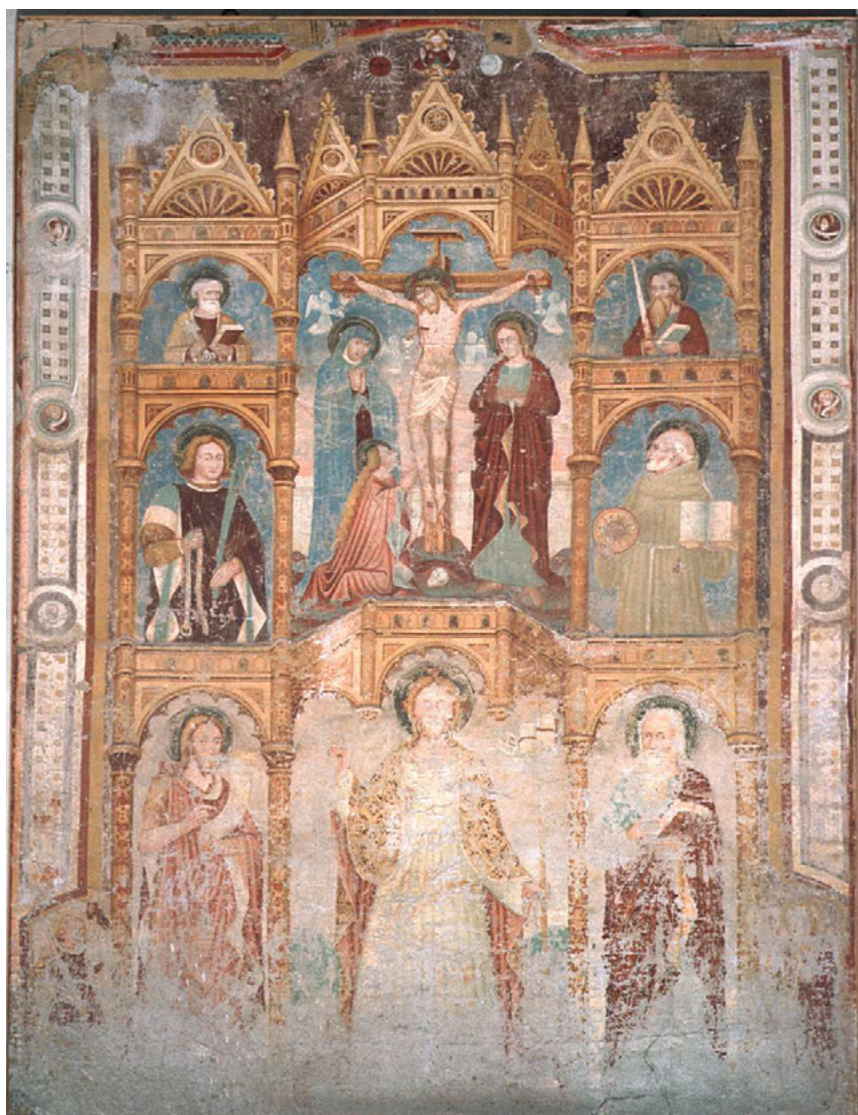
Un secondo esemplare veneto è presente ad Asolo, nel trevigiano (fig. 18).⁵⁷ Elementi gotici e rinascimentali convivono nella finta cornice lignea, che mostra la volontà di simulare ricche pale lignee dorate, come quelle che artisti veneti realizzavano a metà del secolo in varie zone dell'Italia settentrionale: cuspidi mistilinee con calotte a conchiglia sottostanti si riscontrano ad esempio nel polittico dei fratelli Vivarini per la Certosa di Bologna del 1450. In una carpenteria divisa in tre scomparti – di cui quello centrale suddiviso a sua volta in due arcate – sono raffigurati i santi Liberale, Bernardino da Siena, Sebastiano, Antonio e la

18. Dario di Giovanni o Giovan Antonio da Meschio (?), *Santi Liberale, Bernardino da Siena, Sebastiano, Antonio e la Crocifissione*, 1465 ca., pittura murale. Asolo, Chiesa di San Gottardo. Crediti: Arcangelo Piai.



Antonio e nella cimasa la *Crocifissione*. Il ciclo pittorico è attribuito a Dario di Giovanni (anche conosciuto come Dario da Treviso) che, specialmente nel polittico murale, sembra essersi avvalso di aiuti.⁵⁸

Il più tardo dei polittici murali identificati nell'Italia del nord-est è situato in Lombardia. Nella chiesa del Corpus Domini di Pagliaro (Algua), nella bergamasca Val Serina, si conserva un polittico murale (fig. 19) attribuito alla bottega di Giovanni Marinoni, attivo tra il 1470 e il 1500.⁵⁹ Il dipinto, suddiviso in più registri, mostra una carpenteria elaborata, con baldacchini traforati e archi polilobati, in diretta emulazione dei grandi polittici lignei di area ligure e lombarda (come quello di Carlo Braccesco al santuario di Montegrazie o l'altro di Giovanni Canavesio a Pigna). L'opera si colloca alla congiunzione



19. Giovanni Marinoni (?), *Cristo risorto, Crocifissione e Santi*, ultimo quarto del XV secolo, pittura murale. Algua, Chiesa del Corpus Domini a Pagliaro. Crediti: Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo.

tra tardogotico e iniziale rinascimento veneziano, una cultura accolta anche nelle valli bergamasche, sotto il dominio della Serenissima a partire dal 1428.⁶⁰ L'influenza dei modelli dei polittici lignei veneziani nella pittura murale illusiva risulta pienamente giustificabile se si considera l'eccezionale diffusione e pregio di questi manufatti, la cui fortuna, legata anche all'estensione del dominio veneziano sul finire del Trecento a seguito della battaglia di Chioggia, ne determinò una forte presenza in tutto il bacino adriatico e nell'entroterra veneto.⁶¹

Tabella 5. Polittici murali illusivi individuati in Emilia-Romagna

	N.	Comune	Provincia	Autore	Datazione	Ubicazione
A	46	Ravenna	RA	Pittore bolognese vicino ai modi di Vitale da Bologna	seconda metà del XIV secolo	Ex chiesa di San Nicolò
B	47	Faenza	RA	Guglielmo di Guido di Peruccino (?)	1439-1444	Pinacoteca di Faenza (già nella chiesa dell'Abbazia delle Sante Felicità e Perpetua)

Tabella 6. Polittici murali illusivi individuati in Veneto

	N.	Comune	Provincia	Autore	Datazione	Ubicazione
C	48	Padova	PD	Gerardino da Reggio (?)	1372-1400	Chiesa di San Nicolò
D	49	Asole	TV	Dario di Giovanni (?)	1465 ca.	Chiesa di San Gottardo

Tabella 7. Polittici murali illusivi individuati in Lombardia

	N.	Comune	Provincia	Autore	Datazione	Ubicazione
E	50	Algua	BG	Giovanni Marinoni (?)	ultimo quarto del XV secolo	Chiesa del Corpus Domini a Pagliaro

Mappa 3. Distribuzione dei polittici murali illusivi nell'Italia nord-orientale



Desidero ringraziare il professor Roberto Bartalini per i preziosi suggerimenti e il costante supporto fornito durante la stesura della tesi di laurea magistrale da cui il presente lavoro prende le mosse.

¹ Pier Paolo Donati, Conferma di una attribuzione, in Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel castello dei conti Guidi di Poppi: le storie della Vergine, di San Giovanni Evangelista e di San Giovanni Battista, a cura di Alberto Brezzi, Biblioteca comunale Rilliana, Poppi, 1991, p. 19. Donati ha più volte trattato dei politici murali toscani nei suoi scritti: Pier Paolo Donati, Un finto politico a Montepulciano, «Paragone», 349-351, 1979, pp. 25-29; Idem, Il Maestro di Bibbiena: tra Lorenzo Monaco e Alvaro Pirez, «Paragone», 501, 1991, pp. 57-58.

² Si prendano in considerazione, ad esempio, alcuni dei più noti volumi sulla pittura regionale e 'nazionale': *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Enrico Castelnuovo, Electa, Milano, 1986; *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di Federico Zeri, Electa, Milano, 1987; *Pittura murale in Italia. Volume 1: Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di Mina Gregori, collana *Pittura murale in Italia*, Bolis-Gruppo Sanpaolo, Bergamo, 1995. Per l'area piemontese e lombarda si vedano: Giovanni Romano, *Piemonte romanico, Arte in Piemonte*, Fondazione CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1994; Stella Matalon, Franco Mazzini e Giuseppe Dell'Acqua, *Affreschi del Trecento e Quattrocento in Lombardia*, Edizioni del Milione, Milano, 1958; Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1987; Serena Romano e Mauro Natale, *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Skira, Milano, 2015. Per l'area veneta: *La pittura nel Veneto. Il Trecento e il Quattrocento*, a cura di Mauro Lucco, Electa, Milano, 1989-1992.

³ Andrea De Marchi, *La pala d'altare dal paliotto al polittico gotico: dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009*, Art & libri, Firenze, 2009, pp. 180-183.

⁴ Soltanto nel corso del Novecento si riscontrano i primi riferimenti a tali manufatti con specifici termini. Nel 1979 Raineri parla di 'retabli dipinti su muro' per esempi piemontesi (*Antichi affreschi del Monregalese*, a cura di Giovanni Raineri, Antoroto, Mondovì, 1979, p. 29) mentre Donati applica la definizione di 'finto polittico' all'affresco di Montepulciano (Donati, *Un finto polittico*, cit., p. 25). Nel decennio successivo, Castelnuovo utilizza lo stesso termine per l'opera di Lippo Vanni a Siena (Enrico Castelnuovo, *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in *Storia dell'arte italiana*, V: *Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di Federico Zeri, Einaudi, Torino, 1983, pp. 165-227, fig. 126), sebbene Todini impiegasse già 'trittico murale' per i dipinti umbri (Filippo Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Longanesi, Milano, 1989, I, p. 100). Negli anni Novanta si registrano ulteriori attestazioni in studi sull'Italia centrale (Michele Bacci, *L'immagine sacra e le sue funzioni nella Toscana medievale*, in *Etruria, Tuscia, Toscana. L'identità di una regione attraverso i secoli*, II: *Secoli V-XIV*, a cura di Gabriella Garzella, atti del convegno, Pisa, novembre 1994, Pacini, Pisa, 1998, pp. 210, 215-216). L'utilizzo di 'finto polittico' prosegue poi nei primi anni Duemila, attestato da Toscano e Capitelli nell'analisi del dipinto di Benozzo Gozzoli a Montefalco (Giovanna Capitelli, *I "cartoni colorati" di Benozzo Gozzoli e l'Ottocento*, in *Benozzo Gozzoli: allievo a Roma, maestro in Umbria*, a cura di Bruno Toscano e Giovanna Capitelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 273-274, 288), fino al più recente 'Fictive Altarpiece' in: Christa Gardner von Teuffel, *Reconstructing the Sienese Altarpiece: Procedures and Proposals*, in

Siena. The Rise of Painting, 1300-1350, a cura di Joanna Cannon, National Gallery Global, London, 2024, p. 70.

⁵ 'Finto polittico' risulta troppo generico in quanto può comprendere finti polittici realizzati con diversi materiali e tecniche. Si pensi, ad esempio, al finto polittico in marmo realizzato, nel 1422, da Jacopo della Quercia per l'altare Trenta nella Basilica di San Frediano a Lucca, sul quale si veda almeno Gabriele Fattorini, *Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the 'Madonna dei banchetti'*, «The Burlington Magazine», CLII, marzo 2010, pp. 152-161, p. 157.

⁶ Elisa Camporeale, *Politici murali del Trecento e Quattrocento: un percorso dall'Umbria alla Toscana*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere "La Colombaria"», LXXVI, nuova serie LXII, 2011, pp. 9-77.

⁷ Ivi, pp. 74-76.

⁸ Come è noto, pur non essendo elementi indispensabili alla celebrazione, le pale d'altare assunsero progressivamente a fulcro visivo e devozionale dell'azione liturgica a partire dal XIII secolo, fungendo da mediazione simbolica tra il fedele e il sacro. Sull'argomento si vedano, tra gli altri: Miklós Boskovits, *Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini*, «Arte cristiana», 80, 1992, pp. 422-438; Bacci, *L'immagine sacra e le sue funzioni*, cit., p. 218; Andrea De Marchi, *La tavola d'altare*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, a cura di Max Seidel, Edifir, Firenze, 2004, pp. 15-44; Victor Schmidt, *Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo Piva, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 205-244.

⁹ La ricerca ha evidenziato una significativa ricorrenza di politici murali illusivi in ambito agostiniano, come documentato dagli esemplari di Monticiano, Ravenna, Farnetella e Gambassi Terme.

¹⁰ La progressiva diffusione degli altari laterali contribuì all'incremento della produzione di polittici e all'uso di immagini mobili, frequentemente ispirate, seppur in scala ridotta, all'arredo dell'altare maggiore. In altri casi, queste tavole raffiguravano singolarmente il santo titolare, in forma iconica e devozionale. L'erezione di tali altari si legò sempre più nel corso del XIII e XIV secolo all'iniziativa di laici benestanti, per i quali il gesto assumeva il valore di un'offerta votiva o di una donazione *pro remedio animae* (Bacci, *L'immagine sacra e le sue funzioni*, cit., p. 218).

¹¹ Donati, *Un finto polittico*, cit., pp. 25-26. La carpenteria lignea rappresentava una delle componenti economicamente più rilevanti nella realizzazione di una pala d'altare. Un esempio, in tal senso, è il caso dell'altare maggiore di Santa Felicità a Firenze, dove la struttura lignea fu pagata 80 fiorini, a fronte dei 100 destinati alla pittura. Il confronto tra le cifre rivela come l'intaglio non costituissero un mero complemento, ma un intervento specializzato di rilievo, riconosciuto come tale anche dal committente (Creighton Gilbert, *Peintres et menuisiers au début de la Renaissance en Italie*, «Revue de l'art», 37, 3, 1977, p. 10).

¹² Camporeale, *Polittici murali del Trecento e Quattrocento*, cit., p. 16.

¹³ Ivi, p. 19.

¹⁴ Andrea Rothe, *Critical History of Panel Painting Restoration in Italy*, in *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum, 24-28 April 1995*, a cura di Kathleen Dardes e Andrea Rothe, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998, p. 198.

¹⁵ Camporeale, *Polittici murali del Trecento e Quattrocento*, cit., pp. 17-19.

¹⁶ Presso questo Istituto la ricerca si è concentrata su sezioni specifiche della pittura romanica e gotica. Nella sezione di pittura romanica di autore ignoto ordinata con criterio geografico, sono stati analizzati i faldoni relativi alle regioni

Toscana (+ umgebung) e Umbria. Nella sezione pittura gotica i faldoni relativi alle regioni: Piemonte (A-L) (M-P) (Q-Z), Liguria, Lombardia (Albizzate) (C) (G-P) (Lentate) (Mailand e Kirchen) (R-Z) (Viboldone), Veneto (A-B) (CA-CI) (CL-L) (M-O) (P-S), Emilia Romagna. Per quanto riguarda artisti specifici sono state analizzate tutte le immagini classificate sotto il nome di: Giotto, Lippo Vanni, Taddeo Gaddi, Andrea di Bartolo, Giovanni Mazzucco, Cristoforo di Bindoccio, Maestro di Sant'Ansano, Pellino di Vannuccio, Ugolino di Prete Ilario, Maestro di Bibbiena, Francesco di Michele, Pietro di Miniato, Jacopo di Mino del Pellicciaio, Meo di Pero.

¹⁷ Presa in esame è stata la serie "Pittura italiana" restringendo l'analisi alle sole immagini di opere appartenenti all'arco temporale compreso tra il XIII e il XVI secolo, realizzate con la tecnica dell'affresco e localizzate nelle aree geografiche qui prese in esame, per arrivare a un ammontare di circa 5.000 fotografie visionate.

¹⁸ Caso particolarmente ben strutturato è quello del progetto "Chiese Romaniche, Gotiche, Rinascimentali di Piemonte e Valle d'Aosta", che prevede un censimento di quasi tutte le chiese esistenti sul territorio delle due regioni con annesso un vasto apparato fotografico. Il database messo a disposizione dall'associazione culturale comprende circa 10.000 fotografie digitalmente interrogabili e visionabili, filtrabili per periodo, localizzazione e parola chiave.

¹⁹ L'individuazione, nel cantiere assisiense, dei primi polittici murali indicata da Camporeale (Camporeale, *Polittici murali del Trecento e Quattrocento*, cit., p. 26) si era già avuta in precedenza. Si veda, ad esempio, nel 1979, Donati *Un finto polittico*, cit., pp. 28-29; Bacci, nel 1998, riferiva che la tomba di Gian Galeazzo Orsini ad Assisi «ricavata in una nicchia sopra l'altare, è sovrastata da un finto trittico in stile giottesco» e che

nella cappella situata sul lato opposto del transetto «si conserva ancor oggi un finto trittico» (Bacci, *L'immagine sacra e le sue funzioni*, cit., pp. 215-216).

²⁰ Alessandro Volpe, *Il transetto meridionale*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di Giorgio Bonsanti, Mirabilia Italiae 11, Panini, Modena, 2002, p. 406.

²¹ L'esemplare già nella chiesa di San Francesco al Prato, e oggi conservato presso la Galleria Nazionale dell'Umbria, è attribuito al cosiddetto Maestro di San Francesco al Prato. Esso era ubicato sopra la cripta e articolato in cinque scomparti, come attestano le fotografie storiche (*L'altra Galleria: studi nella Galleria Nazionale dell'Umbria*, a cura di Marco Pierini e Marzia Sagini, Aguaplano, Passignano sul Trasimeno, 2022, pp. 9495). Il trittico murale della chiesa di Sant'Elisabetta alla Conca (fig. 3), oggi mutilo, reca la data 1334 e mostra un impianto cuspidato delineato da incisioni sull'intonaco. L'attribuzione è discussa: da un lato si è proposto un seguace di Pietro Lorenzetti, dall'altro – più convincentemente – il cosiddetto Maestro del 1348, identificato da Vittoria Garibaldi con il Maestro Ironico (Vittoria Garibaldi, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Catalogo generale*, Quattroemme, Perugia, 2015, p. 245). A quest'ultimo pittore è ricondotto anche il trittico murale della chiesa di Santo Stefano, con la Madonna in trono tra i santi Michele Arcangelo e Caterina, anch'esso realizzato con carpenteria non dipinta ma applicata, in linea con i due esempi precedenti. Infine, nella cappella di San Bartolomeo della chiesa di Sant'Agostino si conserva un altro polittico murale attribuito a Pellino di Vannuccio e datato intorno al 1377, di cui rimangono i due scomparti con San Giovanni Battista e Maria Maddalena, mentre la carpenteria simulata è oggi perduta, ma se ne riconosce una struttura cuspidata semplice (Todini, *La pittura umbra*, cit., I, pp. 47, 262).

²² *La chiesa di San Giovenale in Orvieto: un percorso tra arte e fede*, a cura di Franco Della Fina, Castel Bolognese, Itaca, 2014, p. 38.

²³ Qui si trova l'esemplare forse più emblematico di polittico murale in Umbria, nel quale si osservano tutti gli elementi tipici di un pentittico ligneo, inclusa la predella. Si tratta della pittura del 1452 (fig. 4) realizzata da Benozzo Gozzoli nella cappella di San Girolamo in San Francesco (Capitelli, *I "cartoni colorati"*, cit., p. 276). L'altro esempio di polittico murale a Montefalco è conservato nella seconda campata della navata destra della chiesa di Sant'Agostino ed è attribuito a Jacopo Vincioli, il quale, nel 1462, lo dipinse chiaramente suggestionato dal precedente esemplare gozzolesco (Bruno Toscano, *Jacopo Vincioli*, «Prospettiva», 3336, 1983, p. 66).

²⁴ Si tratta di un trittico murale attribuito a Pietro di Mazzaforte e da collocare nel sesto decennio del Quattrocento, risultando tra i più tardi esempi di polittico murale in Umbria (Maria Rita Silvestrelli, *Pietro di Mazzaforte e Bottega*, scheda n. 45, in *Raccolta d'arte di San Francesco di Trevi*, a cura di Bruno Toscano, Firenze, Giunti, 2014, pp. 174175).

²⁵ Per quanto riguarda la pittura di Poppi, solamente tre dei cinque pannelli sono oggi leggibili e in essi si riconoscono ancora le figure della Vergine con il Bambino, San Giovanni Evangelista e Sant'Antonio Abate. Taddeo Gaddi ha presumibilmente affrescato la Cappella privata dei conti Guidi, incluso il trittico, intorno al 1335. Si veda: Johannes Tripps, *Taddeo Gaddi e il suo ciclo di affreschi nella cappella del castello di Poppi. Riflessioni sul linguaggio pittorico e sulla datazione*, Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2014, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2403> (ultimo accesso: dicembre 2025). Il trittico murale massetano, invece, affrescato nell'arcosolio della prima campata sinistra negli anni

Quaranta del Trecento e raffigurante la *Madonna col Bambino tra san Francesco e santa Caterina d'Alessandria*, è stato attribuito ad un pittore senese influenzato dai modi lorenzettiani (Raffaella Callamini, *Il duomo di Massa Marittima*, Ariccia, Aracne, 2014, p. 359).

²⁶ Il ritrovamento dell'opera nei recenti restauri del 2022 viene trattato in: Felicia Rotundo, *L'affresco "ritrovato" nella chiesa di santa Maria Assunta a Staggia*, «Accademia dei Rozzi», XXX, 58, 2023, pp. 32-43. Mi preme ringraziare il professore Alessandro Bagnoli per la segnalazione – oltre che di questa pittura (della quale si deve al professore anche il suggerimento attributivo) – anche di altri esemplari nell'area toscana: quello presso Massa Marittima (fig. 6), quello presso la Pieve di San Leolino (fig. 8) e quello presso Gambassi Terme (fig. 10).

²⁷ Si fa riferimento al pentittico murale nell'ex convento agostiniano di Monticiano e a quello in un vano sulla parete sinistra della navata della chiesa di San Francesco a Montepulciano. Cfr. Serena Padovani, *Maestro senese circa 1360. Madonna col Bambino e Santi, Crocifissione, busti frammentari*, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, Genova, 1979, pp. 86-88. Per il polittico poliziano invece si veda: Donati, *Un finto polittico*, cit., pp. 25-29; Laura Martini, *Memorie d'arte antica: restauri a Montepulciano*, Montepulciano, Le Balze, 2003, pp. 14-16.

²⁸ I politici murali in questione sono l'uno a pochi chilometri di distanza dall'altro, due di questi in frazioni del comune di Sinalunga, mentre un altro è in una chiesa abbaziale nel territorio di Trequanda. Su base stilistica, la pittura murale della chiesa di San Giovanni Battista a Farnetella (Sinalunga) appare cronologicamente di poco anteriore alle altre, probabilmente risalente all'ultimo decennio del XIV secolo. Rispetto alla ricognizione di Camporeale, si dispone adesso di informazioni più dettagliate su questa pittura a seguito di un recente

restauro. Non si tratta infatti di un trittico, così come appariva nel 2011, bensì di un pentittico: il restauro ha portato infatti alla luce altri due scomparti laterali che vanno ad integrare le già presenti tre figure. Accanto alla *Vergine in trono col Bambino tra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista* si vanno ad aggiungere *San Pietro* e *Santa Caterina d'Alessandria*. Contestualmente a questi ritrovamenti, più specifiche proposte attributive sono state avanzate, andando oltre il più generico «anonimo pittore toscano di fine Trecento» (Camporeale, *Politici murali del Trecento e Quattrocento*, cit., p. 43) e indirizzandosi verso la bottega di Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero Omar Nappini, *The Mural Polyptych of Sienese School in St. John the Baptist Church in Farnetella: Elements of Commission, Iconography, and Attribution*, «Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture», 7, 3, 2021, p. 159). Il secondo polittico nell'area di Sinalunga è invece nella piccola cappella intitolata a San Giovanni Decollato ai piedi di Scrofiano, dove rimane un trittico murale di fine Trecento-inizio Quattrocento (Felicia Rotundo, *Le chiese di Scrofiano. Vicende costruttive*, «Quaderni Sinalunghesi», VIII/1, 1997, p. 20). Il terzo esemplare in Valdichiana si trova ad Abbazia Sicille, a circa sette chilometri da Trequanda. Chiesa abbaziale appartenente a un ordine monastico benedettino, conserva nel suo altar maggiore un trittico murale del primo quarto del XV secolo, di cui al momento si ignora l'autore.

²⁹ Paolo Torriti, *La Basilica di San Francesco, l'Oratorio dei Santi Lodovico e Gherardo e l'Oratorio di San Bernardino a Siena*, Genova, SAGEP, 1987, p. 18. Van Os propone di anticiparlo di circa un decennio: Henk van Os, *Sienese Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function. Volume II: 1344-1460*, Groningen, 1990, p. 36.

³⁰ Qui, tra il 1370 e il 1380, fu avviata la preparazione per un polittico a cinque

scomparti e doppio registro, di cui rimane solo l'impianto della carpenteria. Risulta pertanto difficile condurre ulteriori analisi relative a questo dipinto. Si veda: Enrica Neri Lusanna, *Herz-Jesu Altar*, in *Die Kirchen von Siena*, a cura di Peter Anselm Riedl e Max Seidel, 1.1 *Abbadia all'Arco – S. Biagio*, München, Brückmann Verlag, 1985, pp. 286-287.

³¹ Ad eccezione del trittico del Maestro di Barberino a Quintole (per la bibliografia: Camporeale, *Politici murali del Trecento e Quattrocento*, cit., p. 36) – che presenta una carpenteria ancora arcaica, più vicina ai pannelli direttamente cuspidati di Massa Marittima, databili a qualche decennio prima –, questi politici murali sviluppano le caratteristiche più articolate e compiutamente gotiche del polittico, come le ricche decorazioni fogliacee.

³² Attribuito a Spinello Aretino, il dipinto è databile ai primi anni del Quattrocento. Un'iscrizione sopra la predella, oggi non più leggibile ma trascritta da Ubaldo Pasqui, riportava l'anno 1409. Pur presentando una struttura tripartita, la sua morfologia rivela un deciso slittamento verso l'architettura dipinta e va aggiunto che Spinello realizzò il suo affresco sopra un'opera già esistente di Andrea di Nerio, inglobando, nello scomparto di destra, la *Madonna col Bambino* realizzata da quest'ultimo. La collocazione originale era nella zona anteriore della stessa navata; fu successivamente staccato, fissato su supporto e collocato nell'attuale posizione, nella parte posteriore della navata (Stephan Weppelmann, *Spinello Aretino e la pittura del Trecento in Toscana*, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 345-346).

³³ Il pittore realizzò, in un edificio privato in località Palasaccio a Prato, quello che è il più antico trittico murale nell'area pratese, verosimilmente ripreso da altri artisti locali nei decenni successivi. Vi si riconosce, infatti, un impianto formale della carpenteria non lontano da quello del Maestro di Barberino a

Quintole citato pocanzi. Cfr. Isabella Lapi Ballerini, *Pitture in Prato fra i fratelli Miniati e il loro contorno*, «Archivio storico pratese», 75-76, 1999-2000, p. 14.

³⁴ In questo oratorio, Pietro di Miniato adottò una soluzione originale del trittico murale, realizzando un altare tricuspidato in muratura interamente affrescato e svincolato dalla parete a formare un'unità strutturale con la mensa d'altare. Cfr. Elisa Camporeale, *Intorno a un trittico in muratura di Pietro di Miniato* in «Conosco un attimo storico dell'arte...». Per Enrico Castelnovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Pisa, 2012, p. 155.

³⁵ Si tratta di tre pitture attribuite alla bottega di Pietro e Antonio di Miniato: un trittico del 1411 già in San Giorgio e oggi al Museo della Pittura Murale di Prato, un trittico contraffortato degli anni '20 del Quattrocento per la Cappella di Santo Stefano e oggi al Museo dell'Opera del Duomo e un trittico a Santo Stefano a Parmigno, sempre del secondo decennio del XV secolo; e di altre due pitture attribuite al Maestro di San Giusto: il trittico nella chiesa di San Giusto in Piazzanese, probabilmente del 1424, caratterizzato da tre angeli che reggono una cortina sopra la carpenteria lignea, e un trittico meno riuscito, rinvenuto nel 1987 in Santa Lucia e oggi conservato nella chiesa della Regina Pacis. Per un approfondimento su questi politici murali si rimanda a: Camporeale, *Politici murali del Trecento e Quattrocento*, cit., pp. 48-56.

³⁶ Identificato come 'polittico ad affresco', il dipinto è stato ricollocato nella pieve di San Leolino a Rignano dopo lo stacco del gennaio 1994 (dall'altare del SS. Rosario nella stessa chiesa) a causa delle precarie condizioni statiche della muratura absidale. La sua collocazione originaria rimane tuttavia dubbia: non è certo che l'altare del SS. Rosario fosse la sede primitiva del dipinto, è infatti

possibile che l'affresco occupasse una posizione diversa, poi spostato, riadattato e inquadrato da una cornice lignea già presente nel 1793 come ricorda l'inventario di quell'anno. È stata riferita all'ambito di Cenni di Francesco, con una datazione intorno al 1370. Altra ipotesi attributiva è quella nella direzione di un collaboratore dell'Orcagna. Cfr. Giorgio Pappagallo e Roberta Passalacqua, *L'Incoronazione della Vergine: polittico ad affresco (secolo XIV)* in *San Leolino a Rignano. Storia e restauro*, a cura del Comitato per il restauro della Pieve di San Leolino, Firenze, Alinea, 2000, pp. 51-54; Duccio Rossi, *Incoronazione della Vergine tra santi e angeli musicanti*, in *Arte e restauro a Rignano sull'Arno*, a cura di Lucia Bencistà, Elia Bruttini, Carlo Fabbri e Lucia Fiaschi, Accademia Valdarnese del Poggio, Montevarchi, 2025, pp. 114-115.

³⁷ L'affresco fu staccato dalla parete dell'altar maggiore nel 1974 e ricollocato nel 1982 sulla parete destra del coro, dove si trova tuttora. Questo trittico murale, attribuito ad un pittore umbro vicino ad Andrea di Giovanni, è l'unico ad ospitare nei due scomparti laterali coppie di santi invece che figure singole (Federica Baldini, *Pittore umbro (vicino a Andrea di Giovanni, attivo tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo). Madonna col Bambino in trono fra i santi Biagio, Bernardo (o Romualdo), Pietro e Paolo*, in *Arte a Figline. Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, catalogo della mostra, Firenze, 2010, a cura di Angelo Tartuferi, pp. 140-143).

³⁸ Secondo Targioni e Fontani la chiesa fu edificata nel XII secolo (Giovanni Targioni Tozzetti, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa dal dottor Gio. Targioni Tozzetti*, Stamperia granducale per Gaetano Cambiagi, Firenze, 1775, tomo 8, p. 64; Francesco Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana*, terza edizione, Vincenzo Batelli, Firenze, 1827, vol. IV,

p. 160). Dal 1384 gli agostiniani sono stabilmente testimoniati in una località fuori le mura di Gambassi e dal 1390 certamente presenti nella chiesa di San Luca. Attorno al 1673 sappiamo che la chiesa possedeva sette altari e cadde in disuso nel 1786 quando fu smantellata, come attesta un'incisione superstita nel manto della Vergine. L'affresco in questione fu scoperto nel 1927, quando il parroco Don Italo Ciulli fece iniziare i lavori per aprire una finestra nel lato sinistro della facciata della canonica. La presenza di San Frediano potrebbe suggerire come committenti della pittura i Conti Tignoselli di Montignoso che avevano come santo patrono della loro famiglia proprio San Frediano. Cfr. Raffaello Razzi, *Gli agostiniani di San Gimignano nel comune di Gambassi, diocesi volterrana: un ospedale, un convento*, «Rassegna Volterrana», LXXXIX, 2012, pp. 7-20; Socrate Isolani, *Scoperta di affreschi a Gambassi*, «Miscellanea storica della Valdelsa», XXXV, 1927, pp. 167-169. Si ringrazia per le informazioni Franco Ciappi.

³⁹ L'Isolani (Isolani, *Scoperta di affreschi*, cit., p. 167) legge negli ultimi tre caratteri dell'iscrizione la data 1521, quest'ultimi potrebbero invece essere segni abbreviativi che, se scolti, farebbero riferimento ai discendenti della famiglia secondo una formula standard «et suorum», e quindi restituire l'iscrizione: «QUESTA CHAPPELLA E DI DOMENICO E DI BARTOLOMEO DI CIUCIO (ET) S(UO)RUM».

⁴⁰ Socrate Isolani, *Storia politica e religiosa dell'antica comunità e potestaria di Gambassi (Valdelsa)*, Tip. Giovannelli e Carpitelli, Castelfiorentino, 1924, p. 90.

⁴¹ Il trittico è conservato nella chiesa di Sant'Ippolito e Donato a Bibbiena, nella zona presbiteriale. Collocato all'interno di una cappella-nicchia, esso è databile tra il 1425 e il 1430 e fu attribuito nel 1991 da Pier Paolo Donati

al cosiddetto Maestro di Bibbiena (Donati, *Il Maestro di Bibbiena*, cit., pp. 57-58).

⁴² L'attuale collocazione nella Sala dei Cardinali non parrebbe suggerire la funzione di vero e proprio polittico murale illusivo, ma è necessario tenere in considerazione che questo frammento murale fu staccato a massello da un locale nell'ala del palazzo destinata alla curia del podestà nella parte sinistra del Palazzo del Comune. In questo locale il polittico murale doveva trovarsi in corrispondenza di una sorta di altare 'privato' del podestà, insieme ad altre pitture ad affresco tra cui quella frammentaria di Ambrogio Lorenzetti raffigurante *Sant'Agostino, san Luca e santa Caterina d'Alessandria e un podestà ingiunochiato*. Nastagio era stato chiamato a ridipingere una precedente figurazione a fresco, risalente a circa un secolo prima e anch'essa probabilmente compromessa dalle infiltrazioni di acqua piovana nella parte sinistra. Cfr. Alessandro Bagnoli, *Restauro e nuove evidenze storico-artistiche per Ambrogio Lorenzetti*, in *Ambrogio Lorenzetti*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini e Max Seidel, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 456-457. Si tratta di una delle testimonianze più antiche dell'operato di Nastagio di Guasparre. Il recente riconoscimento alla mano di Nastagio è probabilmente la novità più rilevante da sottolineare in questa sede per questo polittico murale. Al riguardo: Alessandro Bagnoli, *Nastagio di Guasparre (pittore senese, attivo dal 1438 al 1459)*, in *Il Sasseta e il suo tempo: uno sguardo sull'arte senese del primo Quattrocento*, a cura di Alessandro Bagnoli, Firenze, Centro Di, 2024, pp. 148-154.

⁴³ Non è, d'altronde, una rarità trovare in epoca tardogotica pale d'altare che surrogano la struttura dei polittici con quella delle pale rinascimentali. Intorno alla metà del Quattrocento pittori come Sano di Pietro e Matteo di Giovanni produssero numerose pale formate da

trittici inclusi in una forma più o meno centinata. Per una rassegna di tale tipologia si veda: Ludwin Paardekooper, in *Il ritorno di san Cirino. Opere d'arte restaurate ad Abbazia a Isola*, catalogo della mostra, Monteriggioni, 1998, p. 28; Ludwin Paardekooper, *Pittura e carpenteria tra retrospettiva e sperimentazione pragmatica*, in *Sano di Pietro. Qualità, devozione e pratica nella pittura senese del Quattrocento*, Giornate di studio 2005, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 150-151.

⁴⁴ Bagnoli, *Nastagio di Guasparre*, cit., p. 154.

⁴⁵ Il dipinto murale in questione viene collocato tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, troppo presto per ipotizzare la simulazione deliberata di una pala d'altare ma che mostra comunque una struttura simile alla tripartizione di un trittico e che asseconda la larghezza della mensa dell'altare che qui si doveva trovare, in prossimità del sepolcro della famiglia Radicati. In questo caso, più che in quello umbro-toscano, è difficile anche ipotizzare un collegamento tra le maestranze operanti a Vezzano e quelle che, nel secolo successivo, realizzarono polittici murali. Su Vezzano si vedano, tra gli altri: Marziano Bernardi, *Tre abbazie del Piemonte*, Torino, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1962; *Santa Maria di Vezzano. Il pontile. Ricerche e restauri*, a cura di Paola Salerno, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997; Associazione storico-culturale Abbazia Vezzano, *Abbazia di Vezzano*, Vezzano, Associazione storico-culturale Abbazia Vezzano, 2000; *Santa Maria di Vezzano. Gli affreschi del chiostro*, a cura di Elena Ragusa e Paola Salerno, Torino, Soprintendenza per i beni architettonici del Piemonte, 2003; Vittorio Croce, *Sacri volti in antiche pievi. Affreschi prerinascimentali tra Asti, Langa e Monferrato*, Asti, Scrittura Casa Editrice, 2017.

⁴⁶ Germano Mulazzani, *Da Cassine a Crea. Due secoli di pittura lombarda*,

in *La pittura delle pievi nel territorio di Alessandria dal XII al XV secolo*, a cura di Alberto Fumagalli, Germano Mulazzani e Gianfranco Cuttica di Revigliasco, Alessandria, Cassa di Risparmio di Alessandria, 1983, p. 63.

⁴⁷ Lorenzo Bertone, *Arte nel Monregalese*, L'Artistica Editrice, Savigliano, 2002, pp. 236-237.

⁴⁸ Sia la datazione che il riferimento alla comunità parrocchiale sono indicati da un'iscrizione che corre nella cornice bianca alla base della lunetta. Tutta la decorazione pittorica fu soggetta a diverse campagne di restauro tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso; in particolare, la parete della prima campata della navata laterale sinistra, dove si trova il trittico murale, è stata restaurata tra il 1983 e il 1988 (Giovanna Galante Garrone, *Alla ricerca di Rufino e altro. Affreschi dell'antica parrocchiale di Santa Caterina a Villanova Mondovì*, in *Le risorse culturali delle Valli Monregalesi e la loro storia*, Comunità Montana Valli Monregalesi, Vicoforte, 1999, p. 288).

⁴⁹ Nell'area absidale di questo edificio, a seguito dei restauri del 2019, il decalogo ha reso nuovamente visibile un polittico murale la cui segnalazione si deve alla restauratrice Claudia Cravero, che ha realizzato gli interventi di recupero (Claudia Cravero, *Relazione finale*, dattiloscritto inedito, Bagnasco, 2019).

⁵⁰ Bertone, *Arte nel Monregalese*, cit., pp. 211-212.

⁵¹ Stefano Manavella, *Osservazioni sulla pittura medievale e rinascimentale fra Tanaro e Bormida di Millesimo*, Cuneo, Cromaticalab, 2022, p. 74.

⁵² In particolare, con il polittico ligneo di Carlo Braccresco a Montegrazie, la corrispondenza è quasi esatta anche nelle figure del pannello centrale, al punto da far pensare alla mano di un maestro gravitante nell'immediato entourage del Braccresco. Le proposte attributive per il polittico murale di Diano Castello sono però due: una nella direzione

della cosiddetta "Bottega di Vasia" e l'altra della cerchia di Pietro Guidi da Ranzo. Per una discussione delle due proposte e per una loro confutazione, che conduce a privilegiare un anonimo pittore, si rimanda a: Alfonso Sista, *Gli affreschi dell'Assunta di Diano Castello tra gotico e rinascimento*, in *Prima giornata di studi «Castrum Diani». Atti (Diano Castello, 4 ottobre 1997)*, Diano Castello, Comune di Diano Castello – FAI – Communitas Diani, 1999, pp. 70-76.

⁵³ Le tre figure rappresentate, di cui è conservata solo la metà superiore, sono: ai lati due santi vescovi (è forse possibile riconoscere nel santo di destra Agostino di Ippona) e al centro un giovane santo. Si veda: Costanza Fabbri, *Sugli affreschi trecenteschi in San Nicolò: una proposta di confronto*, «Romagna. Arte e storia», XXXV, 103, 2015, p. 5.

⁵⁴ L'identificazione con Guglielmo di Guido era già stata suggerita nel 1955 da Ennio Golfieri (Ennio Golfieri, *Inediti pittorici faentini della prima metà del Quattrocento*, «Rivista d'arte», 30, 1955, pp. 57-58.). Nel 2007 anche Anna Tambini riconoscerà delle analogie tra l'angelo reggicortina del trittico murale e i cherubini dipinti da Guglielmo a Venezia nella cappella di San Tarasio in San Zaccaria Cfr. Anna Tambini, *Storia delle arti figurative a Faenza*, II, Faenza, Edit Faenza, 2007, p. 141.)

⁵⁵ Camillo Semenzato, *Gerardino da Reggio. Storie di San Giovanni Battista e Crocifissione*, in: Cristina Bellinati, Maurizio Checchi, Camillo Semenzato, *La Chiesa di San Nicolò in Padova: storia arte architettura*, Padova, Programma, 1986, p. 77.

⁵⁶ La colorazione della carpenteria, così come nell'esempio di Faenza o in quello di Molini di Triora, tende verso il grigio, mentre le colonnine tortili che separano gli scomparti sono qui di un rosso avvicinabile al marmo di Verona, molto diffuso in Veneto e all'interno della chiesa stessa. Ringrazio per la se-

gnalazione di quest'opera la professoressa Giovanna Valenzano.

⁵⁷ A partire dal XIV secolo, Asolo si configurò come una delle podestarie minori della Marca Trevigiana; a tale parziale autonomia amministrativa fece riscontro una peculiare fisionomia storico-artistica. Il centro asolano non si limitò a un ruolo di subalternità verso il capoluogo, ma sviluppò un'identità culturale autonoma, operando in un rapporto di dialettica complementarietà con Treviso. Cfr. Giorgio Fossaluzza, *Prospettive originarie e prospettive di metodo per una storia dell'arte nella Marca Trevigiana*, in *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, Fondazione Cassamarca, Treviso, 2003, 1, p. 10.

⁵⁸ Dario da Treviso, formatosi nell'ambito squarcionesco padovano, sviluppò un linguaggio pittorico caratterizzato da una marcata espressività e da un netto linearismo, evidente nelle opere realizzate tra Treviso, Asolo e Conegliano, dove, pur mantenendo i caratteri della sua formazione, elaborò soluzioni cromatiche più morbide che, tuttavia, nelle fasi tarde, si irrigidì e perse tensione espressiva. (Giorgio Fossaluzza *Treviso*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di Mauro Lucco, tomo II, Milano, Electa 1990, pp. 541-542). L'accostamento di questo dipinto a Giovanni Antonio da Meschio si deve a: Elena Leonardi, *Per non dimenticare la chiesa di San Gottardo*, «Progetto restauro», 5, 1997, pp. 41-44. Il linguaggio di Giovanni Antonio è contraddistinto da un'espressività marcata che, pur restando legata a schemi tradizionali, accoglie elementi di sofisticata eleganza decorativa tipici della cultura tardogotica. Si veda: Giorgio Fossaluzza, *Giovanni Antonio da Meschio*, in *Gli affreschi nelle chiese della Marca Trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, Fondazione Cassamarca, Treviso, 2003, 1.2, pp. 313-352.

⁵⁹ Fino al 2014, questa pittura, era attribuita a Maffiolo da Cazzano. Non

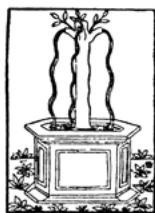
esistono però fonti documentarie che citino Maffiolo come pittore, bensì esiste una non indifferente quantità di documenti che lo inquadrano come mercante e possidente. L'ipotesi è allora che Maffiolo sia stato colui che in un sottarco nell'antica chiesa di Sant'Andrea a Morinico abbia sovvenzionato la pittura di un *San Bernardino* apponendo l'iscrizione *'ser Mafiolus de Chazano 1477'*, unica testimonianza che supportava l'esistenza di questa personalità. Già da tempo

erano state notate somiglianze stilistiche tra Maffiolo e Giovanni Marinoni, le quali però venivano giustificate con un ipotizzato periodo di apprendistato di Giovanni nella bottega del più anziano Maffiolo. Proprio nel ciclo di Pagliaro si individua il cantiere in cui Giovanni dovette formarsi (Francesco Rossi, *Bergamo*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano, Electa, 1993, p. 200). Il definitivo inquadramento di Maffiolo come mercante anziché come pittore,

suffragato da un'esauritiva ricerca documentaria, spetta a Franco Innocenti, *Da Maffiolo da Cazzano a Giovanni Marinoni*, «Quaderni di Archivio Bergamasco», 8-9, 2014-2015, pp. 11-40.

⁶⁰ Roberto Cessi, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze, Giunti-Martello, 1981, p. 377.

⁶¹ Mauro Lucco, *Venezia, 1400-1430*, in *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, a cura di Mauro Lucco, tomo I, Milano, Electa 1989, pp. 13-15.



Di alcuni studi recenti sulla scultura meridionale in cartapesta, con alcune aggiunte dalla Basilicata

Bruno Carabellese

Università degli Studi della Basilicata

Contact brunocarabellese@hotmail.it

Il contributo propone un'analisi critica della letteratura sulla scultura in cartapesta nel Sud Italia tra Settecento e primi del Novecento, un argomento che solo recentemente è stato oggetto di attenzioni specifiche. Si indicano quindi alcune prospettive per ulteriori ricerche, concentrando l'attenzione su un territorio, quello della Basilicata, per il quale sono stati ancora meno numerosi gli interventi di studio. Si segnalano quindi alcune sculture in cartapesta inedite o poco note nell'area lucana, proponendo attribuzioni o specificando l'ambito in cui furono realizzate.

This article offers a critical analysis of the literature on papier-mâché sculpture in southern Italy between the 18th and early 20th centuries, a subject that has only recently been the focus of specific attention. It then suggests some possible directions for further research, focusing on the region of Basilicata, which has been the subject of even fewer studies. It also points out some unpublished or little-known papier-mâché sculptures in the Lucanian area, proposing attributions or specifying the context in which they were created.

Keywords: Papier-mâché, Sculpture, Baroque, Basilicata

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 22 May 2025 **Accepted** 27 September 2025
First Published March 2026

Citation Bruno Carabellese, *La scultura meridionale in cartapesta, con alcune aggiunte dalla Basilicata*, «La Diana», 10, 2025, pp. 49-64
DOI 10.36253/ladiana-4051

Copyright © 2025 Bruno Carabellese

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

Di alcuni studi recenti sulla scultura meridionale in cartapesta, con alcune aggiunte dalla Basilicata

Bruno Carabellese

Il recente libro di Francesco Di Palo¹ conferma l'interesse che negli ultimi tempi si è andato concentrando sulle sculture modellate in cartapesta in età moderna e contemporanea. Gli studi di Caterina Ragusa hanno dato un solido inquadramento storico alla multiforme e copiosa produzione delle botteghe leccesi tra Otto e Novecento,² che è alla base anche dell'allestimento del Museo della cartapesta nel Castello di Carlo V a Lecce, di cui la stessa studiosa fu artefice nel 2009. Da allora un certo numero di iniziative meritorie e di ottimi studi hanno contribuito a diradare i diffusi pregiudizi di cui questo tipo di opere ha a lungo sofferto. Inoltre, si è cominciato ad affrontare alcuni importanti nodi critici la cui individuazione è stata resa possibile solo dalla preliminare ricognizione delle sculture realizzate in cartapesta nelle regioni del Sud Italia a partire dall'età barocca. Sono da citare soprattutto i lavori di Raffale Casciaro che hanno allargato il campo degli studi da quello ridotto della cartapesta leccese, frequentato solitamente dalla sola erudizione locale,³ a quello più esteso di una tecnica per definizione mista ('polimaterica') e a un contesto storico più ampio, che abbracciava, oltre alle regioni meridionali, anche Roma, Firenze e il Nord Italia.⁴ A coprire alcune specifiche lacune, sono intervenute poi le ricerche di Nicola Cleopazzo. Concentrandosi soprattutto sul Settecento, forse il secolo più interessante per lo studio della cartapesta meridionale, lo studioso ha indagato la notevole figura di Pietro Paolo Pinca (1757-1832), autore di una straordinaria serie di drammatiche statue con i *Misteri della Passione* presso la chiesa di Santa Chiara a Francavilla Fontana (Brindisi), intorno a cui è delineata la storia della 'cartapesta francavillese'.⁵ Successivamente, approfondendo il quasi mitico fondatore della scuola leccese, Pietro Surgente detto 'Mesciu Pietro de li Cristi' (1742-1827), lo studioso ha fatto nuova luce sul difficile problema delle origini della cartapesta salentina.⁶ Molto lavoro resta ancora da fare, però, per questo specifico campo di studi, e cercheremo di evidenziare quali sono le direzioni in cui potrebbero spingersi più proficuamente le nuove ricerche.⁷ Inoltre, alle pur numerose opere in cartapesta di alcune aree geografiche, come la Basilicata, solo in minima parte sono state dedicate preliminari attenzioni critiche, malgrado gli studi più generali degli ultimi decenni.⁸



In questo terreno già dissodato si inserisce il libro di Di Palo. Che egli sia giunto allo studio della cartapesta meridionale tra XVIII e inizi del XX secolo partendo da ricerche sulla statuaria lignea dello stesso ambito territoriale e cronologico, come del resto è il caso anche di Casciaro,⁹ è già di per sé significativo.¹⁰ Il legame tra la storia degli studi sulla scultura lignea e sulla cartapesta meridionale, infatti, conferma un legame che è innanzitutto storico e stilistico tra la produzione degli scultori di cultura napoletana e quella dei maestri cartapestai attivi a Napoli e nelle province tra XVII e XIX secolo. Proprio a questo tema così importante, Di Palo dedica alcune delle pagine più interessanti del suo testo. Egli, infatti, pubblica alcune immagini di cartapeste a fianco delle opere coeve di scultori di scuola napoletana come Michele Trillocco, Angelo Viva o Gennaro Franzese, per evidenziarne i legami

1. Anonimo cartapestaio napoletano, *San Pietro*, [1780-1800?], cartapesta dipinta. Cerreto Sannita, Cattedrale della Santissima Trinità. Crediti: archivio dell'autore.

2. Anonimo cartapestaio napoletano, *San Paolo*, [1780-1800?], cartapesta dipinta. Cerreto Sannita, Cattedrale della Santissima Trinità. Crediti: archivio dell'autore.

stilistici. È corretto, crediamo, l'accostamento proposto tra il *San Pietro* ligneo attribuito a Trillocco a Cuccaro Vetere e la coppia di sculture in cartapesta dei *Santi Pietro e Paolo*, collocate sotto l'arcone della cattedrale di Cerreto Sannita, databili ai primi anni dell'Ottocento (figg. 1-2).¹¹ Il comune riferimento di queste statue ai due monumentali marmi di Giuliano Finelli sulla facciata della cappella di San Gennaro nel duomo di Napoli mostra come la matrice di quelle opere fosse autenticamente napoletana.

Alla stessa cultura possiamo ricondurre due poco note statue in cartapesta, un *San Domenico* e un *Cristo che benedice il pane* nella sagrestia della Chiesa Madre di Moliterno (Potenza) (figg. 3-4).¹² Esse si apparentano proprio alla coppia di santi a Cerreto Sannita, condividendone le pose e gli ampi panneggi e soprattutto l'interpretazione



3. Anonimo cartapestaio di cultura napoletana, *San Domenico*, [1800-1820?], cartapesta dipinta. Moliterno, Chiesa madre di Santa Maria Assunta. Crediti: Diocesi di Tursi-Lagonegro.

4. Anonimo cartapestaio di cultura napoletana, *Gesù che benedice il pane dell'Eucarestia*, [1810-1830?], cartapesta dipinta. Matera, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio Della Basilicata, in deposito in attesa di restauro. Crediti: archivio dell'autore.



magniloquente del loro gestire. Ciò ci spinge ad attribuire le opere lucane a una bottega napoletana abituata a imitare o a collaborare alla produzione dei coevi scultori in legno. Il *San Domenico*, in particolare, si pone su una linea iniziata già con la statua bronzea del santo sulla famosa guglia napoletana, realizzata su disegno di Domenico Antonio Vaccaro, e soprattutto continuata con quella in marmo, scolpita nel 1773 da Giuseppe Sammartino per il cappellone di San Cataldo nel duomo di Taranto, o col busto d'argento nella cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli.¹³

Un ulteriore caso di stretta dipendenza di una cartapesta in Basilicata da una certamente realizzata in ambito napoletano viene da Montescaglioso (Matera). Nella chiesa della Santissima Concezione si ammira un *Crocifisso* che ricorda molto da vicino, specie nella parte superiore, le forme di quello del napoletano Domenico Punziano, datato 1735, a Santa Maria Vetercoeli a Napoli (figg. 5-6), dove sono anche un *San Pietro* e un *San Paolo* dello stesso autore, dipinti di bianco per imitare

5. Domenico Punziano (ambito di), *Cristo crocifisso*, [1735-1750], cartapesta dipinta.

Montescaglioso, Chiesa della Santissima Concezione. Crediti: archivio dell'autore.

6. Domenico Punziano, *Cristo crocifisso*, 1735, cartapesta dipinta. Napoli, Chiesa di Santa Maria in Vertercoeli. Crediti: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Area metropolitana di Napoli.

il candore del marmo o dello stucco.¹⁴ Simile è la posa del corpo di Cristo, così come il leggero reclinare del capo e i tratti fisionomici del viso, le cui durezza nell'esemplare montese sono da imputare non tanto alla sua probabile natura di replica, quanto alle insipienti ridipinture che, come anche nel presente caso, tante volte hanno oscurato, fino a renderle irriconoscibili, le qualità di questo genere di opere. Persino particolari anatomici, come il rigonfiarsi circolare del ventre intorno all'ombelico e il repentino restringersi della vita subito sopra i fianchi, si ripetono fedelmente in entrambe i *Crocifissi*, tanto da indurre a proporre una loro comune origine dalla bottega del Punziano, o almeno una stretta dipendenza dell'esemplare lucano dal modello napoletano.¹⁵ Un'ulteriore versione, in tutto simile al prototipo del maestro, è segnalata a Cerreto Sannita e ricondotta genericamente a una «bottega campana».¹⁶ Anche di questo, quindi, avanziamo l'attribuzione allo stesso ambito di produzione.

Si è già fatto un rapido riferimento all'impiego della cartapesta per fingere o replicare opere in materiali più preziosi. Sono sufficientemente noti a tal proposito i quattro bellissimi busti di Moliterno, in provincia di Potenza, ricoperti di foglia d'argento, esposti ora a Palazzo Lanfran-

7. Anonimo cartapestaio napoletano, *San Matteo*, [1750-1775], cartapesta argentata. Matera, Museo Nazionale di Palazzo Lanfranchi. Crediti: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della Basilicata.

8. Anonimo cartapestaio napoletano, *San Giuseppe col Bambino*, [1750-1775], cartapesta indorata. Napoli, Chiesa di San Giuseppe dei nudi. Crediti: Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio dell'Area metropolitana di Napoli.



chi a Matera.¹⁷ Già avvicinati all'ambito di Giuseppe Sanmartino,¹⁸ la cui confidenza con la tecnica della modellazione della cartapesta è ben nota, sono stati più recentemente confrontati con analoghi pezzi nella chiesa del Gesù Vecchio a Napoli (un *San Luigi Gonzaga* e un *San Giovanni Nepomuceno*).¹⁹ Un confronto ancor più stringente, ci sembra, può essere avanzato col busto di fattura tardo-settecentesca, sempre in cartapesta ricoperta da foglia metallica, di *San Giuseppe col Bambino* nella chiesa di San Giuseppe dei Nudi a Napoli, un pezzo famoso perché, in concomitanza col Natale e con la festività eponima il 19 marzo, gli viene apposta nella mano sinistra la reliquia del bastone (nota come 'mazzarella di san Giuseppe').²⁰ Il volto del busto napoletano è del tutto sovrapponibile a quello del *San Matteo* materano, nell'acconciatura di capelli e barba e nel lungo e solido naso, dalla cui base partono profondi solchi che scavano le guance e conferiscono intensità all'espressione (figg. 7-8). Se gli esemplari a Napoli furono eseguiti con ogni probabilità da un cartapestaio della città, i busti di Matera pongono il difficile quesito se opere come queste fossero state eseguite nella capitale e da lì inviate nelle province, come qui si sostiene, oppure se botteghe locali fossero capaci di raggiungere livelli qualitativi così alti come quelli attestati dalle opere citate.²¹ È evidente che solo una sistematica indagine documentaria, mai nemmeno davvero iniziata, circa la produzione dei cartapestai storici potrebbe rispondere a queste domande e far emergere finalmente dall'anonimato gli autori di molte pur pregevoli sculture.²²

Dopo il pionieristico affondo di Vincenzo Rizzo, infatti, che pubblicò dei documenti di pagamento da cui emergevano alcuni nomi di specialisti in questa tecnica (come i membri della famiglia Punziano e di Carlo Fiorelli), impiegata tanto per apparati effimeri per allestire le facciate di chiese e palazzi in occasioni festive, quanto per statue da altare,²³ sono state ben poche le scoperte archivistiche importanti. Purtroppo, nemmeno il libro di Di Palo contribuisce a colmare questa lacuna, pur giustificata tanto dal cattivo stato di conservazione di molti archivi periferici del Sud Italia, quanto dal fatto che i documenti su opere realizzate in un materiale poco costoso come la cartapesta hanno presumibilmente meno probabilità di essere rinvenuti (perché mai nemmeno redatti o perché non conservati), rispetto a quelli relativi ad opere più preziose e quindi meglio descritte anche per esigenze patrimoniali.

Già i soli documenti pubblicati da Rizzo, però, alludono ad un'«industria delle arti» in cui grandi botteghe come quella di Giuseppe Sanmartino avevano al loro interno specialisti in varie tecniche ed erano



9. Anonimo cartapestaio lucano, *San Filippo Neri*, [1825-1850], cartapesta dipinta. Tursi, Cattedrale dell'Annunziata. Crediti: archivio dell'autore.

capaci di corrispondere alle più varie esigenze della committenza.²⁴ Se si considera la genesi di opere complesse come l'altare maggiore della Trinità dei Pellegrini a Napoli o di Santa Maria Assunta a Castello di Alvito, alla cui 'polimaterica' esecuzione sovrintese Angelo Viva sulla fine del Settecento, si può avvertire il peso delle dinamiche di bottega diffuse a Napoli, in cui anche la modellazione della cartapesta ebbe un ruolo importante. Anche le indagini diagnostiche, specie quelle radiografiche, che dovrebbero accompagnare i rari restauri che interessano questo tipo di sculture, potrebbero fornire dati interessanti sulle tecniche con cui furono realizzate. Da un ampio campione di dati così raccolti si potrebbero individuare tradizioni esecutive più o meno differenti tra ambiti territoriali e cronologici, così da avere uno strumento

in più per raggruppare queste opere in nuclei riconducibili a specifiche botteghe. Dopo un incoraggiante avvio in tale direzione, che coincise con gli studi già citati di Casciaro,²⁵ non si è purtroppo proseguito sulla strada del restauro e delle contestuali indagini su queste opere.²⁶ A testimonianza del ruolo svolto da questa tecnica per sostituire oggetti in altri materiali, possiamo aggiungere altri due casi poco noti, ancora scelti da un contesto lucano, che si aggiungono a quelli molto importanti, già individuati da Gian Giotto Borrelli, di busti in cartapesta napoletani che replicano perduti originali in argento di Domenico Antonio Vaccaro.²⁷ Il primo riguarda un busto di *San Filippo Neri* nella cattedrale di Tursi (fig. 9),²⁸ che, insieme ad un altro simile in legno di Francesco Verzella,²⁹ fu realizzato nel corso del XIX secolo per sostituirne uno ligneo di Gaetano Patalano, datato 1706 e andato distrutto in un incendio nel 1825, come tramanda una fonte ottocentesca.³⁰ A Maratea, inoltre, il santo patrono della cittadina, *San Biagio*, è effigiato in un pregevole busto reliquiario d'argento, firmato dal napoletano Domenico De Blasio e datato 1707,³¹ che fu esattamente replicato in cartapesta nel 1918.³² Sono tutti esempi che dimostrano la versatilità di questo materiale, che permetteva di coniugare i vantaggi di economicità e leggerezza, specie nei casi di sculture da condurre in processione,³³ con qualità tali da imitare degnamente opere in metallo, marmo o legno.

Naturalmente, non è possibile ignorare la copiosissima produzione dei cartapestai leccesi tra Otto e Novecento. Secondo la ricostruzione storiografica proposta da Di Palo, nel corso del XIX secolo la concorrenza delle più economiche statue in cartapesta che si cominciavano a produrre a Lecce contribuì al tramonto delle botteghe napoletane.³⁴ Malgrado i tentativi di resistenza, meritoriamente evidenziati dallo studioso,³⁵ quindi, il centro propulsore della cartapesta passò gradualmente da Napoli a Lecce. Dall'indagine delle opere dei maestri salentini, troppe volte guardata con sufficienza e lasciata alle attenzioni più amorevoli che scientifiche di appassionati intenditori locali, voglio raccogliere due spunti che ritengo preziosi e meritevoli di ulteriori sviluppi.

Il primo riguarda la formazione e la cultura figurativa di questi maestri. A uno dei più dotati e prolifici, Giuseppe Manzo, Di Palo avvicina la serie di cartapeste degli *Apostoli* nella Chiesa Madre di Alessano, in cui coglie un riferimento, probabile ma da cui pure si apprezza tutta la distanza tra quelle opere, al ciclo di statue marmoree nella navata di San Giovanni in Laterano a Roma, di circa due secoli anteriore.³⁶ Questo è un caso di ricorso a modelli aulici, romani piuttosto che napoletani,

che non deve sorprendere pensando ad un'Italia ormai unita, in cui Napoli ha smesso di essere il punto di riferimento privilegiato per gli artisti meridionali, e ricordando quanto la città papale potesse essere di grande richiamo per chi come il Manzo si gloriava di onorificenze pontificie.³⁷ D'altro canto, ciò non significa che la tradizione tardo-barocca napoletana venisse rinnegata. Basti valutare la continuità con cui quasi tutti i maestri leccesi interpretarono il tema della *Sant'Anna e Maria bambina*, in numerosissimi esemplari desunti da modelli settecenteschi campani.³⁸ Nemmeno la pittura veniva ignorata. Già sono stati individuati alcuni specifici rapporti con i pittori puristi italiani.³⁹ Altri paragoni si potrebbero fare con le opere di Dominique Ingres, rese note nel Sud Italia tramite le riletture di pittori come Vincenzo Paliotti, nella scena della *Consegna delle chiavi* nel Duomo di Galatina; oppure con le immagini di Giovanni Gagliardi, come l'*Apparizione del Sacro cuore di Gesù alla beata Maria Margherita Alacoque* del 1882 nella chiesa dei Passionisti a Manduria, da cui dipendono le moltissime raffigurazioni in cartapesta di quel soggetto.

Inoltre, il ricorso a stampe o riproduzioni di notissimi capolavori anche molto lontani nel tempo può spiegare le somiglianze tra l'*Annunciazione* in cartapesta di Salvatore Bruno nel santuario di Santa Maria a Calentano a Ruvo di Puglia con la tela di uguale soggetto di Orazio Gentileschi a Torino, o del *San Michele Arcangelo* di Raffaele Caretta nell'omonima chiesa di Sant'Agata di Puglia con il capolavoro reniano ai Cappuccini di Roma.⁴⁰ Non si può nemmeno escludere, del resto, il ricorso a riproduzioni fotografiche di quelle opere, considerato il peso sempre crescente della fotografia come veicolo di modelli per gli artisti.⁴¹ Più curioso è il caso della *Madonna del Rosario* dello stesso Bruno a San Domenico a Molfetta, che traduce in un gruppo scultoreo le figure dipinte da Corrado Giaquinto in una tela di quella chiesa.⁴² Sarebbe utile capire se il ricorso a quel preciso modello fruibile in loco fosse frutto di un'iniziativa del cartapestaio o di una specifica richiesta del committente. Tale quesito introduce il secondo punto che si voleva evidenziare del discorso sulla cartapesta di Lecce.

Di Palo non manca di citare il caso di Pisticci (Matera), la cui Chiesa Madre fu riarredata intorno al 1910 con numerose opere del leccese Salvatore Sacquegna. L'analisi di questo episodio di sfortunata ricezione del Barocco merita però maggiore considerazione. Molte delle tele di pittori come Riccardo Alvese furono rimosse dai loro coevi altari sei-settecenteschi ma evidentemente non distrutte né disperse, se di questo artista se ne conservano numerosissime tra quella e le altre chiese del paese.⁴³ Al loro posto furono commissionate al Sacquegna statue



10. Salvatore Sacquegna, *Madonna assunta*, 1910, cartapesta dipinta; anonimo intagliatore lucano, *Altare e cornice*, [1730-1750], legno intagliato e indorato. Pisticci, Chiesa madre dei Santi Pietro e Paolo. Crediti: archivio dell'autore.

o rilievi in cartapesta che trovarono posto all'interno di quelle stesse cornici rimaste vuote, inserendosi con tale armoniosità nel contesto preesistente da far pensare a una qualche attenta regia (fig. 10).⁴⁴ Questo caso specifico lascia pensare che la gestione del patrimonio artistico delle regioni del Sud Italia tra Otto e Novecento, che ha portato spesso alla dispersione di molte opere di età barocca, andrebbe finalmente

studiata con sistematicità. Se ne potrebbero ricavare notevoli episodi di allestimento dello spazio chiesastico condotti secondo strategie e orientamenti che, se pure non accettabili per l'attuale cultura conservativa, restano testimonianza storica di un gusto e, come nel caso di Pisticci, dell'intelligenza degli uomini che curarono quei lavori. È certo che in questa storia dell'arredamento delle chiese del Sud Italia, da scrivere non necessariamente a tinte fosche, la cartapesta guadagnerebbe un ruolo da protagonista, quale quello che ebbe a Pisticci.

Il presente contributo è un'anticipazione dei risultati di ricerche avviate presso l'Università degli Studi della Basilicata nell'ambito del Progetto Pilota 4.1.2 (*"Enhancement of tangible and intangible Cultural Heritage, by creating sustainable and experiential cultural routes for the construction of local identities"*), coordinato dalla professoressa Elisa Acanfora e parte dell'ecosistema di sviluppo Tech4You (*"Technologies for climate change adaptation and quality of life"*), finanziato coi fondi del PNRR. Le attività del gruppo di lavoro, coordinate dalla professoressa Acanfora, sono volte alla ricerca e alla valorizzazione del patrimonio culturale lucano, all'interno del quale particolare attenzione è stata riservata proprio ai manufatti in cartapesta, sia antichi che moderni, indagati in relazione al loro valore artistico e antropologico e anche al loro rapporto con la storia della musica e dei prodotti audiovisivi in Basilicata. Su questi temi, è attesa la pubblicazione di ulteriori prodotti della ricerca.

¹ Francesco Di Palo, *Statuari, cartapistari e bellisanti: Santi di carta tra importazioni e botteghe locali in Puglia dal '700 al '900*, Grenzi, Foggia, 2024.

² Caterina Ragusa, *Per uno studio dei cartapestai leccesi*, «Ricerche e studi in Terra d'Otranto», V, 1991, pp. 109-171; Caterina Ragusa, *Guida alla cartapesta leccese: la storia, i protagonisti, la tecnica, il restauro*, Congedo, Galatina, 1993, rivisto e ampliato in Caterina Ragusa, *La cartapesta leccese: origini e maestri salentini*, Grenzi, Foggia, 2023.

³ Questo genere di studi, per molti aspetti tuttora importanti, è stato del resto il primo ad interessarsi alla cartapesta leccese, negli stessi anni in cui essa raggiungeva il suo massimo successo, tra fine XIX e primo XX secolo. Si veda, tra i più importanti: Sigismondo Castromediano, *L'arte della carta pesta in Lecce*, «Corriere meridionale», IV, 17, 1893, p. 2; Nicola Vacca, *Appunti storici sulla cartapesta lec-*

cese, «Rinascenza Salentina», IV, 1934, pp.169-177.

⁴ *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 15 gennaio-30 marzo 2008), a cura di Raffaele Casciaro, Silvana, Cinisello Balsamo (Milano), 2008; *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno (Lecce, 2008), a cura di Raffaele Casciaro, Congedo, Galatina, 2012. Entrambi i testi contengono studi importanti sulle specificità tecniche della cartapesta, indagate sia sulla base di fonti scritte come i ricettari, sia di recenti indagini diagnostiche. Inoltre, allargando l'analisi a epoche e contesti geografici diversi, dalla Firenze quattrocentesca alla Roma berniniana, si sono potute evidenziare analogie e differenze tra i modi in cui questa tecnica fu impiegata nel corso dei secoli.

⁵ Nicola Cleopazzo, *Uno scrigno della cartapesta pugliese: la chiesa di Santa Chiara a Francavilla Fontana. Ricerche su Pietro Paolo Pinca*, in *Atti I convegno Beni culturali in Puglia: dialoghi multidisciplinari per la ricerca, la tutela e la valorizzazione* (Bari, 16-17 settembre 2020), a cura di Giovanna Fioretti, Fondazione Pasquale Battista, Bari, 2021 pp. 91-98.

⁶ Nicola Cleopazzo, *Per una storia della cartapesta del Settecento in Puglia. Un profilo e alcune novità su Pietro Surgente (1742-1827), alias "Mesciu Pietro de li Cristi"*, «Confronto», V, 2022, pp. 139-154.

⁷ Nell'ambito del già citato Progetto Pilota 4.1.2 dell'Università degli Studi della Basilicata, si sono già attivate iniziative per lo studio e la valorizzazione della cartapesta lucana. Da una parte di quelle ricerche nasce il presente studio.

⁸ Per quanto riguarda la Basilicata, dopo quello che fu il primo vero momento di riscoperta del suo patrimonio artistico, cioè la mostra di *Arte in*

Basilicata tenutasi a Matera nel 1979, il cui catalogo fu ripubblicato e aggiornato nel 2001 (*Arte in Basilicata*, a cura di Anna Grelle Iusco, De Luca, Roma, 2001), si devono citare almeno Gian Giotto Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Paparo, Napoli, 2005; *Splendori del barocco defilato: arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, a cura di Elisa Acanfora, catalogo della mostra (Matera, Museo di Palazzo Lanfranchi, 9 luglio-10 novembre 2009; Potenza, Galleria Civica Comunale, 11 luglio-18 ottobre 2009), Mandragora, Firenze, 2009. Per una storia degli studi storico-artistici nella regione, con particolare riferimento alla mostra del 1979, si veda: Mauro Vincenzo Fontana, *Arslan non ha dormito qui. Michele Nobile e la storia dell'arte lucana tra presenze, assenze e omissioni*, in *Spicilegio storico-critico della Città Severiana o Montescaglioso*, a cura di Mauro Vincenzo Fontana, Giannattelli, Matera, 2020, pp. 51-60; Mauro Vincenzo Fontana, *Shaping Art History in Basilicata. Nuovi studi su Montescaglioso*, in *Montescaglioso: restituzioni e nuovi studi*, Artemide, Roma, 2022, pp. 12-21.

⁹ Oltre agli studi sulla miniatura e la scultura di età medievale e rinascimentale in Nord Italia, suo iniziale campo di interessi, è possibile citare lavori di Casciaro, precedenti alla mostra e al convegno sulla cartapesta, dedicati alla scultura lignea meridionale di età barocca: Raffaele Casciaro, *La scultura*, in *Il barocco a Lecce e nel Salento*, a cura di Antonio Cassiano, De Luca, Roma, 1995, pp. 143-162; Raffaele Casciaro, *In grande e in piccolo: Nicola Fumo e il "formato terzino"*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di Francesco Abbate, Donzelli, Roma, 2005, pp. 297-303; Raffaele Casciaro, *Un'aggiunta per Nicola Fumo in Spagna*, «Kronos», X, 2006, pp. 133-138; Raffaele Casciaro, *Seriazione e variazione:*

sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna, in *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, a cura di Letizia Gaeta, Congedo, Galatina, 2007, vol. II, pp. 245-280; *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, a cura di Antonio Cassiano, catalogo della mostra (Lecce, Chiesa di San Francesco della Scarpa, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), Raffaele Casciaro, De Luca, Roma, 2007.

¹⁰ I due principali studi di Di Palo su questi argomenti sono: Francesco Di Palo, *La fabbrica dei santi: Francesco Verzella e le botteghe di Picano Testa Citarelli: Aspetti e firme della scultura in legno napoletana dell'Ottocento tra 'capiscuola' comprimari allievi epigoni*, Grenzi, Foggia, 2020; Francesco Di Palo, *Anellus Stellato fecit: L'Ecce Homo di Lucera, i Misteri di Molfetta, il San Biagio di Ruvo e altre proposte per la scultura del primo Seicento in Italia meridionale*, Grenzi, Foggia, 2023.

¹¹ Di Palo, *Statuari, cartapistari*, cit., pp. 12-13, figg. 5-7.

¹² Il *San Domenico* è ancora in loco, il *Cristo*, databile stilisticamente ad un periodo leggermente posteriore ma sempre all'interno della prima metà del XIX secolo, è da alcuni anni in attesa di restauro presso la sede materana della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio della Basilicata. Sono segnalate nelle schede ministeriali SABAP, Matera, 17/ 00125494 e 17/ 00125505 e in *Moliterno: luoghi e simboli della fede*, a cura della Bibliomediateca "G. Racioppi" di Moliterno, Moliterno, 2010, pp. 10-11. Ho potuto fotografare il *Cristo che benedice il pane* grazie alla gentile disponibilità della restauratrice incaricata dell'intervento, presso il cui studio è attualmente in custodia. La statua è del tutto ridipinta e in alcune parti (nel manto, soprattutto) è ricoperta da uno strato di tessuto che aderisce alla superficie dell'opera, che emerge sotto alcuni

strappi di detta tela. La cromia originale potrebbe essere fatta riemergere, come si evince da alcuni saggi di pulitura effettuati sul braccio e sulla gamba destra che hanno rivelato un motivo decorativo a fiorellini dorati sulle vesti, tipico della statuaria tardo-barocca meridionale, ben più fine di quello a stelle che ricopre attualmente la veste del *Cristo*.

¹³ Sulle opere di Sanmartino a Taranto, si veda: Augusta Ressa e Mimma Pasculli Ferrara, *Il Cappellone di San Cataldo. Il trionfo di Giuseppe Sanmartino e dei marmi intarsiati nella Cattedrale di Taranto. Il restauro delle superfici marmoree*, De Luca, Roma, 2016; per il busto argenteo nel duomo di Napoli: Elio Catello, *Giuseppe Sanmartino 1720-1793*, Electa, Napoli, 2004, pp. 33-34.

¹⁴ Vincenzo Rizzo, *Documenti su Sanfelice, Solimena, Sanmartino e i maestri cartapistari*, «Napoli Nobilissima», XX, 1981, p. 232, fig. 10; sulla chiesa, si veda: Vincenzo Rizzo, *Per la storia di S. Maria Vertecoeli (sec. XVIII)*, «Napoli Nobilissima», XXXI, 1992, pp. 138-150. La chiesa è inagibile dal 1981 e lo stato di conservazione sia dello spazio interno, sia della facciata, pur interessata da un restauro del 2017, è a rischio, come denunciato anche da molta stampa locale (si veda tra gli altri: Antonio Folle, *Chiesa di Santa Maria Vertecoeli, 7 anni dopo il restauro la facciata è di nuovo in rovina*, «NapoliToday», 28 novembre 2024).

¹⁵ Per un certo raffinato dinamismo imposto alla figura del Cristo nell'esemplare di Montescaglioso, evidente nella curva disegnata dalle gambe nel loro delicato accavallarsi, assente nel più statico modello del Punziano, sembra che l'autore del *Crocifisso* montese abbia potuto tenere presente anche quello ligneo firmato da Giacomo Colombo nella chiesa di Santo Stefano a Capri, datato 1691 e definito "neomanieristico" da Gennaro Borrelli

(Gennaro Borrelli, *Giacomo Colombo scultore per il presepe napoletano*, «Orizzonti economici», 69, 1967, p. 15), proprio per le eleganze compositive che si vedranno poi nelle bellissime sculture lignee di Lagonegro, datate tra il 1697 (un ulteriore *Crocifisso*) e il primo decennio del Settecento (il *Cristo alla colonna*, l'*Ecce homo*, il *Cristo morto* e il *San Sebastiano*). Su queste ultime opere, ora al Museo di Palazzo Lanfranchi a Matera, si veda almeno: Elisa Acanfora, *Per la scultura lignea meridionale: capolavori di Giacomo Colombo a Lagonegro (con un inedito)*, in *Storia dell'arte on the road. Studi in onore di Alessandro Tomei*, a cura di Gaetano Curzi, Claudia D'Alberto, Marco D'Attanasio, Francesca Manzari, Stefania Paone, Campisano, Roma, 2022, pp. 351-356.

¹⁶ D. De Blasio, Scheda ministeriale, SABAP, Napoli, 15/00048152, 1984.

¹⁷ Mauro Vincenzo Fontana, in *Splendori del barocco defilato*, cit., p. 160, cat. nn. 90-93.

¹⁸ Raffaele Casciaro, in *La scultura in cartapesta*, cit., pp. 98-99.

¹⁹ Di Palo, *Statuari, cartapistari*, cit., p. 10, figg. 2-4.

²⁰ A. Tafuri, Scheda ministeriale, SABAP, Napoli, 15/00505382, 2000.

²¹ Per un'attribuzione a un'ignota maestranza meridionale, pur aggiornata sugli esiti più virtuosi della statuaria napoletana, propendeva Maria Vittoria Regina, autrice del primo studio approfondito su questo gruppo di opere (in *Cultura artistica della Basilicata. Opere scelte*, a cura di Salvatore Abita, catalogo della mostra (Matera, Museo di Palazzo Lanfranchi, giugno 1999-febbraio 2000), Agata Altavilla, Paparo, Napoli, 1999, p. 60); più decisamente a favore di un'esecuzione nella capitale sono Raffaele Casciaro, in *La scultura in cartapesta*, cit., pp. 98-99, e Mauro Vincenzo Fontana, in *Splendori del barocco defilato*, cit., p. 160, cat. nn. 90-93.

²² Una situazione migliore si ha per la sola città di Napoli, per la quale ci si può servire del prezioso lavoro per la ricerca dottorale di Aldo Pinto, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. Parte 1: Artisti e artigiani*, consultabile al sito dell'Università Federico II di Napoli: www.fedoa.unina.it/id/eprint/9622, che ha raccolto moltissimo materiale documentario edito e inedito da cui emergono anche nomi di cartapestai e pagamenti per loro opere napoletane.

²³ Rizzo, *Documenti su Sanfelice*, cit., pp. 237-240.

²⁴ In modo non dissimile da quanto avveniva nel contesto romano, già oggetto di indagini che si sono mosse nella direzione indicata, a partire almeno dal fondamentale studio di Jennifer Montagu, *Roman baroque sculpture: the industry of art*, Yale University Press, New Haven, 1989. Come eredi più recenti di quel tipo di indagini, centrate anche sulla reale conoscenza delle fasi del processo creativo dello scultore, possono essere citati almeno, per il contesto romano: *Bernini: sculpting in clay*, a cura di Andrea Bacchi, C.D. Dickerson, Anthony Sigel e Ian Wardropper, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012-6 gennaio 2013; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 3 febbraio-14 aprile 2013), Yale University Press, New Haven, 2012; per quello genovese: *Le tecniche di Maragliano*, a cura di Daniele Sanguineti, Sagep, Genova, 2019.

²⁵ Si veda in particolare il saggio di Bria Minerva, *Riletture in cartapesta di sculture lignee d'età barocca: due episodi di rimozione e restauro*, e le *Schede tecniche* di Lidiana Miotto, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, cit., pp. 185-196, 199-210.

²⁶ Tra i rari contributi di questo tipo, si può citare quello di Antonella Giotta, Patrizia Giacomazzi, Elisabetta Sonni-
no e Francesca Valentini, *Il Restauro*

di un crocifisso in cartapesta policroma. Occasione per un'indagine storica sulla tecnica e considerazioni sul patrimonio culturale immateriale, in *XXI Congresso IGIIC* (Verona, 19-21 ottobre 2023), «Lo stato dell'arte», XXI, 2023, pp. 141-148.

²⁷ Gian Giotto Borrelli, Lorenzo Vaccaro, Giovan Domenico Vinacci, Domenico Antonio Vaccaro: *modelli per argenti, argenti come modelli*, in *Cartapesta e scultura polimaterica*, cit., pp. 141-159.

²⁸ Renato Ruotolo, Scheda ministeriale, SABAP, Matera, 17/00040021, 1976.

²⁹ Renato Ruotolo, Scheda ministeriale, SABAP, Matera, 17/00039999, 1975.

³⁰ Antonio Nigro, *Memoria topografica storica sulla città di Tursi e sull'antica Pandosia di Eraclea oggi Anglona*, Tip. R. Miranda, Napoli, 1841, p. 29.

³¹ Citato in *Arte in Basilicata: rinvenimenti e restauri*, a cura di Anna Grelle Iusco, catalogo della mostra (Matera, Palazzo del Seminario, 1979), De Luca, Roma, 1981, p. 153. L'opera fu trafugata nel 1976 e sostituita con una copia in argento eseguita dal veneziano Romano Vio nel 1979 (Josè Cernicchiaro, *Conoscere Maratea: guida storico-turistica*, Guida editori, Napoli, 1979, p. 103).

³² G. Loguercio, Scheda ministeriale, SABAP, Matera, 17/00130021, 1996.

³³ Come è il caso della statua di *San Rocco*, protettore di Montescaglioso, di cui esiste un esemplare settecentesco in legno, replicato in cartapesta dalla bottega leccese dei Malecore. Quest'ultimo viene issato, alla sera del 20 agosto, su un carro trionfale decorato anch'esso da statue in cartapesta realizzate nel 1938 dal maestro locale Luigi Morano sul modello dei Carri della Bruna di Matera, e attraversa in processione le vie del paese.

³⁴ Di Palo, *Statuari, cartapistari*, cit., pp. 47-51.

³⁵ Di Palo recupera i nomi di plasti-

catori napoletani (Gaetano Lionetto, Ernesto Magnetti, Raffaele della Campa, Gennaro Cerrone) che a partire dalla metà dell'Ottocento cercarono di rispondere all'offensiva dei colleghi salentini, anche recuperando o sperimentando tecniche miste, come la 'tela gessata'. A vivacizzare ulteriormente il quadro stanno i riferimenti a scuole pugliesi alternative a quella leccese, come quella di Francavilla e quella di Molfetta e del Nord Barese, su cui Di Palo si sofferma a lungo (ivi, pp. 120-186).

³⁶ Ivi, pp. 60-63, figg. 88-99.

³⁷ Non è raro, infatti, leggere sui cartellini che attestano la produzione di queste cartapeste espressioni come 'fornitore pontificio' o simili. Il Manzo, poi, che aveva fama di uomo assai devoto, accumulò numerose patenti e titoli di qualità certificati dagli uffici vaticani. Su di lui, si veda almeno: Ilderose Laudisa, *Una vita per la cartapesta: Giuseppe Manzo (1849-1942)*, Edizioni del Grifo, Lecce, 1994.

³⁸ Per un repertorio di tali immagini, si veda: Di Palo, *Statuari, cartapistari*, cit., pp. 25-27, 68, figg. 30-33, 108-109.

³⁹ È noto il caso del gruppo di statue in cartapesta col *Trasporto di Gesù al sepolcro*, realizzato nel 1920 da Raffaele Caretta per la processione dei Misteri nella città di Ruvo, che riproduce con grande fedeltà la tela di analogo soggetto di Antonio Ciseri, degli anni Sessanta dell'Ottocento.

⁴⁰ Il dipinto del Reni ebbe grandissima fortuna, come modello sia di incisioni, a cominciare da quella stampata presso Giovan Battista de Rossi nel 1636 (su cui Francesca Candi, *D'après le Guide: incisioni seicentesche da Guido Reni*, Fondazione Zeri, Bologna, 2016, pp. 114-115), che di pitture, riprodotte in numerosi esemplari diffusi nelle chiese, per esempio, di Gallipoli, Polignano a Mare o Valenzano. In Puglia, del resto, l'iconografia micalica era assai

diffusa, per la presenza del grande santuario dedicato al santo sul Gargano.

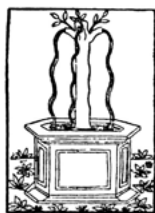
⁴¹ Dell'Annunciazione di Orazio Gentileschi, per esempio, già prima del 1900 esisteva una fotografia Anderson, registrata col n. 10722 in *Fotografie di D. Anderson. Catalogo IV. Milano, Torino, Bologna, Loreto, Lodi, Treviglio, Pavia, Saronno, Viterbo*, Roma, 1900, p. 15.

⁴² Tutte queste opere sono riprodotte

da Di Palo alle pp. 84-85 del suo libro.

⁴³ Su questo pittore si veda: Elisa Acanfora, *Echi del giordanismo tra Puglia e Basilicata: recupero di Riccardo Alvese (e una necessaria distinzione da Francesco De Angelis)*, in *Viridarium novum: Studi di Storia dell'Arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di Cosimo Damiano Fonseca e Isabella Di Liddo, De Luca, Roma, 2020, pp. 357-363.

⁴⁴ Una tradizione diffusa a Pisticci ricorda che il parroco della chiesa dei Santi Pietro e Paolo, il colto arciprete Vincenzo Di Giulio, fosse personalmente amico del plasticatore lecchese. Ciò potrebbe aver favorito tanto la scelta di Sacquegna per decorare la chiesa, quanto una pianificazione del suo intervento condotta in accordo tra il sacerdote e l'artista.



Roma-Torino 1903-1913. Un itinerario femminile tra artigianato e occupazione, tra emancipazione e riconoscimento della professione d'artista

Anna Maria Panzera

Docente e Storica dell'arte

Contact a.m.panzera64@gmail.com

Emanuela Termine

Docente e Storica dell'arte

Contact emanuela2578@gmail.com

Sul finire del XIX secolo l'Italia cercava di competere in modernità con gli altri Paesi europei. L'insuccesso del padiglione nazionale all'Esposizione di Parigi del 1900 fu motore di cambiamento, sollecitato anche dalle celebrazioni del 50° anniversario dell'Unità. Torino e Roma si posero al centro di un movimento di modernizzazione segnato da importanti eventi, come l'Esposizione Internazionale dell'Industria e del Lavoro di Torino del 1911. Le arti applicate ricevettero grande attenzione, con operaie e artigiane riconosciute come portatrici di un capitale creativo. Alcune donne illuminate, già attive in campo artistico e impegnate nei movimenti emancipazionisti, lavorarono per far uscire quelle lavoratrici dall'ombra. Nacquero a Roma le Industrie Femminili Italiane (1903), mentre a Torino nel 1910-1911 si svolse la prima Esposizione internazionale femminile di belle arti. Questo studio analizza le connessioni tra l'emancipazione delle donne e il nuovo ruolo assunto dalle cosiddette 'arti femminili' nella nascita delle avanguardie, facendo emergere i profili di alcune artiste protagoniste della felice unione tra arti applicate e belle arti.

By the end of the 19th century, Italy sought to assert its modernity alongside other European nations. The inadequacy of its national pavilion at the 1900 Paris Exposition heralded a transformative period, further propelled by the 50th anniversary of Italian unification. Turin and Rome emerged as key players in a modernization movement marked by events such as the International Exhibition of Industry and Labour in Turin in 1911. The applied arts gained prominence, with female laborers and craftswomen recognized as vital custodians of creative capital. Progressive women, active in both the arts and emancipation efforts, worked to elevate these workers' visibility. The Italian Women's Industries (Industrie Femminili Italiane) was established in Rome in 1903, and the first International Women's Fine Arts Exhibition occurred in Turin from 1910 to 1911. This study explores the nexus between women's liberation and the rise of the 'feminine arts', highlighting the contributions of female artists who integrated applied arts and fine arts in the avant-garde movement.

Keywords: industries, feminine art, decorative arts, Turin, Rome, female artists, emancipation

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 5 July 2025 Accepted 11 November 2025
First Published March 2026

Citation Anna Maria Panzera e Emanuela Termine,
*Roma-Torino 1903-1913. Un itinerario femminile
tra artigianato e occupazione, tra emancipazione e
riconoscimento della professione d'artista*, «La Diana»,
10, 2025, pp. 65-99
DOI 10.36253/ladiana-4052

Copyright © 2025 Anna Maria Panzera e Emanuela Termine

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>

Roma-Torino 1903-1913. Un itinerario femminile tra artigianato e occupazione, tra emancipazione e riconoscimento della professione d'artista

Anna Maria Panzera e Emanuela Termine

1. Introduzione

Questo studio¹ esamina il legame tra i primi movimenti emancipazionisti e la promozione dell'arte cosiddetta 'femminile'² in Italia, la cui affermazione si è fondata anche sulla sorprendente ascesa dell'industria delle arti applicate,³ tra il XIX e il XX secolo.

Quest'ultima, infatti, influenzò l'incremento del professionismo artistico femminile, sostenuto e dibattuto dalla stampa di genere e finalizzato alla progressiva affermazione di un'identità creativa delle donne, che all'epoca era oggetto di critiche e diffidenze da parte della cultura europea. Tassello mancante nei libri specialistici più diffusi (benché non manchino gli studi che le riguardano), la presenza di queste artiste e artefici difficilmente viene ricostruita in un quadro d'insieme delle loro carriere e dei loro percorsi professionali, cosa che aiuterebbe a dare un'immagine più veritiera e corretta del processo che ha portato a certi traguardi artistici nazionali moderni, e persino ad alcune avanguardie, come il futurismo, che attualmente sta riscuotendo un successo meritato, ma che è ancora da collocare bene nel contesto culturale e politico del nostro paese. Per non parlare degli studi sull'impatto economico-culturale che le opere di tali nuove artefici ebbero sul crescente mercato del cosiddetto 'fatto a mano' di qualità, che si configura, fin dalla metà del XIX secolo, come caratteristica del prodotto italiano.

Nel procedere del lavoro, ci siamo rese conto di assistere a una trasformazione complessa e articolata (spesso offuscata da una storiografia vacillante), della sensibilità e della cultura italiane nei confronti della produzione artistica femminile, che da una parte era vista proiettata quasi esclusivamente in ambito domestico, dall'altra poteva rientrare in una più ampia visione di professionismo, cui non erano mai mancate presenze ma solo riconoscimento, autonomia e narrazione.⁴ Queste artiste, i cui nomi s'incontreranno lungo il testo come emergenze inaspettate, spiccano anche all'interno di ambiti ufficiali per iniziativa, originalità e qualità produttiva. Esse spesso furono in contatto – anche in posizioni di rilievo – con i primi movimenti emancipazionisti. Soprattutto, si scoprirà che gli esiti dell'arte femminile corrono parallelamente alla sorprendente crescita dell'industria delle arti decorative tra il XIX e il XX secolo, trovando con questa momenti di sovrapposizio-

ne, punti di contatto e reciproche influenze, nel nome della crisi della gerarchia tradizionale delle arti e dell'emergenza di ambiti espressivi – ceramica, tessuto, ricamo – che le donne già praticavano ma che ora vengono rivalutati.

2. *Prime esposizioni, prime protagoniste*

La grande Esposizione universale di Parigi del 1900 segnò l'inizio del XX secolo e dette modo a tutti gli stati europei di presentare la propria identità, i traguardi, i migliori prodotti, in piena osservanza del mito del progresso che animava la nuova società imprenditoriale europea (fig. 1).⁵ Anche per l'Italia fu l'occasione di dimostrare come il Paese, che aveva da poco concluso il processo di unificazione nazionale, stesse progredendo verso quell'industrializzazione che era cifra delle nuove comunità moderne, lasciandosi alle spalle l'immagine arretrata di un'economia post-feudale e contadina; per non parlare di quel passato culturale aulico ma ormai non più produttivo come un tempo, impac-

1. Anonimo, ingresso principale dell'Esposizione universale, Parigi 1900, fototipia. Detroit Publishing Company, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA. Public domain.



ciato sia nel proporre avanguardie intellettuali, sia nella competizione con il modernismo delle grandi correnti culturali contemporanee. Ciò si può in parte constatare da quello che avevano raccolto le prime biennali veneziane.⁶

Tra gli artisti coinvolti nell'organizzazione della prima edizione, nel 1895, figuravano anche Filippo Carcano e Lorenzo Delleani.⁷ Dalla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, l'Accademia libera di pittura di Filippo Carcano a Milano offriva classi di nudo aperte ad allieve e allievi, separati tra mattina e pomeriggio per non forzare la morale del tempo; che anche le donne potessero copiare dal vero era un passo ulteriore verso il loro inserimento effettivo nel mondo dell'arte ma il percorso verso un riconoscimento pieno e totale sarebbe stato ancora molto lungo. Dallo studio di Carcano, tuttavia, uscirono non poche artiste. Tra le altre Maria Colzani, che nel 1913, nell'ambito della seconda Esposizione internazionale femminile di belle arti a Torino, presentò *Lo scialle della nonna*.⁸ Capiremo poi perché questo quadro sia interessante nel nostro percorso, benché oggi possa apparire così convenzionale. Un articolo del «Secolo XX» a firma di Mario Beni insisteva sul fatto che quella di Colzani non fosse 'arte femminile', ma semplicemente 'arte'.⁹ L'autrice, tuttavia, intervistata, non poteva far a meno di ammettere quanto fosse difficile ritagliare momenti da dedicare alla pittura nei rari tempi morti di un altro lavoro altrimenti costante, quello domestico.

Di Lorenzo Delleani, tra le molte tele che ci sono rimaste, ricordiamo una versione de *La pittrice*, 1888.¹⁰ La figura femminile vestita di bianco che dipinge en plein air è la contessa Sofia Cacherano di Bricherasio (1867-1950), sua allieva già dal 1886, anno nel quale il maestro piemontese fu ospite dei conti di Bricherasio nel Castello di Fubine. La contessa fu selezionata per la I edizione della Biennale di Venezia;¹¹ era nota come esponente del fenomeno culturale diffuso in Piemonte detto dilettantismo aristocratico, ma la sua attività si svolgeva in altri ambiti interessanti, che vedremo.

Torniamo dunque al nostro padiglione nazionale all'interno della tredicesima Esposizione universale di Parigi del 1900 (fig. 2). Bisogna dire che, fra tutti, esso spiccava per un anacronistico quanto sontuoso splendore bizantino, tanto che ancora due anni dopo Alessandro Stella, segretario del Regio Commissariato per l'Esposizione di Parigi, redigeva una severa relazione critica, rilevando da un lato la prevalente visione retrospettiva dell'arte italiana (misurata anche nella grande quantità di riproduzioni artistiche), dall'altro l'assenza di imprenditori lungimiranti e dei loro investimenti in questo campo:



All'Esposizione di Parigi noi dovevamo andare [...] per dare pubblico saggio dei nostri sforzi, dei nostri progressi, per farci conoscere ed apprezzare più in ragione di quello che potremo diventare domani che di quello che siamo oggi. La superiorità degli altri stati non può quindi umiliarci né meravigliarci. [...] Mentre gli espositori degli altri paesi gareggiavano se non nel lusso, certo nella decenza e nella eleganza [...] i nostri si distinguevano per la manifesta tirchieria degli addobbi per la disarmonica difformità dei banchi e delle vetrine [...] che avevano fatto il giro di tutte le Esposizioni precedenti [...].¹²

2. Anonimo, padiglione italiano all'Esposizione universale, Parigi 1900, fototipia. Brooklyn Museum Archives. Public domain.

Da quel momento in poi, ogni occasione per riabilitare il buon nome italiano fu accolta con favore. Si attendeva con trepidazione l'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro di Torino del 1911, evento che avrebbe celebrato anche i cinquant'anni dall'Unità d'Italia. Tuttavia, altre occasioni potevano preparare il terreno, dando modo al paese di agire a partire dall'incremento delle proprie catene produttive. Per esempio, la prima Esposizione internazionale d'arte decorativa di Torino del 1902¹³ fu un'occasione importante per rivitalizzare l'industria italiana delle arti applicate, che si dimostrò final-

mente al passo con il linguaggio modernista nella forma del nostro Nuovo Stile.

Il contributo delle donne in questo campo, in particolare nella decorazione d'interni e nei tessuti, era ben visibile in molti padiglioni. Spiccava quello scozzese, con le sorelle Margaret e Frances MacDonald, entrambe pittrici, che lavoravano a stretto contatto con i loro mariti architetti, Charles R. Mackintosh e James H. McNair. Nella sezione italiana, la produzione della torinese Maria Calvi – moglie dell'architetto Annibale Rigotti – fu giudicata di pari livello, tanto che l'artista si aggiudicò la medaglia d'argento per una serie di cuscini ricamati che utilizzavano un linguaggio contemporaneo e sofisticato (fig. 3). Formatasi come pittrice all'Accademia Albertina di Belle Arti, Maria Calvi era socialista, suffragista e frequentatrice, insieme al marito, di Giovanni Cena,¹⁴ di Giuseppe Pellizza da Volpedo e di Felice Casorati. Inoltre, con Annibale condivise l'interesse per le idee di William Mor-

3. Maria Calvi, Copricuscino, 1902 ca., ricamo a riporto su seta. Crediti: concessione di © Archivio Architetti Rigotti, Torino.



ris e John Ruskin, ma anche di Lev Tolstoj, di cui era assidua lettrice, riguardo la necessità di riconoscere all'artigianato e alle arti decorative pari dignità rispetto alle 'belle arti'.¹⁵ Lo stile di Maria Calvi si rivolgeva decisamente alle tendenze scozzesi e secessioniste austriache dell'Art Nouveau, abbracciando una decorazione astratto-lineare che la portava precocemente su audaci terreni di sperimentazione. Come ha notato Maria Mimita Lamberti, il fatto stesso che il ricamo fosse considerato un'arte minore forniva, a Calvi e alle numerose altre artiste che vi si dedicavano, quella libertà di espressione che andava a nutrire «il primo germoglio dell'astrazione».¹⁶ La stessa Calvi affermava:

La decorazione è un bisogno, un sentimento umano e naturale per il quale non sono necessari grandi e complessi temi, può, anzi deve, manifestarsi continuamente in ogni occasione della vita di ogni giorno, su qualunque oggetto di uso anche comune, semplicemente per affermare una propria personalità, aspirazione fondamentale per l'uomo.¹⁷

Potremmo pensare che queste parole rafforzassero il pensiero radicato all'epoca che la sfera domestica fosse lo sbocco naturale della creatività femminile; tuttavia, nel rispecchiare totalmente il dibattito internazionale sull'Art Nouveau, l'idea che del decorativo ci comunica Maria Calvi è anche la premessa a quell'arte che le avanguardie chiameranno ambientale: un'arte che si fa domestica, che coinvolge l'abitare e che supera l'idea univoca (e molto maschile) di capolavoro, per sostituirla con quella di creatività diffusa, necessaria alla stessa sopravvivenza. Un'idea che – pur presente allora e nel passato storico come senso di bellezza pervasiva, organica e 'superficiale' – sarà sposata da un'avanguardia come il Futurismo, quando questo parlerà di arte totale.

Le altre opere femminili presentate all'esposizione di Torino del 1902, i pizzi e i tessuti tradizionali, attirarono l'attenzione di tutto il mondo e, considerato il successo, anche l'Italia capì quanto l'artigianato domestico dovesse essere incoraggiato e protetto, come già accadeva in Austria. L'esempio offerto dall'associazionismo internazionale¹⁸ portò prima alla creazione del CNDI - Consiglio Nazionale delle Donne Italiane, poi alla fondazione della cooperativa Industrie Femminili Italiane, tutto appena un anno dopo, nel 1903, proprio quando la contemporanea Biennale vedeva l'ingresso delle arti decorative in una prima funzione ambientale.¹⁹

3. *Donne, arte e lavoro*

Il CNDI, Consiglio Nazionale delle Donne Italiane, nato come sezione dell'International Council of Women di Washington D.C. (1888),

si presentava come una federazione di diverse associazioni femminili che lavoravano con fini sociali. Sebbene fosse aperto a tutte le idee politiche e a tutte le religioni, i suoi progetti avevano un'impostazione prettamente liberale che univa tutela e paternalismo; le donne che lo sostenevano erano assai benestanti, provenienti da un ambiente imprenditoriale convinto delle moderne politiche economiche. Pur non essendo un'avanguardia politica²⁰ – ma ricordiamo che le donne non erano adeguatamente difese nemmeno in area socialista – il CNDI sapeva coniugare le istanze più recenti dei movimenti di emancipazione femminile con la visione di una concreta liberazione dalle condizioni di subordinazione e dipendenza imposte dalla società patriarcale italiana. Tra i suoi membri vi erano scrittrici, artiste, insegnanti e suffragiste come Lavinia Taverna, Sofia Bisi Albini, Grazia Deledda, Anna Kuliscioff, Maria Montessori, Virginia Nathan (moglie di Ernesto Nathan, uno dei sindaci più progressisti di Roma), insieme con le figlie Annie e Lillah, pittrici considerate di pregio a quel tempo, molto attive politicamente, al pari della cugina Amelia Rosselli Pincherle.

Per inciso: la famiglia Nathan frequentava abitualmente e stimava artisticamente Giacomo Balla, e non è improbabile che questi abbia avuto un'influenza sul gusto delle due giovani artiste, in particolare di Annie. Quest'ultima nel 1911 partecipò all'Esposizione internazionale di belle arti di Roma nella sezione dedicata all'Agro romano. Afferma Laura Iamurri:

[...] colpisce che *Dalla signora*, l'opera presentata da Annie, sia stata esposta nella stessa sala di pittori del calibro di Antonio Mancini, Plinio Nomellini e Onorato Carlandi;

e aggiunge:

Alle mostre della Società degli Amatori e Cultori, Annie espone dal 1906 al 1910. Nel 1908 partecipa alla Quadriennale di Torino e nel 1913 alla Secessione Romana. A Napoli è presente in due edizioni dell'Esposizione Nazionale Giovanile (1912, 1913).²¹

La stampa dedicò molta attenzione al primo congresso del CNDI (1908).²² «La Domenica del Corriere», «Vita femminile Italiana», «Il Giornale d'Italia», «L'Avanti!», «La tribuna illustrata»,²³ riportarono la notizia in prima pagina (fig. 4); la rivista «La donna»,²⁴ di cui parleremo più avanti, stampò integralmente l'intervento di Gabriella Rasponi Spalletti, presidente dell'associazione, che fu la premessa alle diverse sezioni del convegno: 'Educazione e istruzione', 'Vita cittadina', 'Assistenza e previdenza', 'Legalità', 'Morale' e 'Igiene'. La sezione dedicata

a 'Arte e letteratura', presieduta dalla scrittrice mazziniana Dora Melegari, fu incentrata sul ruolo delle donne nella letteratura, nel giornalismo, nell'arte e nel teatro.

Non mancarono voci critiche dell'iniziativa: sono impietose le parole della poetessa Amalia Guglielminetti (frequentatrice dei circoli artistici più all'avanguardia e amica di Anton Giulio Bragaglia),²⁵ che in una lettera a Guido Gozzano del 30 maggio 1908, accennava ai

fasti antipatici del Congresso Femminile, consesso di gente sprovvista d'ogni grazia di gesti e d'ogni eleganza di spirito. Donne d'ogni età e d'ogni presenza ma tutte così poco accoglienti, così poco fraterne, così intimamente sconosciute ed ostili quasi l'una all'altra da destare in me un senso sordo di antipatia sdegnosa per tutto ciò che sa di riunione femminile di congrega intellettuale, e specialmente di rombante richiamo a poche inferiori intelligenze provviste bene o male di qualche abilità più o meno fruttifera.²⁶

Solo tre artiste salirono sul palco: Nina Delleani (nipote e allieva dello zio Lorenzo sopra citato), Adelaide Maraini (una delle poche scultrici italiane), e Carla Celesia di Vegliasco (molto attiva a Milano fino al 1919): furono tutte coinvolte nella prima, grande Esposizione internazionale femminile di belle arti di Torino, che si svolse tra il 1910 e il 1913.

Se da un lato le fonti confermano la vocazione essenzialmente assistenziale del CNDI, dall'altro chiare erano le intenzioni di agire socialmente e politicamente, direttamente in campo professionale, per rendere il lavoro delle donne riconosciuto e remunerativo in qualunque ambito. Il proposito di uguagliare le arti applicate – spesso praticate dalle donne – alle arti maggiori, per qualità, perizia e invenzione ma soprattutto diffusione, si manifestò in un progetto di natura prettamente economica, le cui ripercussioni avrebbero potuto essere una rivoluzione estetica: nascevano così le IFI - Industrie Femminili Italiane (1903), forse proprio da un'idea delle sorelle Nathan.²⁷ Le troviamo ripetutamente segnalate ancora nella Guida Monaci del 1905, dove si legge la data di fondazione, il numero dei soci e quella che oggi chiameremmo la mission della cooperativa: «promuovere e migliorare il lavoro femminile e la situazione economica delle lavoratrici con un sano orientamento artistico e industriale».²⁸ Alla data dell'annuncio le sue azioni costavano 100 lire; il capitale sottoscritto era di 32.000 lire. Coloro che la presiedevano erano nobildonne dell'alta società romana; alcune di loro avevano origini straniere e, sposatesi in Italia, avevano importato lo spirito d'iniziativa dei loro paesi di provenienza. La sede era a Roma, in via Minghetti, dove era aperto anche un magazzino di vendita di merletti, biancheria, riproduzione di disegni antichi, lavori artistici. La presidente era la contessa Cora Savorgnan di Brazzà (fig. 5).



4. Achille Beltrame, copertina de «La Domenica del Corriere», 1 maggio 1908, cromolitografia. Public domain.

L'idea della cooperativa delle Industrie Femminili non era inattesa, bensì maturata attraverso esperienze pregresse:

nel 1891 si costituì qui in Roma, fra stranieri, una Società di arti e mestieri, per far conoscere all'estero i pizzi, le trine, i tessuti italiani; dall'Esposizione di Parigi e, più ancora, da quella di Chicago quei saggi ritornarono onorati di medaglie d'oro e di commissioni copiose. [...] Ora l'Esposizione, per sua natura effimera e caduca, cede il posto ad una forma durevole d'impresa, e si tramuta in Società cooperativa; [...] Questa Giunta assolve un lavoro tecnico quotidiano, essenziale alla prosperità della Cooperativa e dell'arte, essa deve sentire il duplice freno delle esigenze economiche ed artistiche essere strumento continuo di conciliazione fra l'arte e l'economia, perché senza questa conciliazione l'una e l'altra sono condannate.²⁹

Tra i possibili precedenti della cooperativa delle IFI era la sezione femminile della Società cooperativa Aemilia Ars di Bologna, anch'essa presente e premiata alle mostre di Parigi 1900 e di Torino 1902. Fondata



nel 1901 dalla contessa Lina Bianconcini Cavazza e specializzata nella produzione di merletti a punto antico e ricami, avrebbe condiviso con le Industrie Femminili Italiane sia la struttura organizzativa che gli obiettivi: promuovere il lavoro artistico femminile, garantire l'emancipazione economica delle lavoratrici, eliminare lo sfruttamento di sensali senza scrupoli.³⁰

Dunque, cosa sono esattamente le IFI? Possiamo immaginarle come un'azienda cooperativa manifatturiera diffusa, a vocazione industriale nella produzione ma spesso priva di particolari sedi e impianti, salvo in alcuni casi, che coinvolgeva lavoratrici di ogni classe e provenienza, unendole e mettendo a frutto le loro competenze in fatto di mestieri femminili a carattere prettamente domestico, senza tralasciare gli oggetti artistici. I lavori, prevalentemente ma non esclusivamente tessili, erano esportati in tutto il mondo, fin negli Stati Uniti, dove erano state istituite scuole professionali aperte alle figlie degli immigrati italiani.

5. Anonimo, sede delle Industrie Femminili Italiane in via Minghetti, Roma, stampa in mezzatinta tratta da «Almanacco italiano», 1906. Public domain.

Sedi analoghe erano state impiantate anche nella colonia eritrea. Dal capitale iniziale di 20.000 lire – raccolte attraverso azioni da 100 lire ciascuna – la cooperativa godette di un prestigioso sostegno che ne garantì la legittimità e la visibilità: la regina Margherita e la duchessa d'Aosta ne avevano acquistato quote e titoli, ma nell'azionariato figuravano anche la Banca d'Italia (che possedeva 500 azioni e aveva dato in locazione gli spazi di via Minghetti a Roma, a prezzo scontato, per tenervi la sede legale), la Cassa di Risparmio di Roma e i ministeri di Agricoltura, Industria e Commercio. La struttura cooperativa riuscì a coordinare la produzione artigianale di 24 comitati locali distribuiti su tutto il territorio nazionale, impiegando circa 20.000 operaie specializzate. I risultati commerciali furono significativi: nel primo anno di attività (1904) le vendite ammontarono a 56.000 lire, cifra che raddoppiò nell'anno successivo raggiungendo 128.000 lire. Il sistema distributivo era articolato su due livelli: sul mercato interno, i manufatti affluivano dai comitati locali alla sede centrale di Roma, dove venivano commercializzati attraverso vendite mensili organizzate nei grandi alberghi della capitale; sul mercato internazionale le IFI svilupparono una rete di punti vendita con sedi a New York, St. Louis, Baltimora, Washington e New Orleans, beneficiando di una riduzione dei dazi doganali americani, ottenuta dalla prima presidente Cora Slocomb.

Lo scopo dichiarato era quello di sottrarre la manifattura femminile al capestro di intermediari che restituivano alle operaie solo una minima parte del ricavato delle vendite. Da questo punto di vista, la costituzione delle Industrie Femminili Italiane era davvero innovativa: contrariamente allo spirito capitalista che ormai si era fatto strada come modello unico nell'imprenditoria, il sistema economico che esse difendevano si basava su un continuo ricircolo dei guadagni, trasformati anche in azioni di proprietà delle lavoratrici, per ampliare le attività e il numero di coloro che ne beneficiavano. Ogni sede possedeva le sue caratteristiche e le sue affiliate. Per esempio a Roma, «piccole borghesi, artiste sfortunate, signore decadute che chiedono il conforto del lavoro, e la mercede dovuta alla loro fatica»;³¹ in Puglia la marchesa Harriet Dunham, alias Etta De Viti De Marco, aveva fondato l'associazione Le Costantine, sopravvissuta fino a oggi e famosa in tutto il mondo per i ricami, i tessuti artistici e le sue collaborazioni con case di moda come Dior.³² Il Comitato regionale piemontese dal canto suo, autonomo rispetto alle altre sezioni regionali a causa dell'elevata produzione che poteva vantare già la sola Torino, era curato dalla contessa Sofia di Bricherasio prima citata, in qualità di direttrice della Scuola di ricamo bandiera. Benché possa sembrare irrisorio a

uno sguardo superficiale, l'impatto delle IFI va contestualizzato nel processo di modernizzazione dell'Italia giolittiana, quando lo Stato liberale delineava le prime forme di welfare sociale. Le cooperative rappresentarono una risposta 'moderata' alla questione femminile, alternativa sia all'emancipazionismo radicale dell'Unione femminile nazionale di Ersilia Majno (1899) sia al conservatorismo cattolico: un modello aristocratico-borghese che puntava sull'emancipazione economica in un'Italia che nel 1912 avrebbe escluso le donne dal suffragio universale. Sul piano dell'identità nazionale, le IFI incarnarono il paradosso dell'Italia post-unitaria: una struttura moderna – cooperativa azionaria con rete commerciale internazionale – al servizio della tradizione, capace di recuperare tecniche artigianali locali per trasformarle in strumento di *soft power* sui mercati esteri. Il sostegno congiunto della Corona, della Banca d'Italia e dei ministeri testimonia come l'iniziativa fosse percepita come progetto di *nation-building*, capace di promuovere l'italianità attraverso l'eccellenza artistica femminile nelle esposizioni internazionali che funzionavano da vetrina di diplomazia culturale economica.³³

Vale la pena adesso di dare un volto alla giovane signora alla guida delle IFI, ossia Cora Slocomb, nata a New Orleans il 7 gennaio 1862 ma friulana d'adozione, sposata con il conte Detalmo di Brazzà. Cosmopolita, convinta sostenitrice dell'emancipazione femminile attraverso il lavoro e l'indipendenza economica, attivista contro tutte le ingiustizie sociali, Cora aveva studiato pittura a Monaco sotto la guida di Frank Duvenek, sviluppando grande maestria nella realizzazione di acquerelli e nel disegno di merletti. Esperta nella tecnica del fusello, fondò anche la Scuola Cooperativa Merletti; inoltre, aprì il Laboratorio Giocattoli di Fagagna; scrisse, illustrò e pubblicò negli Stati Uniti *A Guide to Old and New Lace in Italy*, che presentava

una collezione unica di antichi merletti provenienti da tutte le parti del mondo esposti nella sezione italiana del Woman's Building, alla World's Columbian Exposition, tenutasi a Chicago durante l'estate del 1893;³⁴

contribuì al lancio del biscottificio Delser; promosse la commercializzazione delle violette di Brazzà; si fece carico (anche economico) dei diritti degli immigrati italiani negli Stati Uniti, provvedendo alla loro istruzione, così che potessero districarsi nelle questioni legali cui inevitabilmente andavano incontro; riuscì persino a opporsi alla pena capitale. Insomma, Cora di Brazzà era una vera filantropa, di straordinaria capacità creativa espressa nel più ampio raggio d'azione, perfetta per

condurre le Industrie Femminili Italiane, sposandone completamente gli obiettivi.

Vista la relazione già intercorsa tra lei e la sovrana d'Italia,³⁵ patrona delle belle arti e sensibile a tali questioni, era naturale che la regina Margherita fosse chiamata a introdurre il catalogo delle IFI all'Esposizione internazionale di Milano del 1906 con un messaggio incoraggiante, che voleva sottolineare come le opere femminili – se pure non si volessero considerare 'arte' – nascessero da menti 'artistiche' per natura:

Il bello è ovunque, nelle cose più umili come nelle più grandi, sta nell'anima nostra, nella nostra mente, nel nostro cuore. [...] Ed è dalla mente e dal cuore che bisogna prenderlo e infonderlo nelle nostre mani; così il più piccolo lavoro femminile può accogliere in sé un riflesso, un raggio di quella bellezza interna e diventare un oggetto d'arte vera e gentile.³⁶

Il 18 marzo 1906, poco prima dell'esposizione milanese, Angelica Raponi scriveva su «Il Marzocco»:

Allora non ce ne rendevamo conto, ma tra noi era avvenuta una rivoluzione, o meglio, una resurrezione. Le donne aprirono silenziosamente i vecchi armadi, profumati di lavanda e iris [...]. Rovistando, scoprirono i rocchetti e le federe che le nonne usavano per fare i merletti. [...] Con tutto questo mescolarsi e scambiarsi, ogni regione d'Italia apporta la sua ricca manciata, che Roma raccoglie. Tuttavia, in mezzo all'infinita varietà, si percepisce il genio latino che cerca e trova l'armonia, la proporzione e la bellezza realizzate nel modo più semplice e diretto. Le stesse qualità artistiche si trovano nel più piccolo merletto come nella struttura più importante: l'abito vescovile [fatto da mani femminili, nda] ha fregi delicati degni della sua cattedrale.³⁷

La questione che emerge è come queste lavoratrici sempre più qualificate, che costituivano una comunità eterogenea fatta di donne del popolo ma anche di piccole borghesi esponenti dei ceti dirigenti, possano aver portato a un'ibridazione tra arti applicate e arti maggiori; e come questa occasionale intersezione abbia dato vita a cambiamenti più radicali, alla creazione di nuovi linguaggi artistici e addirittura alla promozione di una cultura visiva di stampo contemporaneo. Sicuramente un dialogo c'era, visto che alcune artiste del tempo si interessarono alle attività di quelle artefici sconosciute: fu il caso della già citata contessa di Bricherasio, ma anche di artiste come Amalia Besso,³⁸ coinvolta nel CNDI, presidente della Sezione Arti del Lyceum di Roma, appartenente alla Secessione romana e in prima linea nel mescolare le sintassi tra arti maggiori e arti applicate, anche grazie alla sua vocazione internazionalista.



6. Giulio Casanova, Manifesto per la II Esposizione internazionale femminile di belle arti, Torino 1913, cromolitografia. Crediti: concessione della © Civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli, Milano.

Quando si arrivò al 1911, l'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro di Torino³⁹ servì da ulteriore catalizzatore per i processi e i movimenti già in atto sul fronte dell'emancipazione femminile, portando in ambito politico allo svolgimento del primo Congresso nazionale delle donne pro-suffragio, e in campo artistico alla prima Esposizione internazionale femminile di belle arti nelle sue due edizioni torinesi, del 1910-11 e del 1913. In entrambi i casi, le IFI furono presenti (fig. 6).⁴⁰

4. *La rivista «La donna» e la promozione del professionismo artistico femminile*

Le iniziative del CNDI e delle IFI erano puntualmente comunicate e seguite dalla rivista «La donna», che fu determinante nella promozione di una nuova identità professionale per le donne artiste. Fondata nel 1904 da Nino Caimi a Torino, è stata tra le principali riviste femminili dell'epoca giolittiana, edita inizialmente come supplemento de «La Stampa» di Torino e «La Tribuna» di Roma. Non è semplice descrivere in poche righe quella che fu non solo una rivista di moda e costume, ma un vero e proprio esperimento sociale capace di tenere insieme editoria, giornalismo ed eventi culturali. Attraverso l'apertura di un salotto, libero luogo di incontro e discussione e attraverso l'organizzazione di conferenze, tenute da personalità letterarie e artistiche all'epoca molto conosciute, soprattutto femminili ma non solo, «La donna» divenne un'importante cassa di risonanza delle principali attività sociali, culturali e politiche che riguardavano le donne italiane, e le torinesi in particolare. Di orientamento moderato liberale borghese, seguiva da vicino le attività dei principali movimenti associazionistici italiani e stranieri. Pur se ufficialmente allineata alle caute opinioni del direttore Caimi, in bilico tra apertura al dialogo e dichiarato scetticismo riguardo il tema del voto politico alle donne, la rivista ospitò ampi articoli sul tema del suffragio femminile, documentando spesso l'attività delle suffragiste inglesi e raccontando i momenti salienti del dibattito in Italia.⁴¹

Tra le scrittrici che pubblicavano regolarmente su «La donna» spiccano alcune figure-chiave che, ponendosi come trait d'union fra le iniziative di tutela delle professioni femminili, di assistenzialismo e di attivismo emancipazionista, mostrano una convergenza fra le questioni politiche e quelle artistiche. Una di esse è Marianna Clelia Abate Arcostanzo, fondatrice nel 1898 a Torino della prima cassa di maternità in Italia e stretta amica e collaboratrice di Emilia Mariani, la principale esponente torinese del movimento socialista e femminista di area suffragista. Abate Arcostanzo figurava nel comitato organizzatore del primo Congresso pro suffragio femminile, che si tenne a Torino nell'ottobre 1911.⁴² Firmandosi come Donna Maria, propose su «La donna» diversi articoli dedicati alla questione della formazione delle artiste. «Il dilettantismo screditò l'opera della donna in arte»,⁴³ affermava in un pezzo dedicato alla pittrice Luisa Ghio-Biressi, lodata per l'iniziativa di aver aperto nel suo atelier una scuola di pittura per donne. In un altro articolo esaltava le numerose opportunità che la Francia già offriva a una giovane allieva:

Scuole, premi, accademie, studi luminosi, grandi maestri che la guidano, e, più tardi, acquirenti dei suoi lavori migliori; mostre, critiche serie, tutti i modi insomma di maturare il suo talento naturale e di trarne onorevole esistenza.⁴⁴

Nel 1910 dedicava un approfondimento all'accademia d'arte privata Leonardo da Vinci, fondata a Torino dallo scultore Giovan Battista Alloati con l'intento di riformare

l'educazione artistica delle signorine, impostandole su basi più solide, debellando i facili, ma insidiosi trionfi di un antipatico diletterismo che le migliori attitudini guasta e immiserisce.⁴⁵

Emerge qui una questione complessa. Che fossero fornite da singoli maestri o da scuole, le lezioni private erano la norma per le donne, perché la loro ammissione alle accademie d'arte pubbliche era ancora ostacolata da pregiudizi e questioni morali, essendo le accademie dei luoghi tradizionalmente maschili. Come ha ben spiegato Maria Antonietta Trasforini, in Italia esse furono accessibili alle donne prima che in altri paesi, ma solamente per permettere loro di frequentare i corsi preparatori o la scuola d'ornato, allo scopo di conseguire il diploma di disegno che era obbligatorio per ottenere l'abilitazione all'insegnamento nelle scuole. Di fatto quindi, le donne non entravano in competizione con gli uomini sul terreno delle belle arti.⁴⁶ Fu solo a partire dall'anno accademico 1896-1897 che l'Accademia Albertina di Torino vide le prime, pochissime donne ammesse a un corso superiore di Pittura.⁴⁷

Dal 1908 «La donna» cominciò a prestare crescente attenzione alle artiste, seguendo quelle rassegne che sempre più di frequente le ospitavano, come la Quadriennale di Torino⁴⁸ e la Biennale di Venezia. A quest'ultima nel 1909 la scrittrice Enrica Grasso dedicava un reportage di ben sette puntate, dove recensiva anche opere di artiste straniere, tra le quali apprezzava soprattutto Käthe Kollwitz, cui attribuiva «una vera e propria anima virile».⁴⁹

Si colloca in questo frangente, all'inizio del 1910, una svolta importante: il 19 marzo venne inaugurata, nello stesso edificio dove aveva sede la redazione, la sala di riunioni e conferenze di «La donna», con annessa una biblioteca. Era presentata alle lettrici come «un centro di riunioni e di cultura femminile», aperto al pubblico ogni pomeriggio e sede di una riunione settimanale ogni mercoledì, per attività di vario tipo (conferenze, discussioni, letture, formazione di comitati, patrocinio di iniziative e opere di beneficenza). Questo salotto diventò da subito luogo di incontro di personalità attive nel mondo della cultura,

della filantropia e dei movimenti femministi: tra le altre, Vincenza de Cardenas e Amalia Cappello, Aniceta Lampugnani Frisetti e Giulia Bernocco Fava Parvis, Luigi di San Giusto (pseudonimo di Luisa Macina Gervasio). È interessante notare anche la presenza di esponenti della cultura artistica milanese, come Luisa Anzoletti e Angelina de Leva, entrambe attive nell'associazione internazionale femminile Per l'Arte.

Scaturì probabilmente dal fermento maturato in seno a questo salotto l'idea di lanciare, facendo seguito a un *grand prix* letterario dedicato alle scrittrici italiane, l'Esposizione internazionale femminile di belle arti, idea che «La donna» annunciava sulle sue pagine appena un mese dopo, il 20 aprile 1910. Si trattava della prima iniziativa del genere in Italia ed è probabile che il confronto con quanto accadeva all'estero costituisse un importante stimolo, considerata l'apertura internazionale delle organizzazioni femminili che se ne fecero promotrici. È probabile che queste fossero al corrente, per esempio, dell'esposizione che avrebbe inaugurato a novembre a Vienna, appena un mese prima di quella torinese: *Die Kunst der Frau*, la prima rassegna storica internazionale dedicata alle grandi artiste del passato. Ma un precedente più simile a quello dell'esposizione torinese fu la grande mostra internazionale *Woman's Exhibition*, tenutasi a Londra nel 1900. Non è forse un caso che tra le poche artiste italiane ammesse fosse presente, con ben quattro dipinti, Sofia di Bricherasio. Si è già detto del suo ruolo nelle IFI e si dirà a breve del suo importante contributo nell'organizzazione dell'esposizione d'arte femminile torinese.

Scopo di quest'ultima era quello di promuovere la donna nel campo artistico e scoprire le «caratteristiche dominanti dell'arte muliebre», in un confronto tra le italiane e le straniere. A partire da maggio l'iniziativa prese forma con la pubblicazione del regolamento e nei mesi seguenti le artiste italiane furono invitate a candidarsi. È interessante notare come, parallelamente alla promozione di questa rassegna, «La donna» iniziasse a pubblicare focus su artiste riconosciute, del presente e del passato, avviando quindi una narrazione mirata a rivalutare la figura della donna artista professionista. Ne è esempio il numero 132 del 20 giugno 1910, che proponeva un articolo sulla pittrice Amalia Besso, con una sua fotografia in copertina.⁵⁰ Oppure i numeri seguenti dove comparvero approfondimenti su Marcella Lancelot-Croce, la svedese Tyra Kleen e la veneziana Antonietta Fragiaco. Tra ottobre e dicembre, mentre si avvicinava la data dell'inaugurazione dell'Esposizione internazionale femminile, il professore Dario Carraroli raccontava tre grandi artiste del passato: Sofonisba Anguissola, Angelica



7. Copertina de «La donna», n. 143, 5 dicembre 1910, cromolitografia su carta patinata. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale. Public domain.

Kauffmann e Rosalba Carriera (fig. 7). In un ambito dominato dagli uomini, spiegava, solo poche straordinarie artiste erano riuscite a salvarsi dall'oblio.

5. Le due edizioni dell'Esposizione internazionale d'arte femminile a Torino

La I Esposizione internazionale d'arte femminile venne dunque inaugurata il 4 dicembre 1910 presso la Mole Antonelliana e fu un grande successo da tutti i punti di vista: suscitò un largo interesse da parte delle istituzioni e della stampa; vide la partecipazione di più di duecento artiste; registrò una grande affluenza di pubblico, come riportato nelle cronache dell'epoca. Caimi ne salutò l'apertura come un'occasione di riscatto contro il pregiudizio che ostacolava le donne nel segui-

re un percorso artistico professionale, determinando «una profonda ingiustizia».⁵¹ Alle artiste italiane, tra cui alcune all'epoca note, come Emma Ciardi, Antonietta Fragiacomio, Carla Celesia, Amalia Besso, Maria Vinca, Adelaide Frassati Ametis, furono affiancate alcune straniere invitate, tra cui Anna De Weert e Tyra Kleen (fig. 8). Le reti associazionistiche che già da anni erano state costruite e rodiate per sostenere iniziative di promozione femminile si mostrarono efficaci anche in questo caso.

Questa formidabile struttura organizzativa fu ulteriormente rafforzata in occasione della II edizione dell'Esposizione internazionale femminile, che a grande richiesta si tenne tra maggio e luglio 1913 presso il Palazzo delle Esposizioni al Valentino. Nell'intento di realizzare un evento di miglior livello che scaturisse da una selezione più rigorosa, in modo da assicurare all'arte femminile italiana un degno confronto con quella straniera, gli organizzatori delegarono la selezione delle opere a comitati locali, sia in Italia sia all'estero. Si aggiunse quindi il contributo delle più importanti associazioni culturali e artistiche femminili, come l'Associazione Internazionale Per l'Arte di Milano, il Lyceum Club di Roma e il Lyceum Club di Firenze. Tra i comitati esteri spicca-



8. Emma Ciardi, *Dame mascherate*, 1909 ca., olio su tela. Crediti: concessione della Galleria Nuova Arcadia, Padova.

va il contributo di Bice Tittoni, all'epoca di stanza a Parigi con il marito ambasciatore (dove peraltro aveva promosso la partecipazione delle IFI alla Mostra dei lavori femminili nel 1911); o quello della baronessa Olga Brand-Krieghammer, pittrice e presidente dell'Associazione delle artiste austriache (che nel 1910 aveva organizzato a Vienna la pionieristica rassegna storica sulle donne artiste, di cui si è già detto); o quello delle artiste Käthe Kollwitz nel comitato tedesco e Thérèse Schwartze per l'Olanda. Questa seconda edizione contò oltre seicento artiste e fu visitata da 14.000 persone.

Analizzando la composizione dei comitati organizzatori delle due edizioni dell'esposizione, è possibile rintracciare l'importante ruolo giocato da quelle figure di donne attiviste che in parte abbiamo già incontrato nell'ambito delle Industrie Femminili, nonostante l'indubbio ruolo di Caimi, che fu abile nel tessere importanti alleanze istituzionali, e nonostante i membri del comitato d'onore e della giuria d'accettazione fossero in maggioranza uomini.⁵²

Il ruolo del CNDI era evidenziato dalla presenza di Rasponi Spalletti ma anche dalla presidente della sezione piemontese, la stimata e attivissima Bernocco Fava Parvis. Instancabile e onnipresente animatrice delle principali iniziative culturali, educative e di beneficenza torinesi, Parvis era considerata una leader del movimento femminile italiano.⁵³ Fu abbastanza significativa la sua adesione, nel settembre

9. Sofia Cacherano di Bricherasio, *Ruderi nella pianura*, 1894, olio su tavoletta. Public domain.





1911, al comitato d'onore del primo Congresso pro suffragio femminile, che si tenne a Torino all'inizio di ottobre, in quanto evidenziò uno spostamento del CNDI da una posizione moderata a una apertamente favorevole al voto politico alle donne. Parvis entrò da subito nel comitato esecutivo dell'esposizione e probabilmente coinvolse altre figure di spicco nell'ambito dei settori più illuminati dell'aristocrazia e dell'alta borghesia imprenditoriale torinese.⁵⁴ Ma soprattutto era una stretta collaboratrice di Sofia di Bricherasio (fig. 9), che affiancava da anni come segretaria della sezione piemontese delle Industrie Femminili. Come si è già detto, la contessa ebbe un ruolo fondamentale negli aspetti organizzativi di entrambe le edizioni dell'esposizione femminile e vi partecipò anche come artista insieme a Emilia Ferrettini Rossotti e Nina Delleani.⁵⁵ Questo circolo artistico, capeggiato dal maestro Delleani (figg. 10 e 11), dedito a una pittura naturalista di paesaggi e scene rurali alla maniera dei macchiaioli, era un esempio della formazione-tipo seguita dalla maggior parte di queste artiste, fatta di lezioni private presso maestri la cui fama spesso fagocitava le allieve.⁵⁶ Ma altre artiste che presero parte all'esposizione furono invece tra le prime frequentatrici delle accademie d'arte statali. Sono presenti, ad esempio, alcune delle prime allieve iscritte al corso di pittura dell'Accademia Albertina di Torino, dove all'epoca insegnava Giacomo Grosso. Nomi che oggi non dicono molto (come quelli di Angela Eusebio, Emma Pugliese, Maria Barosso, Pia Galli, Giuseppina Clava, Chiarina Rossi, Bianca Sandri), eppure sono i nomi delle pioniere della formazione artistica professionale. L'unica che, tra queste, riuscì a uscire dall'anonimato, raccogliendo vasto e unanime apprezzamento, fu Evangelina Alciati, alla quale la II Esposizione femminile torinese dedicò una sezione personale (un onore concesso anche a Emma Ciardi). In quell'occasione

10. Lorenzo Delleani, *Le allieve*, 1885, olio su tela. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: concessione della ©Fondazione Torino Musei.

11. Lorenzo Delleani, *La pittrice*, 1881, olio su tavola. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: su concessione della ©Fondazione Torino Musei.

il Museo Civico di Torino acquistò il suo *Ritratto di bambina* (1910), che è tutt'ora nelle collezioni della GAM (fig. 12).⁵⁷

6. Donne artiste tra avanguardia e sperimentazione

Ma che tipo di arte era quella delle numerose artiste che parteciparono alle esposizioni torinesi? Giudicando dalla selezione di opere,



12. Evangelina Gemma Alciati, *Ritratto di bambina* (Ornella Spano), 1910, olio su tela. Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea. Crediti: concessione della ©Fondazione Torino Musei.



relativamente poche a confronto di quelle esposte, pubblicate sulle pagine di «La donna» e sul catalogo della seconda edizione, si nota una maggiore dimestichezza da parte delle artiste straniere con linguaggi più attuali e soggetti di vita moderna, che comprendevano anche le questioni sociali. Le opere delle italiane, invece, mostravano per lo più paesaggi, nature morte, ritratti, scene di vita quotidiana in interni domestici. Ma a ben vedere, e portando le ricerche oltre quanto riportato dalle cronache dell'epoca, si scoprono nomi di artiste dotate di un'identità più solida e aggiornata ma soprattutto più aperta ai linguaggi delle avanguardie. Alcune di loro emersero di lì a poco, dedicandosi a interessanti esperimenti di ibridazione tra arti maggiori e minori.

Si distingueva ad esempio Bice Levi Minzi, nata a Verona ma attiva in diverse città da Venezia a Torino a Mantova,⁵⁸ la cui pittura è caratterizzata da uno stile aggiornato sulle correnti post-impressioniste

13. Deiva De Angelis, *Paesaggio*, 1920, olio su cartone. Cagliari, Galleria comunale d'arte. Crediti: Sailko. Public domain.

e fauves, dai tratti naïf e caricaturali. Da Roma, oltre alla presenza di Amalia Besso, si nota quella di Lucia Tarditi, che fu allieva di Giacomo Balla e frequentò l'Accademia di belle arti insieme a Boccioni e Severini. Oppure di Deiva De Angelis, autodidatta e amica di Bragaglia, che nel 1913 si faceva conoscere anche a Roma partecipando alla prima esposizione della Secessione romana (fig. 13).⁵⁹ Un altro gruppo di artiste estremamente interessanti è quello milanese, che ruotava attorno al Lyceum femminile e all'Associazione Internazionale Per l'Arte, con Carla Celesia di Vegliasco (fig. 14) e Ada Schalk. Milanese di origini olandesi, quest'ultima guadagnò la copertina di «La donna» del 20 maggio 1913 con il dipinto *La partenza* (o *Contadine*). Un'altra straordinaria artista del gruppo milanese era Adriana Bisi Fabbri, cugina di Umberto Boccioni e grande sperimentatrice che si avvicinò al futurismo e aderì al gruppo Nuove Tendenze nel 1914, partecipando a una mostra collettiva a Milano. Bisi Fabbri si distinse in modo particolare nella seconda edizione dell'esposizione

14. Carla Celesia di Vegliasco, *Acqua e sole*, 1912, olio su tela, Alessio Ponti Gallerie d'Arte. Crediti: HaguardDuNord. Public domain.





15. Adriana Bisi Fabbri, *La principessa Pignatelli*, 1917, olio su tela riportata su cartone. Verbania, Museo del Paesaggio. Crediti: Giovanni Dall'Orto. Public domain.

femminile torinese, esponendo nella sezione dedicata alla caricatura e dimostrando quindi una rara capacità di contaminare non solo le belle arti con le arti applicate ma anche i cosiddetti generi maggiori con quelli minori, come all'epoca erano considerate in Italia caricatura e illustrazione (fig. 15).⁶⁰ A questo proposito è interessante notare che Bisi Fabbri aveva lavorato come sarta e ricamatrice prima di affermarsi come artista, e che parallelamente alla pittura e al disegno continuò a cimentarsi in altri ambiti, come quello della moda, della progettazione di scenografie e costumi teatrali e della realizzazione di giocattoli, prima di morire prematuramente nel 1918.⁶¹ Il medesimo interesse per le arti applicate e i generi considerati minori si riscontra in Rosa Menni Giolli, anche lei tra le milanesi presenti all'esposizione torinese e protagonista attiva nelle associazioni di pro-

mozione femminile a Milano. Formatasi all'Accademia di belle arti di Brera, si avvicinò poco dopo all'espressionismo fauve e, passando dall'illustrazione e dalla produzione di giocattoli alle arti decorative, si specializzò a partire dal 1919 nella realizzazione di stoffe decorate che riscossero ampio successo. Il percorso di Rosa Menni fu quello di tante artiste sue coetanee, che durante gli anni della Prima guerra mondiale guadagnarono autonomia e un maggiore spazio non solo nelle mostre collettive, a causa del fatto che molti artisti uomini erano impegnati al fronte, ma anche nell'organizzazione di iniziative artistiche, spesso dedicate al connubio tra arte e industria, e all'avvio di ambiziosi progetti imprenditoriali (figg. 16 e 17). È interessante a questo proposito citare l'artista romana Maria Monaci Gallenga, che Menni conobbe partecipando nel 1920 alla mostra della società Arte



16. Rosa Menni Giolli, campione di stoffa decorata, laboratorio "Le stoffe della Rosa", s.d. ma post 1919-ante 1929. Fondo Rosa Menni Giolli, Fondazione Elvira Badaracco, Milano. Crediti: concessione Fondazione Elvira Badaracco, Milano ed Eredi Rosa Menni Giolli.



17. Rosa Menni Giolli, bozzetto di motivo decorativo per stoffa, s.d. ma post 1919-ante 1929, gouache e inchiostro su carta. Fondo Rosa Menni Giolli, Fondazione Elvira Badaracco, Milano. Crediti: concessione Fondazione Elvira Badaracco, Milano ed Eredi Rosa Menni Giolli.

Moderna Italiana, fondata dalla stessa Gallenga. Entrambe le artiste si erano formate come pittrici per poi passare alla decorazione di tessuti impiegando stampi di legno.⁶²

La compresenza e la trasversalità sempre più frequente tra l'ambito artistico e quello artigianale, negli anni in cui cresceva l'interesse per l'applicazione delle arti alla produzione industriale, sembrava dunque poter offrire un terreno di sperimentazione e di affermazione professionale alle donne artiste, che d'altronde in quel settore giocavano – in tutti i sensi – ‘in casa’ e potevano godere di maggiore libertà espressiva, lontano dalla competizione impari e dai pregiudizi



18. Elena König Scavini, *Primo romanzo*, modello 388, ceramica decorata a smalti policromi. Riproduzione della fotografia originale presente nell'album storico D811, Fondo Lenci spa. Crediti: Archivio Storico della Città di Torino.

che su di loro si abbattevano ogni qual volta erano confrontate con i colleghi uomini. D'altra parte, all'estero il fenomeno stava prendendo piede già da tempo, ad esempio tra le artiste austriache della Wiener Werkstätte o tra le artiste russe, molte delle quali ebbero contatto con l'Italia, come Anna Gerebzo⁶³ o Olga Rozanova.⁶⁴ Per fare un ulteriore esempio e chiudere questo breve percorso tornando a Torino, vogliamo citare l'importante contributo alle arti applicate di Elena König, artista nata a Torino da madre austriaca, studente nel 1906 della scuola d'arte applicata di Düsseldorf, che nel 1919 con il supporto del marito Enrico Scavini fondò l'azienda Ars Lenci per produrre giocattoli e, successivamente, ceramiche (fig. 18).⁶⁵ Sono ambiti ai quali in quegli anni era dedicata crescente attenzione, con l'obiettivo di sviluppare una produzione italiana e svincolarsi quindi da quelle straniere. Le donne artiste vi trovarono terreno fertile, sia per sensibilità sia per interesse verso forme che venivano definite 'primitive', popolari, stilizzate e contaminate da elementi esotici,

come notava Rosa Menni raccontando sulle pagine di «Emporium» la Mostra del Giocattolo, che si tenne nel 1917 al Lyceum femminile di Milano e che vide il contributo di numerose artiste:

il gusto dei contadini e delle anime semplici s'avvicina molto più allo spirito infantile e noi italiani dovremmo incoraggiare queste produzioni popolari, che, con lo spontaneo senso del colore, con la facile e dilettevole comicità, con la stilizzazione inconsapevole raggiungono risultati sempre nuovi e piacevoli.⁶⁶

Erano anche queste le vie attraverso le quali i principi delle avanguardie si diffusero verso un'arte sempre più vicina alla vita quotidiana e alla cultura popolare? Molto resta da indagare ed è quello che, in qualità di autrici di questa ricerca, ci proponiamo di fare.

¹ La ricerca è stata presentata presso il CIMA - Center for Italian Modern Art di New York, in occasione della mostra *Staging Injustice: Italian Art 1880-1917*, a cura di Giovanna Ginex (New York, 25 gennaio-18 giugno 2022), durante gli 'Staging Injustice Study Days' tra il 29 e il 30 aprile 2022 con il titolo *Turin 1910-1913, between early Feminist movements and the quest for women's artists professional status*. Successivamente, durante il ciclo di conferenze di approfondimento della mostra *Liberty. Torino Capitale*, a cura di Palazzo Madama e della SIAT - Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino (Palazzo Madama, Torino, 26 ottobre 2023-10 giugno 2024), nell'appuntamento dedicato ad Annibale Rigotti e Maria Calvi, a cura dell'Archivio Architetti Rigotti, <https://www.chiararigottiarchitetto.com/mariacalvi-rigotti/> (ultimo accesso: dicembre 2025). Infine, il nostro seminario *Roma-Torino 1903-1913. Un itinerario femminile tra artigianato e occupazione, tra emancipazione e riconoscimento della professione d'artista*, è stato inserito nei Corsi Superiori di Studi Romani, Roma, 7 maggio 2025, Istituto Nazionale di Studi Romani. Anna Maria Panzera è autrice dei paragrafi 1, 2, 3; Emanuela Termine dei paragrafi 4, 5, 6.

² Il termine è tra virgolette perché siamo consapevoli che è difficile stabilire se un oggetto d'arte sia 'femminile' o 'maschile', soprattutto oggi, quando nessuna manifattura può più rientrare in questioni di genere, diversamente dall'epoca di cui ci stiamo occupando in questa sede. Molte artiste rifiutano definizioni che le costringano in qualsivoglia categoria; alcuni studi attuali utilizzano il termine 'femminile' per indicare una condizione esistenziale e sovra-genere corrispondente a qualità di ricettività e generatività. Cfr. *Femm[E]. Arte [eventualmente] femminile*, a cura di Anna Maria Panzera e Veronica Montanino, Bordeaux Edizioni, Roma, 2019; Anna Maria Panzera e Veronica Montanino,

«Una donna, il sottoscritto». Creatività e immagine femminile in Istinto di morte e conoscenza. Le ricadute nella storia del pensiero e dell'arte, «Il sogno della farfalla. Rivista di psichiatria e psicoterapia», 33, 4, 2024. In questa sede, pertanto, 'femminile' sarà un aggettivo usato per indicare produzioni artistiche e industrial-artigianali create da donne, rispettando il linguaggio e il contesto nel quale furono create, dove un'autrice, se non poteva essere smentita, acquisiva automaticamente l'aggettivo 'virile': cfr. Paul Leroi su Camille Claudel: «Questa giovane donna, appena ventenne, ha un'estetica virile [...]», *Salon 1886*, «L'Art», 41, 67, 1886; Mario Tinti su Leonetta Cecchi Pieraccini: «Aspira a dipingere come un uomo [...]», *La mostra degli artisti laziali*, «Il resto del Carlino», 26 aprile 1929; Anna Franchi, *Donne Artiste*, «Emporium» XLIX, 294, 1919, p. 325: «Ci sono altre artiste [...] dopo le pochissime che sono veramente grandi per la loro natura virile, o per una rara eccezione [...]». In *Sesso e carattere* (1903), O. Weininger dichiarava che la femminilità non era capace di crescita spirituale o di produzione creativa. Per Cesare Lombroso, il genio era già un segno di malattia mentale, figuriamoci in un animale dal QI inferiore come la donna.

³ Anche il termine 'arti applicate' porta con sé una discussione; infatti, implica una subordinazione gerarchica rispetto alle 'belle arti', distinzione che proprio in quegli anni viene contestata dai movimenti di riforma del tradizionale sistema dell'arte: l'Arts and Crafts promuove la dignità del 'mestiere', l'Art Nouveau parla di *art décoratif*, mentre in area germanica si afferma il concetto di *Kunstindustrie*. In Italia, la fluidità terminologica è evidente e rende conto del problema: l'Esposizione di Torino del 1902, di cui si parlerà più avanti, istituisce una sezione di 'Arte Decorativa Moderna', quella di Milano del 1906 preferisce parlare di 'Industrie Artistiche', mentre la pubblicistica oscilla tra

'arte decorativa', 'arte industriale' e usa sempre più raramente l'espressione 'arti minori'. Sulla distinzione tra *fine arts* e *applied arts*: Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001. Sul dibattito internazionale: Nicolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, The Museum of Modern Art (MoMA) / The Architectural Press, New York / Londra, 1949; *The Arts and Crafts Movement in Europe and America*, a cura di Wendy Kaplan, Thames & Hudson, London, 2004. Inoltre, Rossana Bossaglia, *Il «Liberty» in Italia*, Il Saggiatore, Milano, 1968; Rosanna Maggio Serra, *Le esposizioni torinesi 1805-1911*, Fabbri Editore / Società Promotrice delle Belle Arti, Torino, 1980.

⁴ Cfr. *Le donne nel cantiere di San Pietro in Vaticano. Artiste, artigiane e imprenditrici dal XVI al XIX secolo*, a cura di Assunta Di Sante e Simona Turriziani, Il Formichiere, Foligno, 2017; Anna Maria Panzera, *Camille Claudel*, L'Asino d'oro Edizioni, Roma, 2016; Anna Maria Panzera, *Camille Claudel e l'Italia. La ricezione della sua arte nell'ambiente critico e artistico di Primo Novecento*, «About Art online», 25 luglio 2021 (<https://www.aboutartonline.com/camille-claudel-e-litalia-la-ricezione-della-sua-arte-nellambiente-critico-e-artistico-di-primo-novecento/>; ultimo accesso: dicembre 2025; ultimo accesso: dicembre 2025).

⁵ Per la presenza italiana all'Expo di Parigi 1900 si veda Gianna Piantoni, *Quale modernità?*, in *Italie: 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, a cura di Gianna Piantoni e Anne Pinget, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 dicembre-11 marzo 2001 e Parigi, Musée d'Orsay, 10 aprile-15 luglio 2001), Alinari, Torino, 2000, p. 41.

⁶ Entro la ricca bibliografia in merito, è d'obbligo citare Maria Mimmi Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mer-*

cato e le ricerche degli artisti. IV. Le mostre internazionali di Venezia, in *Storia dell'arte italiana*, II, vol. 3, *Il Novecento*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 100-122.

⁷ Entrambi espositori, il primo faceva anche parte del Comitato di Patrocinio; in *Catalogo Illustrato della Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Premiato Stabil. Tipo-litografico fratelli Visentini, Venezia, 1895, pp. 47-48, si legge: «Nella Lombardia la rinnovazione artistica mosse da Filippo Carcano [...]. Il Carcano combatté una lunga battaglia contro l'accademismo, e vinse con la sua indole bonariamente pertinace, fatta di calma e di forza». Per la presenza degli artisti citati, si veda anche Anna Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica*. Mario de Maria e Angelo Conti, Le Lettere, Firenze, 2007, pp. 201-208; Anna Mazzanti, *Le origini "aristocratiche" della Biennale di Venezia. Considerazioni sul ruolo degli artisti-organizzatori*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Francesca Castellani, Elena Charans, Scalpenti, Milano 2017, pp. 33-48.

⁸ Torino, Palazzo stabile del Valentino, 22 maggio-30 giugno 1913, a cura della rivista «La donna»; catalogo a cura di A. Panizza. Maria Colzani vinse una medaglia di bronzo *ex aequo* con Anna Zago di Venezia. Cfr. Nico Stringa e Stefania Portinari, *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*, Storie dell'Arte Contemporanea 1, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2017, p. 180, nota 44.

⁹ Mario Beni, *Luce e ombra*, «Il Secolo XX. Rivista mensile illustrata», XIII, 1, pp. 511-512.

¹⁰ Al momento l'olio su tela risulta in possesso della Casa d'Aste Farsetti Arte.

¹¹ Il suo nome e la sua opera, *Preludio autunnale*, corrispondono al n. 43 del *Catalogo Illustrato* della Biennale 1895, cit., p. 76.

¹² Alessandro Stella, *L'Italia all'esposizione universale di Parigi -1900*, tip. Nazionale di G. Bertero, Roma, 1902, p. 13, in Lucia Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo:*

1900-1958, EDUCatt, Milano, 2016, pp. 11-29. Ulteriore testimone del disinteresse suscitato dal nostro padiglione, Vittorio Pica, *La pittura all'Esposizione di Parigi*, «Emporium», XII, 72, 1900, pp. 449-465, che preferì dedicarsi esclusivamente al padiglione francese.

¹³ Parco del Valentino, aprile-ottobre 1902, presidente di commissione il principe Emanuele Filiberto di Savoia, vicepresidente Severino Casana, senatore del Regno e allora sindaco della città. Il comitato artistico era presieduto dal conte Ernesto Balbo Bertone di Sambuy, vicepresidenti Angelo Reyceud e Leonardo Bistolfi. Cfr. *La nascita del Liberty. Torino 1902. Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo*, a cura di Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, Fabbri, Milano, 1994.

¹⁴ L'intellettuale torinese nel medesimo 1902 si trasferì a Roma, dove ebbe una relazione con Sibilla Aleramo – precoce estimatrice delle correnti artistiche più innovative – e dove si occupò dell'alfabizzazione dell'Agro romano.

¹⁵ Cfr. Maria Mimita Lamberti, *Le linee dell'Arte Nuova nei ricami di Maria Rigotti Calvi*, «Studi di Storia delle Arti, 1986-1992», Università di Genova, 6, 1991.

¹⁶ Maria Mimita Lamberti, *La mente e la mano: i ricami di Maria Rigotti Calvi*, «Piemonte Vivo», 4, 1988, p. 2.

¹⁷ In Giorgio Rigotti, *80 anni di architettura e arte. Annibale Rigotti architetto 1870-1968; Maria Rigotti Calvi pittrice 1874-1938*, Tipografia torinese editrice, Torino, 1980, p. 255.

¹⁸ Per un panorama dell'associazionismo femminile in Europa cfr. Graziella Gallo, *L'Unione femminile (1901-1905): reti e relazioni*, «Laboratoire italien. Politique et société», 26, 2021, dossier *Voix et parcours du féminisme dans les revues de femmes (1870-1970)*, ENS Éditions; <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/6910>, ultimo accesso: dicembre 2025.

¹⁹ Vi parteciparono anche le sorelle McDonald sopra citate esponenti del Gruppo di Glasgow, capitanate da Jessie Newbery. Cfr. Francesca Castellani, *Venezia 1903. L'investitura delle "arti decorative" alla Biennale*, in *Design esposto: mostrare la storia/la storia delle mostre*, a cura di Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura e Gabriele Monti, AIS/Design-Iuav, Venezia, 2022, pp. 25-63. Inoltre, Flavia Scotton, *Le arti applicate: dalla fondazione al Padiglione Venezia*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra, Fabbri, Milano, 1995, pp. 123-128.

²⁰ Alcuni storici hanno ravvisato in tali realtà un tentativo di controllo e inquadramento delle masse popolari da parte delle classi dirigenti borghesi. Cfr. Franca Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia, 1848-1892*, Einaudi, Torino, 1963. Della stessa autrice, *Socialismo e questione femminile in Italia, 1892-1922*, Mazzotta, Milano, 1974. Nei fatti erano tra le poche iniziative capaci di colmare gli enormi vuoti delle politiche governative.

²¹ Entrambe le citazioni sono di Laura Iamurri e Sabina Spinazzè, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma, 2001, p. 90. La *Mostra dell'Agro Romano. La vita nella campagna romana nel passato e nel presente: storia, arte, istruzione, agricoltura, igiene* si svolse nella zona di Ponte Risorgimento, allora denominato Ponte Flaminio; era stata fortemente voluta da Giovanni Cena e Alessandro Marcucci in collaborazione con Duilio Cambellotti (che fu anche autore del manifesto dell'iniziativa), e altri intellettuali. Cfr. *Roma 1911*, a cura di Gianna Piantoni, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 4 giugno-15 luglio 1980), De Luca Editore, Roma, 1980.

²² 23-30 aprile 1908, Sala dei Curiazi e degli Orazi in Campidoglio.

²³ «La Domenica del Corriere», X, 18, 10 maggio 1908; «Vita femminile Italiana»,

II, I, gennaio 1908; «Il Giornale d'Italia», 24 aprile 1908; «L'Avanti!», XII, 4898, 28 aprile 1908; «La tribuna illustrata», XVI, 18, 3 maggio 1908.

²⁴ «La donna», IV, 81, Torino-Roma, 8 maggio 1908, p. 2.

²⁵ Un epistolario tra la poetessa e l'artista è conservato nell'archivio Anton Giulio Bragaglia, custodito presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

²⁶ Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti, *Lettere d'amore*, prefazione e note di Spartaco Asciamprenner, Garzanti, Milano, 1951, p. 117-118.

²⁷ Il nome di Lilliah Nathan Ascoli era nel Consiglio d'Amministrazione delle IFI.

²⁸ «Guida Monaci - Guida commerciale di Roma e Provincia», anno XXXV, 9 gennaio 1905, voce *Le Industrie Femminili Italiane*, p. 21. Lo statuto delle IFI era stato redatto dal giurista Cesare Vivante.

²⁹ Da *Le Industrie Femminili Italiane. Cooperativa Nazionale sede centrale via Marco Minghetti Roma*, catalogo dell'Esposizione internazionale di Milano del 1906, Pilade Rocco & C. Editori, Milano, 1906, pp. 9-11.

³⁰ Bologna divenne uno dei Comitati provvisori delle IFI, permettendo all'Aemilia Ars di inserirsi nella rete distributiva nazionale e internazionale della cooperativa romana. Cfr. Doretta Davanzo Poli, *Merletti e ricami a punto antico*, in *Aemilia ars 1898-1903. Arts & crafts a Bologna*, a cura di Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli e Orsola Ghetti Baldi, catalogo della mostra delle Collezioni Comunali d'Arte (Bologna, 9 marzo-6 maggio 2001), A+G, Milano, 2001, pp. 93-115. È stato anche sottolineato come tra i due enti ci fossero significative differenze, nell'attribuire un ruolo più autonomo e creativo alle artefici dell'Aemilia Ars, in linea con il nuovo stile. Cfr. Paola Franceschini, *Donne e arti applicate nella prima metà del Novecento*, in *Dal mer-*

letto alla motocicletta. Artigiane/artiste e designer nell'Italia del Novecento, a cura di Anty Pansera, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari, 3 marzo-5 maggio 2002), Silvana Editoriale, Cini-sello Balsamo, 2002, p. 22.

³¹ *Le Industrie Femminili Italiane*, cit., p. 197.

³² Cfr. *A Female Activist Elite in Italy (1890-1920): Its International Network and Legacy*, a cura di Elena Laurenzi e Manuela Mosca, Palgrave Macmillan, Cham (Switzerland), 2021.

³³ Uno studio specifico sulle IFI è *Le industrie femminili italiane*, a cura di Geneviève Porpora, Morlacchi, Perugia, 2002; Geneviève Porpora, *Le origini della creatività Femminile in Italia. Le Industrie Femminili Italiane. Il caso Ars Umbra*, Edizioni Cora, Perugia, 2011; Geneviève Porpora, *Ars Sicaniae Labor. Le nuove Industrie Femminili Italiane*, Edizioni Cora, Perugia, 2007. Per i dati economici, è possibile consultare Banca d'Italia, *Il PIL per la storia d'Italia. Istruzioni per l'uso*, Collana storica della Banca d'Italia - Statistiche, disponibile su: <https://www.bancaditalia.it/pubblicazioni/collana-storica/statistiche/statistiche-05/> (ultimo accesso: dicembre 2025). Inoltre, Emanuele Felice e Giovanni Vecchi, *Italy's Growth and Decline, 1861-2011*, per CEIS Tor Vergata, «Research paper series», 11, 13, 293 - October 2013.

³⁴ Cora Slocomb di Brazzà, *A Guide to Old and New Lace in Italy*, Dedicated to Her Majesty Regina Margherita, W. B. Conkey company, Chicago, 1893, p. 3. L'esposizione di Chicago è quella citata nel catalogo delle IFI. Vedi nota 31. Su Cora Slocomb, cfr. Geneviève Porpora, *L'agenda di Cora 2011. Cultura, impresa e origini della creatività femminile in Italia*, Edizioni Cora, Perugia, 2010.

³⁵ Slocomb di Brazzà, *A Guide to Old and New Lace*, cit.

³⁶ Margherita di Savoia, lettera introduttiva a *Le Industrie Femminili Italiane*, cit., p. 3.

³⁷ Angelica Rasponi, *I lavori d'Aracne (Le industrie femminili italiane)*, «Il Marzocco», 18 marzo 1906.

³⁸ Cfr. Davide Spagnoletto, *Amalia Goldmann Besso (1856-1929). Un'artista tra identità ebraica e impegno politico*, «Archeografo Triestino», LXXX, IV, 2020, pp. 329-371.

³⁹ Se ne può consultare il «Giornale Illustrato» qui: <https://italyworldsfairs.org/flippingbooks/CDC-MA-GUIL-0001/index.html> (ultimo accesso: dicembre 2025).

⁴⁰ Cfr. Francesca Lombardi, *L'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti (Torino, 1910-1911; 1913). Note su genere, arte e professione in Italia all'inizio del XX secolo*, «Artl@s Bulletin 8», 1, 2019, pp. 38-54.

⁴¹ Nel numero speciale dedicato al Congresso di Roma: Elena Lucifero, *Il voto alle donne*, «La donna», 81, 5 maggio 1908, pp. 17-19. Un altro articolo particolarmente avanzato per l'epoca è quello di Maria Bersano Begey, *Psicologia del movimento femminista*, «La donna», 133, luglio 1910, pp. 41-45. L'autrice svolse una trattazione scientifica del femminismo. Citando John Stuart Mill, spiegava come la schiavitù della donna derivasse da un'abitudine sociale e non da un'inclinazione naturale. Così come «l'incapacità di produrre opere immortali» fosse motivata «dalla mancanza di preparazione intellettuale».

⁴² Cfr. Emma Schiavon, *Torino 1911. Il primo Congresso pro suffragio femminile, a cinquanta anni dall'Unità*, Biblink, Roma, 2012. La studiosa sottolinea l'importanza dei rapporti esistenti tra le suffragiste torinesi e quelle inglesi, tra 1910 e 1911, e ricostruisce la storia del primo Congresso pro suffragio femminile (Torino 7-9 ottobre 1911), in aperta rottura con il Partito socialista italiano che aveva chiesto alle sue militanti di non appoggiare mozioni indipendenti per il voto politico alle donne, temendo che ciò ostacolasse la concessione del suffragio universale maschile. Par-

teciparono a questo evento, fortemente voluto e organizzato da Emilia Mariani, alcune protagoniste delle vicende fin qui narrate (oltre ad Abate Arcostanzo e Giulia Parvis, alcune collaboratrici di «La donna» come Paola Baronchelli Grosson, Luisa Macina Gervasio e Paola Lombroso).

⁴³ Donna Maria, *Educazione d'arte*, «La donna», 78, 20 marzo 1908, p. 16.

⁴⁴ Donna Maria, *Per l'arte e per la vita*, «La donna», 82, 20 maggio 1908, pp. 22-23.

⁴⁵ Donna Maria, *Cultura artistica femminile all'Accademia d'Arte "Leonardo da Vinci"*, «La donna», 144, 20 dicembre 1910. Si veda anche M. C. Abate Arcostanzo, *I Biscarra e una scuola di pittura*, «La donna», 119, 5 dicembre 1909, pp. 20-21.

⁴⁶ Cfr. Maria Antonietta Trasforini, *Nel segno delle artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Il Mulino, Bologna, 2007, pp. 75-77. Antesignana rispetto altre accademie del tempo, l'Accademia di Brera faceva rientrare questo tipo di formazione nell'ambito della cultura che dovevano ricevere le ragazze di buona famiglia, giammai per avviarle a una professione artistica. Era loro proibito copiare modelli nudi dal vero (ci si limitava ai gessi), limite che sarà superato con l'ingresso nel nuovo secolo, in particolare dopo la Prima guerra mondiale. Cfr. Ada Gigli Marchetti e Nanda Torcellan, *Donna lombarda, 1860-1945*, Franco Angeli, Milano, 1992, p. 332.

⁴⁷ Da una verifica da noi effettuata sugli elenchi degli iscritti conservati presso l'archivio storico dell'Accademia Albertina, risulta infatti che nell'anno accademico 1896-97 tre donne fossero iscritte per la prima volta al corso superiore di pittura.

⁴⁸ Emilia Ferrettoni, *L'arte femminile alla Quadriennale. Le pittrici alla mostra di Torino*, «La donna», 84, 20 giugno 1908, pp. 18-19.

⁴⁹ Enrica Grasso, *Artiste belga, tedesche, ungheresi ed americane. L'arte femminile*

all'Esposizione di Venezia, «La donna», 117, 5 novembre 1909, p. 14; cfr. nota n. 2. Cfr. anche Fanny Zampini Salazar, *Carlotta Popert*, «La donna», 118, 20 novembre 1909, pp. 14-15.

⁵⁰ Cfr. «La donna», seconda copertina del numero 132, 20 giugno 1910 e, alle pagine 18-19, l'articolo di Alfredo Labbati, *Personalità artistiche femminili. Amalia Besso*.

⁵¹ Nino Caimi, *Come e perché si è fatta a Torino l'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti*, in *l'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, dicembre 1910-gennaio 1911), STEN, Torino, 1910, p. 3.

⁵² Sono presenti tra gli artisti: Leonardo Bistolfi, Davide Calandra, Edoardo Rubino, Cesare Ferro, Vittorio Cavalleri, Andrea Marchisio, Plinio Nomellini, Aristide Sartorio, Pietro Canonica, Cesare Maggi. Sul ruolo di Caimi e degli artisti e intellettuali coinvolti nell'iniziativa, nonché sui giudizi espressi da alcuni di loro in merito alle opere esposte, cfr. Francesca Lombardi, *L'Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti*, cit., pp. 46-54.

⁵³ Parvis fu insegnante e poi direttrice dell'importante Istituto superiore letterario femminile Margherita di Savoia a Torino. Sorella del famoso ebanista Giuseppe Parvis, fu appassionata di arte e di storia dell'arte, viaggiatrice curiosa e scrittrice che firmava spesso articoli per «La donna». Memorabile il suo reportage dal Canada dove si recò come delegata italiana al Congresso internazionale delle donne di Toronto nel 1909. Parvis aderì in seguito alla Società Pro Cultura Femminile fondata nel dicembre 1911 dalla storica dell'arte e insegnante Lisetta Motta Ciaccio, anche lei suffragista. Riguardo la Pro Cultura Femminile e il suo ruolo nella promozione delle donne nell'arte e nell'artigianato, le iniziative più significative risalgono a non prima del 1930, anche se fin dalla sua fondazione fu un importante centro di istru-

zione e formazione per le donne torinesi in quei settori della cultura che erano del tutto assenti nei programmi delle scuole femminili (letteratura straniera, filosofia, storia dell'arte, diritto). Cfr. *Quando le donne vollero sapere. La Società Pro Cultura Femminile 1911-2011*, a cura di Gabriella Balbiano d'Aramengo, Archivio di Stato, Torino, 2012.

⁵⁴ Tra queste sono presenti Aniceta Lampugnani Frisetti (madre di Giovanni Agnelli che fu tra i fondatori della FIAT), già attiva nelle Industrie Femminili Italiane, e Amalia Leumann Cerruti, moglie del proprietario del Cottonificio Leumann, sperimentatore di una moderna edilizia comunitaria per i propri operai attraverso la costruzione del Villaggio Leumann a Collegno, vicino Torino.

⁵⁵ Cfr. *Delleani e il cenacolo di Sofia di Bricherasio*, a cura di Mauro Galli, Giuseppe Luigi Marini, catalogo della mostra (San Secondo di Pinerolo e Alessandria, 2008-2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2008.

⁵⁶ Come accadde di fatto a Sofia di Bricherasio, le cui opere, dopo la morte, furono in gran parte attribuite a Delleani. Cfr. Mauro Galli, *Sofia di Bricherasio e i circoli artistici di Miradolo e Fubine*, in *Delleani e il cenacolo di Sofia di Bricherasio*, cit., p. 29.

⁵⁷ Numero d'inventario P/912.

⁵⁸ Cfr. Vittorio Pajusco, *Bice Levi Minzi (Bice Rossi Minzi) e l'Esposizione Internazionale Femminile di Torino del 1913*, in *Gli artisti di Ca' Pesaro. L'Esposizione d'arte del 1913*, a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2018.

⁵⁹ Cfr. *Deiva De Angelis 1985-1925. Una "Fauve" a Roma*, a cura di Lucia Fusco, Francesca Romana Morelli, Duccio Trombadori, catalogo della mostra (Roma, 3 febbraio-5 marzo 2005), Nuova Galleria Campo dei Fiori, Roma, 2005.

⁶⁰ La letteratura artistica nazionale di quell'epoca non sembrava apprezzare

particolarmente questa forma d'arte, al contrario di quanto accadeva in Francia, solo per citare un contesto diverso dal nostro. Si ricordi a titolo di esempio il famoso saggio di Charles Baudelaire su Daumier: *Les dessins de Daumier*, «Aux éditions Crès et Cie», Paris, 1924; id, *Salon de 1845*, Ferran, Paris, 1933.

⁶¹ Giovanna Ginex, *Adriana Bisi Fabbri e Giannetto Bisi*, in *L'intelligenza non ha sesso. Adriana Bisi Fabbri e la rete delle arti 1900-1918*, a cura di Giovanna Ginex e Danka Giacon, catalogo della mostra (Milano, Museo del Novecento, 3 dicembre 2019-8 marzo 2020), Mondadori Electa, Milano, 2019, p. 59.

⁶² Cfr. Patrizia Caccia e Mirella Mingardo, *Rosa Menni Giolli (1889-1975). Le arti e l'impegno*, Società per l'enciclopedia delle donne, San Giuliano Milanese, 2020.

⁶³ Anna Gerebzova si distinse nell'ambito della caricatura, dello stile grottesco e pre-espressionista. Giunta in Francia con Mikhail Larionov viaggiò in Italia

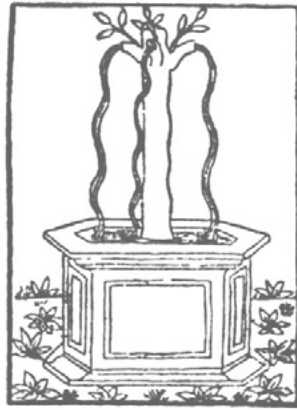
e intraprese un intenso scambio epistolare con Ardengo Soffici. Proprio lui la invitò a scrivere su «Lacerba» (Anna Gerebzova, *La convenzione nell'arte*, «Lacerba», 3, 1913, pp. 21-22) e le dedicò un piccolo saggio su «La Voce» (Ardengo Soffici, *Anna Gerebzova*, «La Voce», 5, 1913, pp. 1000-1002). Soffici dichiarò in quello stesso 1913 che è possibile trovare il «genio» in uno stile così genuino: genio, secondo lui, è «donna». Cfr. anche Marina Giorgini e Anna Maria Panzera, *Women in Art: Presences, Traditional Narration, and Historiographic Problems. The Reception of Italian and Slavic Female Artists in Italy and Abroad*, «Actual Problems of Theory and History of Art», 12, 2022, pp. 438-449.

⁶⁴ In Russia, nel 1914, Filippo Tommaso Marinetti conosce Olga Rozanova, del cui lavoro rimane impressionato. Insieme ad Alexandra Exter, Ljubov Popova, Varvara Stepanova, Goncharova, Olga era fermamente convinta dell'utilità fruttuosa «del

rapporto tra produzione artistica e produzione di serie dei manufatti, cioè del design e della teoria del design e della riflessione sul rapporto produzione/mercato», inteso a distruggere la 'santità', l'aura dell'opera a favore della creazione come processo attivo, non riflettente, totalmente integrato al quotidiano: tutti principi che il futurismo farà propri e che alimenteranno lo stile futuro della più innovativa arte italiana (Michela Becchis, *Varvara, Natal'ja e le altre*, in *FEMM[E] – Arte [eventualmente] femminile*, a cura di Veronica Montanino e Anna Maria Panzera, Bordeaux edizioni, Roma, 2019, p. 203).

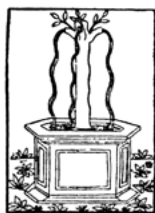
⁶⁵ Cfr. Luciano Proverbio, *Lenci: le ceramiche 1919-1937*, Tipostampa, Torino, 1979; *Lenci. Sculture in ceramica, 1927-1937*, a cura di Enrica Pagella, Valerio Terraroli, catalogo della mostra, U. Allemandi, Torino, 2010.

⁶⁶ Rosa Menni, *Giocattoli italiani*, «Emporium», 272, 1917, p. 86.



LA DIANA

Contributi



Gli oggetti della *performance art* tra conservazione e tutela

Andrea Daffra

Università degli Studi di Genova

Contact: andreadaffra@gmail.com

Il contributo indaga il ruolo degli oggetti nelle pratiche performative, collocando tale analisi all'interno del più ampio dibattito sulla documentazione dell'effimero e sui processi di trasmissione nelle arti performative. Attraverso un approccio interdisciplinare, il testo problematizza lo statuto dell'"oggetto performativo" come elemento instabile, processuale e relazionale, interrogando le modalità attraverso cui esso produce senso durante e dopo l'azione. L'indagine considera inoltre le trasformazioni che l'oggetto subisce nel passaggio alla sfera museale e archivistica, mettendo in luce le criticità legate alla sua conservazione, alla perdita di contesto e alle possibilità di riattivazione. Il saggio si conclude con l'analisi di un caso studio e con l'elaborazione di alcune considerazioni per una tutela attiva del patrimonio performativo, orientata a promuovere non solo la persistenza materiale degli oggetti, ma anche i processi e le relazioni che essi continuano ad attivare nel tempo.

The contribution investigates the role of objects within performative practices, situating this analysis within the broader debate on the documentation of the ephemeral and on processes of transmission in the performing arts. Through an interdisciplinary approach, the text problematizes the status of the 'performative object' as an unstable, processual, and relational element, questioning the modalities through which it produces meaning during and beyond the action. The study also examines the transformations the object undergoes as it moves into the museum and archival sphere, highlighting the critical issues related to its conservation, the loss of context, and the possibilities of reactivation. The essay concludes with the analysis of a case study and with a set of considerations aimed at promoting an active preservation of performance heritage, one that values not only the material persistence of objects but also the processes and relationships they continue to activate over time.

Keywords: Performance art, Object, Preservation, Archive, Ephemeral heritage

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 27 September 2025 Accepted 13 November 2025 First Published March 2026

Citation Andrea Daffra, *Gli oggetti della performance art tra conservazione e tutela*, «La Diana», 10, 2025, pp. 101-116

DOI 10.36253/ladiana-4053

Copyright © 2025 Andrea Daffra

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>

Gli oggetti della *performance art* tra conservazione e tutela

Andrea Daffra

L'oggetto come traccia attiva della performance

Negli ultimi decenni, il dibattito internazionale sulla *performance art* ha progressivamente messo in discussione le tradizionali categorie archivistiche, interrogandosi sulle modalità più efficaci per documentare e tutelare un'esperienza artistica per natura effimera e contestuale.¹ Al centro di tale riflessione si collocano anche le tracce materiali che l'evento performativo lascia dietro di sé, le quali esauriscono la loro funzione nella scena² ma continuano ad agire nel tempo come vettori di senso e memoria.

Tra queste, gli oggetti utilizzati nel corso dell'evento artistico, in quanto parte integrante della cultura materiale della performance, rappresentano un caso indicativo per indagare le problematiche legate alla loro conservazione.

Va innanzitutto sottolineato che la loro funzione non è determinata né oggettivamente interpretabile: essi, per natura, non posseggono infatti un'accezione propria,³ ma, come sostiene Paola Bignami, «significano solo se e quando entrano in relazione con l'attore».⁴ In altri termini, uno stesso oggetto può assumere molteplici significati a seconda dell'uso che ne viene fatto e del contesto in cui si inserisce; inoltre, non possiede una qualità caratterizzante stabile, ma acquisisce senso nel momento in cui instaura un legame funzionale con l'evento performativo. Di conseguenza, una volta musealizzato l'oggetto subisce un cambiamento di statuto: da strumento d'azione si trasforma in testimonianza «materiale e immateriale dell'umanità e del suo ambiente, fonte di studio e di esposizione», acquisendo, come affermano ancora André Desvallées e François Mairesse, «una realtà culturale specifica».⁵ Tale passaggio implica non solo una ridefinizione del suo statuto ontologico, ma anche una rinegoziazione del suo significato all'interno dei contesti dell'archivio e del museo.

Nonostante la loro ricorrenza e, in molti casi, la loro centralità, tali oggetti continuano a occupare una posizione marginale nel dibattito teorico, a favore di elementi ritenuti più 'strutturali' all'economia dell'azione. Introdotti dall'artista, con o senza collaboratori, non possono dunque essere intesi come meri accessori o reliquie, ma come manufatti dotati di capacità espressiva, in grado di contribuire

attivamente alla costruzione del contenuto e dell'intensità dell'esperienza.⁶

La prima criticità sollevata da tale trasformazione riguarda il ruolo dei soggetti preposti alla conservazione, chiamati a confrontarsi con la tutela di un oggetto la cui funzione originaria era inscindibilmente legata alla dimensione effimera e situata dell'evento performativo. Una possibile risposta implica un cambio di prospettiva: la natura transitoria della performance ha reso evidente la necessità di sviluppare cornici interpretative e strumenti di documentazione capaci di cogliere non soltanto la testimonianza materiale dell'evento, ma anche la sua dimensione relazionale e processuale. Comprendere la performance nella sua natura multiforme e stratificata significa riconoscerla non come un evento isolato, ma come un intreccio dinamico di elementi materiali, relazionali e contestuali. Sulla base delle fondamentali considerazioni di Richard Schechner,⁷ la performance può essere infatti concepita come un dispositivo composito che coinvolge il contesto – articolato in spazio, tempo, modalità d'azione e componenti oggettuali – insieme all'artista e al pubblico.⁸

All'interno di questa visione, le tracce lasciate dalla performance non possono essere considerate meri residui. Come ricorda Amelia Jones, infatti, la performance non è soltanto un evento irripetibile, ma una pratica che produce documenti, tracce e testimoni.⁹ In linea con quanto indicato, anche Philip Auslander sostiene che la documentazione non costituisca un momento successivo e subordinato, ma rappresenti una parte integrante dell'evento performativo.¹⁰ Su una linea simile si colloca Rebecca Schneider, secondo la quale i resti della performance «do not index a disappearance, but rather a persistence of presence».¹¹ Da queste premesse deriva un cambio di paradigma che sposta il discorso dalla logica della scomparsa a quella della sopravvivenza attiva: in altri termini, l'archivio non è più un contenitore neutrale del passato, ma una struttura vivente, capace di selezionare, interpretare e dare nuova forma a ciò che permane. Come osservano Gunhild Borggreen e Rune Gade, ancora, archiviare non significa soltanto conservare: è un gesto che riattiva l'evento, aprendo lo spazio a letture sempre nuove. L'atto stesso dell'archiviazione racchiude infatti una forma di riscrittura: selezionare, documentare e contestualizzare non sono operazioni neutre, ma gesti attraverso cui si costruisce memoria e si produce significato.¹²

Tuttavia, come avverte Diana Taylor, un'eccessiva fiducia in modelli archivistici fondati esclusivamente sulla conservazione materiale rischia di oscurare o subordinare le modalità corporee di trasmissione

del sapere performativo. Tali modalità costituiscono, secondo l'autrice, forme epistemiche autonome, non riconducibili ai criteri di fissazione, riproducibilità e stabilità propri dell'archivio istituzionale. La dimensione incarnata del sapere performativo – ciò che, come noto, Taylor definisce *repertoire* – si sottrae infatti ai dispositivi di accumulo e alle logiche documentarie dell'archivio, preservando proprietà che non possono essere pienamente tradotte in tracce materiali.¹³

In una traiettoria di pensiero contigua, Gabriella Giannachi insiste sulla natura progettuale della documentazione, che non si limita a registrare l'evento, ma ne costruisce un accesso concettuale e fenomenologico, orientando di fatto le modalità con cui la performance viene percepita e tramandata.¹⁴ Di comune accordo, Tancredi Gusman propone di considerare l'archivio non come un contenitore passivo, bensì come uno spazio critico e dinamico, all'interno del quale le tracce della performance possono essere riattivate e reinterpretate attraverso meccanismi espositivi, editoriali o testuali.¹⁵ In questo quadro, l'oggetto impiegato nella performance conserva il suo statuto di mediatore tra azione e racconto, capace di tenere insieme permanenza e scomparsa, unicità e possibilità di riattivazione.¹⁶

Alla luce di quanto rilevato, il presente contributo intende esplorare l'«oggetto» utilizzato nella performance come soglia d'accesso al problema dell'archiviazione dell'effimero, riconoscendo – in continuità con quanto indicato da Giannachi e Jonah Westerman – la natura porosa dei confini tra archivio, museo ed esposizione. In quest'ottica, l'archiviazione della performance non si configura come un processo esterno o successivo, ma come una pratica che inizia già nell'evento stesso e continua attraverso le sue tracce materiali.¹⁷

L'analisi, nello specifico, si articolerà in tre direzioni principali: in primo luogo, verranno indagate le caratteristiche teoriche e semiotiche dell'«oggetto performativo», con particolare attenzione alla sua instabilità materiale e al suo ruolo all'interno dell'apparato scenico; in secondo luogo, il lavoro dell'artista Cesare Viel (Chivasso, 1964) sarà assunto come caso studio emblematico per osservare le modalità d'impiego dell'oggetto tanto nel contesto performativo quanto in quello post-performativo. Infine, verranno esaminate alcune possibili strategie di ricontestualizzazione museale, archivistica ed espositiva, volte a integrare le esigenze di tutela con la necessità di attivare criticamente i materiali raccolti.

Muovendo da un impianto teorico e da una impostazione interdisciplinare, si propone infine una riflessione sul concetto di tutela, da intendersi non come pratica statica di salvaguardia, bensì come respon-

sabilità critica. Tutelare la performance non significa, difatti, fissarne una volta per tutte il significato, ma mantenere aperto un orizzonte interpretativo, riconoscendo nell'oggetto la capacità di attivare memorie – materiali e immateriali – che eccedono il tempo dell'azione. La metodologia adottata, in ultima istanza, si fonda su un approccio comparativo che intreccia semiotica, *performance studies* e archivistica, con l'obiettivo di elaborare un lessico teorico in grado di restituire la complessità del rapporto tra oggetto ed evento.

L'«oggetto performativo»: presupposti ed elementi per una definizione critica

Avanzando una prima definizione, l'oggetto utilizzato nella performance può essere inteso come un'entità liminale e relazionale, il cui significato non è mai fisso né univoco, ma si costituisce nel tempo e nello spazio dell'azione. In questa prospettiva, esso non è un semplice supporto tecnico né un elemento decorativo, bensì un attivatore di senso, capace di modulare, rilanciare e amplificare la presenza del performer.

L'ambiguità semantica dell'oggetto è costitutiva della sua funzione: esso, infatti, non può essere concepito né come meramente strumentale, né come puramente segnico. Pur riferendosi al contesto teatrale, Luc Boucris offre una chiave interpretativa utile anche per il campo artistico indagato, definendo l'oggetto come transcodificato, ovvero collocato in uno spazio intermedio tra senso e funzione, sottratto a ogni attribuzione stabile e univoca.¹⁸

Nell'interpretazione semiotica proposta da Umberto Eco, l'oggetto non è un'entità autonoma, ma parte di un processo di significazione: ciò che inizialmente si presenta come elemento reale viene infatti assorbito nel sistema dei segni, rimandando a una dimensione altra; il suo significato emerge dunque dalla relazione con gli altri elementi della scena e dal dialogo costante tra intenzione e interpretazione, configurandosi come punto di contatto tra materia e rappresentazione.¹⁹

Nell'ambito della *performance art*, tale orientamento risulta particolarmente fecondo: l'oggetto acquisisce senso attraverso l'attivazione scenica, e il suo valore non risiede tanto nella materialità in sé, quanto nella relazione che instaura con i corpi, lo spazio e l'azione. Ne deriva la necessità di un ripensamento metodologico che riconosca nell'oggetto un nodo cruciale all'interno di una rete complessa di relazioni, in linea con le pratiche contemporanee di archiviazione della 'memoria performativa'. Tali pratiche, infatti, si muovono oltre una logica pura-

mente conservativa, privilegiando forme di riattivazione dell'esperienza e di restituzione della sua dimensione processuale.

Proprio per la sua natura di mediatore tra memoria e processo, tra documento e dispositivo d'azione, l'oggetto può essere interpretato come un elemento capace di mettere in discussione le modalità tradizionali di conservazione, suggerendo una diversa logica di accesso al patrimonio effimero. In altri termini, diventa necessario costruire dispositivi critici che non si limitino a conservarlo, ma ne sollecitino la riattivazione, mantenendo aperto l'orizzonte interpretativo: non in una logica di chiusura, ma all'interno di una dinamica di continuità, trasformazione e ridefinizione.

Sebbene elaborata principalmente all'interno degli studi teatrali, la riflessione sulla dimensione semiotica dell'«oggetto performativo» trova un contributo decisivo nel pensiero di Marco De Marinis, che lo identifica come uno dei codici costitutivi dell'evento spettacolare. In quest'ottica, infatti, l'oggetto non è un elemento accessorio, ma un segno attivo del dispositivo performativo,²⁰ investito di una funzione comunicativa e drammaturgica che ne amplifica la complessità semantica.²¹

Nello specifico, De Marinis articola il funzionamento semiotico dell'oggetto di scena secondo tre direttrici fondamentali: l'*artificializzazione*, che ne determina la ricontestualizzazione estetica; la *connotazione*, attraverso cui l'oggetto si carica di valori simbolici o affettivi; e la *mobilità*, che riguarda la sua capacità di ridefinire continuamente il proprio senso in rapporto agli altri codici scenici e all'andamento dell'azione.

Jiří Veltruský, dal canto suo, sostiene che «all that is on the stage is a sign»,²² indicando come ogni componente del dispositivo scenico – oggetti compresi – entri nel processo di significazione. In modo affine, Petr Bogatyrev osserva che scenografia e oggetti non dispongono di un valore autonomo, ma acquisiscono senso esclusivamente in rapporto alla situazione che contribuiscono a configurare.²³

A completare questo quadro teorico interviene Jan Mukařovský, che mette in luce come l'oggetto subisca una trasformazione semantica radicale nel passaggio dalla vita quotidiana allo spazio scenico; come egli sostiene «off stage [...] a statue is merely a thing, a depiction, whereas on stage it is a motionless actor, a contrast to a live actor»: la sua immobilità, in dialogo con la dinamica del corpo vivente, produce «a constant antinomy between whose poles the actor's presence oscillates»,²⁴ rivelando la natura eminentemente relazionale del suo statuto scenico.

Nel quadro delle pratiche di documentazione e conservazione, tali caratteristiche aprono a una serie di questioni epistemologiche: il passag-

gio dell'oggetto dalla scena all'archivio implica una riconfigurazione simbolica profonda, che può trasformarlo da segno polisemico e attuale a reliquia potenzialmente inerte. Come osserva Taylor, l'archivio istituzionale tende a privilegiare criteri di stabilità, permanenza e fissazione, marginalizzando le forme di memoria incarnata e performativa. Proprio questo scarto, tuttavia, costituisce il punto più fertile per interrogare la possibilità di pensare l'archivio stesso come dispositivo performativo.²⁵

In questa prospettiva, l'oggetto della performance può essere inteso come un'interfaccia attiva, un *medium* attraverso cui si produce una continua rinegoziazione del senso dell'evento. Su questa linea si collocano anche gli studi di Amelia Jones, per la quale ogni documento della performance costituisce una reinscrizione soggettiva dell'azione, capace di attivare – nel momento stesso della fruizione – un'esperienza nuova dell'opera. Analogamente, Rebecca Schneider introduce la nozione di *presence* per mettere in discussione la dicotomia tra performance e documento: l'archivio non è il luogo dell'assenza, ma della persistenza, un dispositivo in cui l'evento non si estingue, ma torna a farsi presente attraverso processi di riemersione e riattivazione.²⁶

Riconoscere il ruolo attivo dell'oggetto nella fase *post-performance* implica, di conseguenza, una riconsiderazione del dispositivo archivistico come processo dinamico e aperto, capace di generare senso nella misura in cui si intreccia con pratiche di interpretazione e curatela. Ne deriva, in sostanza, la necessità di oltrepassare una logica museale statica, orientandosi verso una concezione dell'archivio come spazio di attualizzazione e di potenziale critico: un luogo in cui ciò che permane non è semplicemente conservato, ma continuamente interrogato e rimesso in circolazione.

Come evidenziato da Sue Breakell, ancora, l'archivio non va inteso come un contenitore neutrale, bensì come un'entità che si configura nella relazione fra produttori, custodi e utenti. È in questo senso che la studiosa lo definisce «a material body in its own right», dotato non solo di una specificità spaziale, ma anche di una profondità temporale che si dispiega «through its past and into its future use and interpretation by the creator, by custodians, and by viewers of all kinds»; è proprio attraverso questi incontri che l'archivio dispiega il suo potenziale relazionale: «each component has the potential for infinite relationships and repurposing»,²⁷ tanto all'interno della propria struttura quanto attraverso i suoi spostamenti in altri contesti che promettono un livello di completezza cui il fondo, per sua natura, non aspira. In questo senso, il modello di *object biography*²⁸ proposto da Igor Kopytoff e

impiegato negli studi sulla cultura materiale si rivela particolarmente utile, poiché consente di leggere l'archivio come una trama di relazioni in cui ogni elemento possiede una propria storia sociale, soggetta a continui processi di attribuzione, rinegoziazione e trasformazione del valore. Applicato agli archivi, ciò significa riconoscere che tali interazioni possono includere interventi deliberati del creatore che si estendono oltre la sua stessa vita, intensificando la materialità dell'incontro e rendendo visibile quella relazione triangolare – tra utente, creatore e archivio – che solitamente rimane implicita.

Alcune pratiche curatoriali recenti si muovono proprio in questa direzione, assumendo una funzione apertamente critico-informativa: il racconto costruito intorno all'oggetto ne rigenera il significato, aprendo la strada a nuove forme di fruizione e partecipazione. La selezione degli oggetti, la loro disposizione nello spazio, le scelte espositive e gli strumenti di mediazione diventano così elementi attivi nella ridefinizione del loro statuto, contribuendo a costruire – più che a mostrare – il senso dell'opera.

In base a tale impostazione, si propone una tipologia critica dell'oggetto articolata lungo quattro assi analitici – funzione, origine, relazione corporea, materialità e durata. Tali assi non vanno intesi come categorie rigide o classificatorie, ma come strumenti interpretativi flessibili, capaci di restituire la complessità dell'oggetto nella sua relazione con l'azione, con il performer e con il tempo. Essi costituiscono dunque un modello operativo utile sia per l'analisi teorica sia per le pratiche di documentazione e tutela del patrimonio performativo.

Il primo asse riguarda la *funzione* dell'oggetto all'interno della performance.²⁹ Alcuni operano come dispositivi di memoria, attivando forme di rievocazione soggettiva o collettiva; altri assumono una valenza rituale, in quanto iscritti in grammatiche cerimoniali che intensificano la dimensione liminale dell'azione. Vi sono poi oggetti con una connotazione specifica, legata a un'origine politica, militare o comunque riferibile a contesti fortemente simbolici: essi funzionano come strumenti di enunciazione, di resistenza o di disobbedienza. A questa tipologia si affiancano gli 'oggetti ambientali', responsabili della costruzione o trasformazione dello spazio scenico e capaci di incidere sulla percezione dello spettatore e sulla sua collocazione rispetto all'evento performativo.

Il secondo asse riguarda invece l'*origine* dell'oggetto. Alcuni di questi provengono direttamente dal quotidiano, mentre altri sono realizzati *ad hoc* per la performance, assumendo forme progettuali o installative coerenti con la poetica dell'artista. Vi sono infine oggetti di origine

naturale – come acqua, fuoco o materiali vegetali – che instaurano una connessione immediata con la dimensione organica e processuale del gesto performativo.

Il terzo asse riguarda la *relazione* tra oggetto e performer.³⁰ L'oggetto può infatti assumere la funzione di 'protesi', estendendo o modificando le possibilità espressive del corpo; può operare come 'ostacolo', introducendo attriti, resistenze o vincoli che incidono sulla dinamica dell'azione; oppure può agire come 'amplificatore', potenziando la presenza scenica, la voce o il movimento e contribuendo così alla costruzione della qualità percettiva del gesto performativo.

Il quarto asse prende in esame la *materialità dell'oggetto* e la sua *durata* nel tempo.³¹ Alcuni sono infatti destinati a consumarsi (o essere consumati), decomporsi o trasformarsi nel corso dell'azione – come nel caso dei materiali organici o deperibili; altri presentano forme di 'mutabilità controllata', che pur non compromettendo la loro permanenza materiale, ne modificano lo stato e rendono necessarie pratiche di documentazione capaci di registrare tali mutamenti.

L'adozione di questi quattro assi permette di affrontare la complessità dell'«oggetto performativo» senza irrigidirla in tassonomie prescrittive: un singolo elemento può infatti collocarsi simultaneamente in più categorie. Può essere, ad esempio, un oggetto politico, di origine naturale, impiegato come protesi e al tempo stesso soggetto a trasformazioni o deperibilità.³² È precisamente in questa pluralità funzionale e semasiologica che risiede la specificità dell'oggetto: esso non è riducibile né a semplice documento né a pura materia, ma si configura come traccia attiva di un evento, capace di continuare a generare senso anche oltre il tempo dell'azione.

Queste quattro direttrici delineano dunque un modello analitico flessibile, capace di dialogare con le pratiche curatoriali e archivistiche contemporanee. Tuttavia, la conservazione dell'oggetto non può essere considerata un'operazione neutrale: implica sempre l'adozione di criteri selettivi, scelte interpretative e posizionamenti teorici. Come sottolinea ancora Giannachi, ogni gesto archivistico è al contempo teorico e creativo: conservare significa attivare nuove forme di conoscenza, stabilire relazioni, produrre configurazioni di senso, non semplicemente accumulare o registrare. Curare, in questa prospettiva, significa incidere sulle condizioni di visibilità dell'oggetto, attivandone le potenzialità intrinseche, affettive e relazionali, e riconoscendo che ogni assetto espositivo contribuisce a ridefinirne lo statuto e a riarticolargli la presenza.

Cesare Viel: l'oggetto come soglia

Nel quadro teorico che sostiene il presente lavoro, la ricerca dell'artista chivassese Cesare Viel costituisce un caso di studio emblematico per indagare la relazione fra azioni performative e processi di documentazione, con particolare – ma non esclusiva – attenzione al ruolo dell'oggetto.³³ È importante osservare, innanzitutto, che nella poetica di Viel l'oggetto non assolve funzioni meramente scenografiche: esso interviene infatti come componente attiva del dispositivo performativo, portatore di memoria, articolazione simbolica e potenzialità archiviale. La sua presenza si configura inoltre secondo una logica relazionale e affettiva, capace di attivare connessioni tra gesto, spazio e racconto, e di incidere sulla costruzione del senso dell'azione.

Tale chiave di lettura implica un approccio conservativo in controtendenza rispetto alla documentazione classica: l'oggetto va preservato insieme alle sue «tracce d'uso»³⁴ – graffi, usura, residui materici – riconosciute come componenti essenziali del processo mnemonico e come indizi della sua natura processuale.

La mostra *Cesare Viel. Più nessuno da nessuna parte*, allestita al PAC - Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano nel 2019,³⁵ ha offerto un'ampia ricognizione delle principali traiettorie della ricerca dell'artista. Il percorso espositivo articolava testi, oggetti, materiali sonori e documentazioni visive in modo da restituire la complessità di un linguaggio fondato sulla relazione, sull'ascolto e sulla costruzione di identità plurali. In questo contesto, l'«oggetto performativo» emergeva come fulcro attivo: eccedeva la mera funzione scenica per attivare processi di memoria, riflessione critica e partecipazione. La disposizione curatoriale permetteva inoltre di ricomporre una costellazione di tracce capace di restituire la logica relazionale e processuale che caratterizza l'intero lavoro dell'artista.

Opere come *Viaggiatori/Viaggiatrici* (1994), che presentava una serie di carte disposte a terra contenenti trascrizioni di frasi ascoltate durante un viaggio solitario attraverso l'Europa; *Aladino è stato catturato* (2000), in cui un tappeto persiano e una lampada collocati all'interno di una gabbia di legno definivano uno spazio performativo attraversato da un intervento sonoro e da un gesto di scrittura automatica; *Lost in Meditation* (1999-2019) (fig. 1), dove un parallelepipedo di fieno fungeva da superficie d'appoggio per il corpo all'interno di un dispositivo installativo arricchito da un racconto autobiografico diffuso nello spazio attraverso un impianto audio; e *Infinita ricomposizione* (2015), basata sulla disposizione e il riposizionamento di frammenti di feltro colorato ispirati a forme matissiane, mostrano la varietà di con-



1. Cesare Viel, *Lost in Meditation*, 2019, performance, installazione, intervento audio, dimensioni ambientali. PAC, Milano. Crediti: Courtesy dell'artista, fotografia di Lorenzo Palmieri.

figurazioni attraverso cui il manufatto interviene come componente significativa dell'azione. A questa costellazione si aggiunge *Il giardino di mio padre. Gli oggetti sotterrati* (2019) (fig. 2), costruito attorno a una serie di utensili interrati dall'artista, la cui presenza era indicata esclusivamente da un elenco esposto.³⁶ In ciascuno di questi casi, l'oggetto non agiva come semplice supporto scenico, ma assumeva un ruolo attivo nella strutturazione dell'intervento, evidenziando la varietà di configurazioni attraverso cui può operare come estensione o complemento del corpo.

In questo orizzonte si colloca la nozione di oggetto come *remains*, secondo la prospettiva teorizzata da Schneider: non reliquia inerte, ma traccia vivente capace di trattenere una parte dell'azione e, al tempo stesso, di aprirsi alla possibilità della sua futura riattivazione.

Un esempio indicativo di questa dinamica è *Verso Jorn* (2022), azione pensata per la Casa Museo Asger Jorn di Albissola Marina (SV), in cui la disposizione di oggetti e scritti nello spazio, la diffusione della voce registrata dell'artista e il movimento di frammenti ceramici raccolti nel buio miravano a instaurare un dialogo diretto con l'eredità materiale e concettuale di Jorn. L'installazione, più che documentare un'azione trascorsa, rendeva manifesta la dimensione evocativa e produttiva della traccia, configurando l'oggetto come dispositivo performativo differito, capace di sollecitare nello spettatore un'esperienza attiva.

L'oggetto, più che semplice traccia, si configura come una soglia: un punto di accesso a memorie, relazioni e potenzialità di riattivazione. In questa prospettiva, esso non rinvia soltanto a un'azione passata, ma ne trattiene la dimensione processuale, continuando a generare connessioni interpretative. Tale impostazione apre interrogativi significativi sullo statuto del manufatto in contesto museale: una volta inserito in un alle-

2. Cesare Viel, *Il giardino di mio padre*, 2019. PAC, Milano.
Crediti: Courtesy dell'artista, fotografia di Lorenzo Palmieri.



stimento, esso rischia infatti di vedere ridotta la propria vitalità relazionale, scivolando verso una funzione puramente contemplativa che può limitare – se non neutralizzare – la sua capacità di attivare il pubblico.

Ne consegue che la musealizzazione dell'«oggetto performativo» non può essere intesa come semplice pratica di conservazione materiale 'sottovetro'. Essa richiede l'elaborazione di dispositivi interpretativi e curatoriali in grado di salvaguardarne il carattere relazionale e la possibilità di una riattivazione differita. In assenza di tali mediazioni, la documentazione rischia di trasformarsi in scrittura univoca, fissando ciò che per sua natura è mobile e plurale e tradendo così la complessità del gesto originario.³⁷

In questo contesto, la mostra *Più nessuno da nessuna parte* può essere considerata un caso paradigmatico per ripensare le modalità di tutela della performance attraverso la sua componente materiale. L'allestimento ha evitato sia la monumentalizzazione sia la neutralizzazione, privilegiando un impianto curatoriale capace di restituire la cifra stilistica e metodologica di Viel. Ogni sezione era infatti progettata come spazio di 'attivazione', invitando lo spettatore a instaurare connessioni e risonanze con elementi sottratti al loro contesto originario ma ancora portatori di densità semantica.

L'oggetto, in sostanza, non si configurava come semplice residuo, ma come traccia dinamica capace di preservare la componente esperienziale dell'azione. È stata proprio questa qualità a consentire alla mostra di presentarsi come 'spazio di propagazione' e non come mera ricostruzione di una serie di lavori. Nel lavoro di Viel, infatti, la trasmissione non coincide con la fissazione, ma con la possibilità di rendere nuovamente presenti – nel senso più pieno del termine – la complessità dell'esperienza attraverso gli oggetti che l'hanno accolta e trasformata.

Note conclusive per una tutela del patrimonio oggettuale performativo

Nel percorso critico e teorico sviluppato in questo lavoro si è tentato di delineare lo statuto complesso dell'«oggetto performativo» nel contesto delle pratiche archivistiche, curatoriali e museali contemporanee. Lungi dall'essere un semplice resto inerte, esso si è rivelato un nodo semiotico, un'interfaccia sensibile e un dispositivo di significazione. Come mostrano gli studi di Schneider, Giannachi, Taylor e Gusman, esso non rappresenta una chiusura della performance, ma un mezzo attraverso cui l'azione continua a produrre effetti, attivando forme di persistenza e trasformazione.

In questo quadro, l'inserimento dell'oggetto in uno spazio museale o archivistico richiede un vero e proprio salto metodologico: lo spa-

zio di conservazione non può essere concepito come un contenitore neutrale, ma deve farsi *medium* interpretativo, luogo di scrittura e riscrittura,³⁸ capace di tenere conto della dimensione processuale dell'azione performativa. Come indicato nel modello elaborato da Cataldo e Paravanti,³⁹ una possibile risposta consiste nell'integrazione di dispositivi multimediali e digitali che rendano accessibile il contesto d'origine del manufatto, restituendone la stratificazione temporale, relazionale e affettiva.

In questa prospettiva, l'oggetto musealizzato non si presenta più come un'entità autonoma e autoreferenziale, ma come un nodo attivo all'interno di una rete di significati che si ridefinisce attraverso le pratiche archivistiche ed espositive. Seguendo la prospettiva tracciata da Breakell, esso può essere inteso come un vero e proprio attore materiale, capace di generare nuove forme di conoscenza; e, come mostrano Giannachi e Westerman, la sua collocazione posteriore non ne fissa il senso, ma ne apre la possibilità di successive riattivazioni. Tale principio trova un ulteriore consolidamento nella nozione di *viral ontology* proposta da Christopher Bedford,⁴⁰ secondo cui la performance opera come un fenomeno capace di frammentarsi, ramificarsi e proliferare nel tempo attraverso le proprie forme di documentazione. In tale quadro, anche l'oggetto può essere letto come parte integrante di questa dinamica espansiva: non semplice resto materiale, ma elemento di una rete in continua trasformazione, capace di prolungare e moltiplicare i significati della performance oltre la sua occorrenza originaria.

Conseguentemente, diventa necessario intervenire anche sul piano descrittivo e catalogafico, elaborando tassonomie capaci di registrare la storia dell'oggetto come parte di un sistema di relazioni, e non come entità isolata. In questa cornice, tutelare l'oggetto non significa cristallizzarlo, ma metterlo nelle condizioni di riattivare la relazione da cui proviene: ciò che va preservato non è soltanto la materia, bensì la funzione, ovvero il ruolo che esso assume all'interno del processo performativo.

L'archivio dedicato ai manufatti indagati in questo contributo dovrebbe quindi configurarsi non come semplice raccolta, ma come ecosistema in cui tracce materiali e immateriali possano coesistere, dialogare e generare nuovi significati. L'obiettivo non è soltanto ampliare l'interazione con la traccia, ma favorire forme di fruizione critica capaci di cogliere la complessità del rapporto tra oggetto, azione e memoria. In questo senso, la cura dell'«oggetto performativo» si rivela una pratica intrinsecamente teorica, un atto di apertura che mantiene vivo il potenziale trasformativo della performance.

¹ Pur riferendosi al contesto teatrale, un primo contributo rilevante alla riflessione sul tema è emerso a Parma nell'aprile del 1990, in occasione del convegno *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, promosso dall'A.D.U.I.T. (già C.U.T.). In quella sede si è cercato di definire l'ontologia del patrimonio teatrale e, parallelamente, si è discusso della costruzione di tassonomie e categorie utili alla descrizione, catalogazione e classificazione delle tracce materiali prodotte dallo spettacolo dal vivo.

² Nel contesto di questo saggio, il termine *scena* non rimanda al solo spazio fisico dell'azione, ma al complesso di condizioni relazionali, simboliche e temporali che ne permettono l'emergere.

³ L'unico elemento che gli si può riconoscere è una funzione delineata in fase progettuale, la quale però non implica un significato stabile né universalmente valido.

⁴ Paola Bignami, *Dall'oggetto alla funzione: il costume*, in Paola Bignami e Giovanni Azzaroni, *Gli oggetti nello spazio del teatro*, Bulzoni, Roma, 1997, p. 125.

⁵ André Desvallées e François Mairesse, *Concepts clés de muséologie*, Armand Colin, Malakoff Cedex, 2010, p. 61 [trad. it. *Concetti chiave di museologia*, Armand Colin, Malakoff Cedex, 2016].

⁶ Quando presenti, agiscono sul piano simbolico, rituale e mnemonico, intervenendo nella costruzione – o nella messa in crisi – del significato complessivo dell'opera.

⁷ Cfr. Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Imola, 2018.

⁸ A tali componenti si aggiunge l'evento stesso, concepito come spazio relazionale e affettivo che emerge dall'interazione fra di esse.

⁹ Cfr. Amelia Jones, *"Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, «Art Journal», 56, 4, 1997, pp. 11-18.

¹⁰ Cfr. Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, «PAJ: A Journal of Performance and Art», 28, 3, 2006, pp. 1-10.

¹¹ Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London-New York, 2011, p. 102.

¹² Cfr. *Performing Archives / Archives of Performance*, a cura di Gunhild Borggreen e Rune Gade, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2013.

¹³ Cfr. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, London, 2003.

¹⁴ Cfr. Gabriella Giannachi, *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Treccani, Roma, 2021.

¹⁵ Cfr. Tancredi Gusman, *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicization, Documentation and Representation*, Routledge, London-New York, 2023.

¹⁶ Per *riattivazione* non si intende la riproduzione integrale dell'evento effimero – come avviene nel caso del *reenactment* –, ma la messa in valore delle sue tracce materiali quali vettori di trasmissione. Attraverso dispositivi espositivi, curatoriali e narrativi, queste tracce possono restituire elementi destinati altrimenti a disperdersi, permettendo di cogliere la dimensione relazionale, simbolica e procedurale dell'azione originaria e di articolare una lettura più stratificata dell'evento.

¹⁷ Cfr. *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, a cura di Gabriella Giannachi, Jonah Westerman, Routledge, London-New York, 2018.

¹⁸ Cfr. Luc Boucris, *L'objet au théâtre: signe, scène, société*, CNRS Éditions, Paris, 1993.

¹⁹ Cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

²⁰ Il termine 'dispositivo performativo' è qui utilizzato per descrivere la con-

figurazione complessiva dello spazio performativo, comprendente relazioni, corpi, oggetti e condizioni materiali che concorrono alla costruzione del senso dell'azione.

²¹ Cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bompiani, Milano, 1988.

²² Jiří Veltruský, *People and Things in the Theatre*, in David Drozd, Tomáš Kačer e Don Sparling, *Theatre Theory Reader: Prague School Writings*, Karolinum Press, Prague, 2016, p. 148.

²³ Cfr. Petr Bogatyrev, *Theatrical Signs*, in Drozd, Kačer e Sparling, *Theatre Theory Reader*, cit.

²⁴ Jan Mukařovský, *On the Current State of the Theory of Theatre*, in Drozd, Kačer e Sparling, *Theatre Theory Reader*, cit., pp. 62-63.

²⁵ Cfr. nota 13.

²⁶ Cfr. Schneider, *Performing Remains*, cit.

²⁷ Sue Breakell, *The true object of study: The material body of the analogue archive*, in *The Materiality of the Archive: Creative Practice in Context*, a cura di Sue Breakell, Wendy Russell, Routledge, London-New York, 2024, pp. 73-74.

²⁸ Cfr. Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commoditisation as Process*, in *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, a cura di Arjun Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

²⁹ Per un impiego dell'oggetto come dispositivo ludico e trasformativo, si può richiamare il lavoro di Takako Saito per Fluxus, in particolare i diversi *Flux Chess Sets* o, ancora *Household* (1964) di Allan Kaprow, in cui oggetti domestici vengono trasformati attraverso l'interazione tra performer e ambiente.

³⁰ Per un impiego dell'oggetto come estensione e modulazione del corpo, si può richiamare, a titolo esemplificativo, *Finger Gloves* (1972) di Rebecca Horn.

³¹ Per una concezione dell'oggetto come materia performativa instabile e sensoriale, si veda *Meat Joy* (1964) di Carolee Schneemann, che impiega materiali organici destinati al deterioramento (<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/meat-joy>, ultimo accesso: 16 novembre 2025).

³² Per una declinazione dell'oggetto come materia organica e destinata alla trasformazione, si consideri la *Siluetta Series* (1973-1980) di Ana Mendieta, in cui materiali naturali modellano forme temporanee e non conservabili.

³³ Le informazioni presentate in questo contributo si basano su una selezione di fonti bibliografiche essenziali e su un'intervista condotta da chi scrive. Il colloquio si è svolto in occasione del convegno *Memoria, trasmissione, trasformazione. L'archivio racconta*, organizzato presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania il 27-28 marzo 2025, durante il quale è stato presentato da chi scrive l'intervento dal titolo *L'"oggetto performativo" tra archivio e memoria: strategie per una documentazione coerente e partecipata*.

³⁴ Cfr. nota 33.

³⁵ Cfr. *Cesare Viel. Più nessuno da nessuna parte*, a cura di Diego Sileo, catalogo della mostra (Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, 12 ottobre-1° dicembre 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2019.

³⁶ Il tema della reliquia trova una risonanza significativa nella presente performance. In questa azione, l'artista porta alla luce e poi sotterra oggetti appartenuti al padre – una cravatta, un accendino, fotografie – che, pur non configurandosi come reliquie in senso stretto, assumono attraverso il gesto rituale del disvelamento e del seppellimento una forte valenza simbolica. Tali oggetti si avvicinano così alla dimensione della 'reliquia intima': veicoli di una memoria affettiva e di una presenza assente, capaci di condensare uno spazio emotivo che eccede la loro materialità. Cfr. Giulia Ingarao, *Cesare Viel. La memoria come fine e principio*, in *Cesare Viel. Corpi estranei*, a cura di Elisa Fulco, Giulia Ingarao e Antonio Leone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2022.

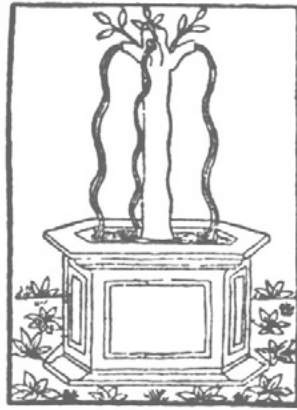
³⁷ Per un caso in cui l'oggetto acquisisce significato nella sua successiva musealizzazione, si può citare l'installazione video della performance di Marina Abramović *Balkan Baroque (Bones)* (1997), ri-

allestita in occasione della mostra *The Cleaner* (Firenze, Palazzo Strozzi, 19 settembre 2018). Nella sua trasposizione museale, tuttavia, risultavano inevitabilmente assenti alcune componenti determinanti dell'azione originale – in primo luogo la dimensione olfattiva e atmosferica generata dalla presenza fisica delle ossa animali – che costituiva parte integrante dell'esperienza percettiva e dell'impatto emotivo dell'opera.

³⁸ Il termine *riscrittura*, così come impiegato in questo elaborato, non va inteso in senso alterativo, ma come un processo di riattivazione e riformulazione volto a preservare la relazione tra la traccia e l'evento performativo originario, senza comprometterne il senso né sovradeterminarne il significato.

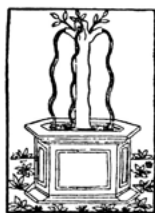
³⁹ Cfr. Luisa Cataldo e Matteo Paraventi, *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell'era della digital transformation*, Hoepli, Milano, 2023.

⁴⁰ Cfr. Christopher Bedford, *The Viral Ontology of Performance*, in *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, a cura di Amelia Jones e Adrian Heathfield, Intellect, Chicago, 2012; *Performance Art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, a cura di Chiara Mu e Paolo Martore, Castelvecchi, Roma, 2018.



LA DIANA

Lo stato dell'arte



La pittura su tavola nel basso Medioevo fra tradizione e nuove opportunità (con particolare attenzione alla Toscana)

Victor M. Schmidt

Universiteit van Utrecht

Contact v.m.schmidt@uu.nl

Il contributo presenta un panorama sistematico e sintetico delle tipologie più importanti della pittura su tavola alla fine del Medioevo in Italia, particolarmente in Toscana. Le tipologie discusse sono quattro: croci dipinte, tavole delle 'Maestà', tavole dedicate a un santo, tavole d'altare (paliotti, dossali, polittici). Attenzione è prestata anche alla funzione e al contesto spaziale delle opere.

The contribution presents a systematic and synthetic overview of the most important typologies of late Medieval panel painting in Italy, particularly in Tuscany. Discussed are: painted crosses, panel paintings of the Virgin enthroned with the Child, panel paintings of saints, and altar paintings (altar frontals, dossals, polyptychs). Attention is also paid to the function and the spatial context of the objects.

Keywords: Tuscany, panel painting, painted crosses, altarpieces, altar frontals, dossals, polyptychs

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 20 May 2025 **Accepted** 24 September 2025
First Published March 2026

Citation Victor M. Schmidt, *La pittura su tavola nel basso Medioevo fra tradizione e nuove opportunità (con particolare attenzione alla Toscana)*, «La Diana», 10, 2025, pp. 118-142
DOI 10.36253/ladiana-4056

Copyright © 2025 Victor M. Schmidt

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

La pittura su tavola nel basso Medioevo fra tradizione e nuove opportunità (con particolare attenzione alla Toscana)

Victor M. Schmidt

L'intenzione di questo contributo è di fornire un panorama breve e sintetico delle tipologie più importanti della pittura su tavola alla fine del Medioevo in Italia, particolarmente in Toscana, così come della funzione e del contesto spaziale delle opere.¹

Prima di procedere sono opportune tre premesse. In primo luogo, le distinzioni tradizionali delle arti visive, scultura, pittura, disegno e varie cosiddette 'arti minori', sono distinzioni moderne che non corrispondono alla realtà del Medioevo. Le arti minori, particolarmente le arti sontuarie, non erano per nulla 'minori', non solo in ragione dei materiali preziosi, ma anche per l'importanza degli oggetti, per lo più destinati alla liturgia e al culto.

Ancora oggi, nonostante i vari modernismi del secolo scorso, il 'modello concettuale' di un dipinto è, almeno nella pratica museale, sempre il dipinto da cavalletto. È questa una categoria che per il Medioevo ha poco senso, anzi proprio non esisteva. Invece si manifestavano varie tipologie, molto diverse tra di loro, ma con una caratteristica comune, cioè l'essere un'opera di carpenteria, nel senso che tavolato, incorniciatura e superficie dipinta formavano un insieme indivisibile. Ed è solo dalla metà del Quattrocento che si verificò una vera distinzione tra dipinto e cornice.

Infine, l'idea del dipinto da cavalletto non ha senso per un altro motivo. Se guardiamo alle categorie principali della pittura su tavola, troviamo che non esiste una categoria *specific*a per la pittura su tavola. Con una certa esagerazione, si può dire che esistevano solo oggetti di varie tipologie che *potevano* essere eseguiti come dipinti su tavola ma anche in altre forme artistiche – come sculture di legno o pietra, o come rilievi di metallo prezioso. Tuttavia dal Duecento si verificò una *predilezione* nel fare eseguire queste tipologie come pitture su tavola – ed è questo il punto importante.

Per spiegare queste affermazioni possono essere utili due esempi di santuari con i loro arredi originali intorno all'altare maggiore: quello altomedievale della basilica milanese di Sant'Ambrogio e quello gotico della chiesa francescana a Bologna (figg. 1-2). L'ensemble milanese comprende l'*antependium* o paliotto dorato di Wolvinius (850 circa) – in verità un rivestimento che copre tutti i lati dell'altare maggiore –,



il ciborio (fine del secolo X) e il catino absidale con mosaici (IX secolo, parzialmente rifatti nei primi decenni del Duecento e ricostruiti dopo il 1943).² L'arredo più fastoso dell'abside bolognese è invece il polittico marmoreo, eseguito dagli scultori veneziani Pierpaolo e Jacobello dalle Massegne durante gli anni 1388-1392. Il paliotto, nonché il polittico, li incontriamo alla fine del Medioevo anche altrove come dipinti su tavola (figg. 9-10). Benché il polittico bolognese sia una ricostruzione, è un esempio molto importante per due motivi. Il polittico marmoreo imita nella morfologia la carpenteria dei polittici dipinti su tavola, che spesso è andata perduta. In secondo luogo, il polittico bolognese è stato creato in sintonia con l'architettura gotica della chiesa.³ Ovviamente questa architettura differisce da quella romanica della basilica milanese: le dimensioni sono più ampie; il catino absidale è meno adatto alle decorazioni figurative e il rapporto fra decorazione musiva e altare, che si vede ancora nella basilica milanese, è rotto. Infine, un ciborio come a Milano non è presente, e non lo è mai stato, a Bologna.

1. Milano, basilica di Sant'Ambrogio, coro con antependium, ciborio e mosaico absidale. Crediti: Wikimedia Commons/Zairon.

Benché in pratica sia molto difficile immaginarsi il contesto spaziale di tanti arredi decontestualizzati, l'esempio dei due santuari indica i parametri tra i quali si sviluppò durante il Medioevo non solo l'architettura religiosa, ma anche la relativa decorazione dell'altare maggiore.⁴

Le principali categorie I: Croci dipinte

Il crocifisso monumentale è un fenomeno tipico dell'Occidente latino, che risale al più tardi all'epoca carolingia. L'esemplare più antico pervenutoci è il crocifisso policromo del Duomo di Colonia, eseguito per l'arcivescovo Gerone (969-976).⁵ Altri esempi antichi di questa tipologia sono alcune croci di metallo prezioso, quali gli esemplari di Pavia



2. Bologna, chiesa di San Francesco, coro con il polittico di Pierpaolo e Jacobello dalle Massegne. Crediti: Fabio Massaccesi.



3. Giotto e collaboratori, *Accertamento delle stimmate*, affresco, inizio o metà degli anni Novanta del Duecento. Assisi, basilica superiore di San Francesco. Crediti: Web Gallery of Art.

(San Michele), Vercelli (Duomo) e Milano (Museo del Duomo).⁶ La croce dipinta più antica sembra sia quella della chiesa di San Pietro a Fondi (LT), che è databile alla fine del X secolo. Seguono la croce del Duomo di Sarzana (SP), datata 1138 e firmata da Guilielmus, probabilmente un pittore lucchese, e quella del Duomo di Spoleto, datata 1187 e firmata da Alberto Sozio. La tradizione continua fino all'inizio del Cinquecento.⁷

La datazione di questi manufatti, lo sviluppo della sagoma e la carpenteria, il modo di rappresentare il corpo di Cristo e altri aspetti iconografici sono ormai ben studiati. In questa sede occorre sottolineare un aspetto basilare ma molto importante, cioè la crescita dei formati, che è in sintonia con le dimensioni delle chiese alle quali erano destinati. Tali dimensioni già indicano una collocazione ben visibile. Ciò è confermato dagli affreschi della Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. La storia dell'*Accertamento delle stimmate* (fig. 3) è ambien-

tata nella chiesa della Porziuncola.⁸ Si tratta di un edificio di media grandezza, dove una trave separa il coro dalla navata. Lo spazio in cui si svolge la scena sembra non troppo grande, se le tavole inserite sulla trave sono assicurate con tiranti al muro di fondo del coro. Tale sistemazione probabilmente era molto comune, anche in chiese più monumentali. Infatti, nella chiesa superiore di Assisi sono ancora visi-

4. Giotto e collaboratori, *Presepio di Greccio*, affresco, inizio o metà degli anni Novanta del Duecento. Assisi, basilica superiore di San Francesco. Crediti: Web Gallery of Art.



bili le mensole della grande trave, rimossa nel Seicento, che in origine sorreggeva la croce perduta di Giunta Pisano.⁹ Mi preme sottolineare l'importanza di queste testimonianze visive e archeologiche. Un grande ostacolo nello studio dei rapporti tra pittura su tavola e architettura è proprio la difficoltà di immaginare le divisioni e scansioni spaziali all'interno delle chiese medievali: quasi tutti gli elementi divisorii, quali

5. Giotto e collaboratori, *San Francesco a San Damiano*, affresco, inizio o metà degli anni Novanta del Duecento. Assisi, basilica superiore di San Francesco. Crediti: Web Gallery of Art.



travi, tramezzi, pontili, recinzioni, parapetti ecc. sono stati demoliti dopo la riforma tridentina.¹⁰

La chiesa raffigurata nel *Presepio di Greccio* (fig. 4) somiglia poco al piccolo eremo dove secondo la *Legenda maior* di Bonaventura (II, 1) si svolse il miracolo,¹¹ e anzi il coro appare molto più grande di quello raffigurato nell'altro affresco assisiense. Il coro è separato dalla navata da un tramezzo in muratura, sul quale sono situati a sinistra un pulpito accessibile dal coro e nel mezzo una grande croce pendente da una struttura di appoggio. Una tale sistemazione è plausibile particolarmente per le croci di grande formato, le cui dimensioni, come detto, riflettevano quelle delle chiese alle quali erano destinate e il cui peso presupponeva una struttura muraria e non solo una semplice trave come appoggio. Per confronto è utile il più tardo affresco di Altichiero raffigurante un ampio tramezzo con una croce dipinta (fig. 6).¹² La collocazione recente della croce di Giotto nell'interno della basilica fiorentina di Santa Maria Novella, all'altezza del tramezzo demolito nel Cinquecento, ci dà ancora oggi un'idea di come si presentava in origine un'opera di tali dimensioni.¹³

Abbastanza semplice, invece, è la situazione rappresentata nell'affresco raffigurante *San Francesco a San Damiano* (fig. 5): qui la croce è collocata sopra l'altare. Sembra la sistemazione più adatta per una chiesa (e una croce) di modeste dimensioni. È noto, del resto, che la chiesa di San Damiano era un piccolo oratorio di origine altomedievale.¹⁴ Una collocazione simile si riscontra anche in alcuni dipinti fiorentini più tardi, raffiguranti la storia di San Giovanni Gualberto davanti al crocifisso di San Miniato al Monte.¹⁵ Benché i dipinti non rappresentino in maniera realistica la chiesa fiorentina in cui si svolse il miracolo, danno l'impressione di un edificio di non grandissime dimensioni con la croce sopra un altare di pubblico accesso.

Le principali categorie II: 'Maestà'

Il tema della Madonna col Bambino era già presente nelle absidi delle chiese paleocristiane e in seguito ricorre in una grande varietà di forme artistiche. La Madonna col Bambino come *oggetto* tridimensionale, è attestata solo dall'epoca carolingia in poi, sia di oreficeria, sia quale scultura in legno. Spesso le sculture erano inserite in tabernacoli con sportelli.¹⁶ Come nel caso delle croci dipinte, anche i formati delle tavole aumentarono nel corso del Duecento. In seguito anche il *numero* delle tavole sembra aumentare, tanto da assomigliare, dagli anni Sessanta in poi, a un vero e proprio 'boom'. È molto probabile che fossero le confraternite laicali poste sotto la



6. Altichiero, *Funerali di Santa Lucia*, affresco, 1378-1384 circa. Padova, oratorio di San Giorgio. Crediti: Centro Studi Antoniani, Padova.

direzione spirituale degli ordini mendicanti a spingere verso questi sviluppi.¹⁷

Per quanto riguarda la collocazione delle tavole all'interno degli edifici religiosi, dobbiamo immaginarla per molti aspetti analoga a quella delle croci dipinte. A parte una trave o un tramezzo, anche un altare laterale o un altare in una cappella erano delle collocazioni possibili.

Esempi fiorentini della continuazione trecentesca di quest'ultima tradizione sono la *Madonna* di Bernardo Daddi, nel suo splendido tabernacolo scolpito da Orcagna in Orsanmichele a Firenze, oppure la *Madonna col Bambino* di Jacopo del Casentino nell'oratorio della Compagnia di Santa Maria di Piazza a Scarperia (Firenze); nonostante

le trasformazioni quattrocentesche, questo edificio è un bell'esempio di antico oratorio da confraternita (fig. 7).¹⁸

Le principali categorie III: tavole dedicate a un santo

Per la rappresentazione di un santo isolato esisteva dall'Alto Medioevo una tradizione plastica, parallela a quella dei gruppi scultorei raffiguranti la Vergine col Bambino in trono; l'esemplare più antico è la famosa statua-reliquario di Sainte Foy in trono a Conques, risalente al tardo IX secolo.¹⁹ Accanto a tale tipologia esistevano delle rappresentazioni di santi in piedi racchiuse in tabernacoli con ante dipinte o scolpite, una tradizione, questa, probabilmente pan-europea, ma di cui sopravvivono solo pochi esempi, tra i quali un gruppo notevole proveniente dalla Svezia.²⁰

Le prime tavole dipinte di santi non possono essere considerate, tuttavia, delle semplici trasposizioni di una tradizione plastica in un'altra forma artistica. Questa riserva vale in modo particolare per la tipologia più vistosa delle tavole dedicate ai singoli santi, cioè la cosiddetta 'tavola agiografica', in specie quella dedicata a San Fran-

7. Scarperia (FI), Cappella della Madonna di Piazza, interno con la *Maestà* di Jacopo del Casentino. Crediti: Wikimedia Commons/Mongolo1984.





8. Guido di Graziano (attribuito), *Beata Margherita da Cortona e storie della sua vita*, 1300 circa. Cortona, Museo diocesano. Crediti: Wikimedia Commons/Sailko.

cesco, cui si deve la grande popolarità di questo tipo di dipinto. L'origine della tavola agiografica risale probabilmente al tardo XII secolo e al bacino orientale del Mediterraneo. Molti indizi riconducono le origini a quel centro 'internazionale' e in un certo senso 'ecumenico' che fu il monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai, dove il 'genere' probabilmente ebbe origine e la più significativa diffusione.²¹

Per quanto riguarda la collocazione di queste tavole, l'affresco assisiato con l'*Accertamento delle stimmate* (fig. 3) ci aiuta di nuovo a capire come si presentavano in origine. Interessante notare che la situazione raffigurata corrispondeva almeno parzialmente a quella originaria della basilica superiore: padre Francesco Maria Angeli (m. nel 1697), nella sua descrizione del Sacro Convento di Assisi, non solo ricorda la croce perduta di Giunta Pisano, ma anche due altre tavole, raffiguranti rispettivamente la *Discesa dello Spirito Santo* e *San Michele arcangelo che schiaccia Lucifero*. Senza dubbio si trattava di due tavole dipinte, che in origine erano collocate sulla grande trave assieme alla croce di Giunta Pisano.²² Ciò che suscita stupore è il fatto che la tavola di san Michele raffigurata nell'affresco è sagomata, mentre nelle tavole superstiti dell'arcangelo la sua figura non è scontornata.²³ Per il resto, la triade rappresentata nell'affresco, consistente in una croce dipinta al centro e ai lati una 'Maestà' e la tavola di un santo, è documentata o ricostruibile anche altrove in Umbria e Toscana; gli esempi comprendono la chiesa di Santa Chiara ad Assisi, il Duomo di Pistoia e le chiese francescane di Pisa e Firenze.²⁴ Ancora a metà del Trecento questa situazione è attestata nella chiesa pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas, come appare da un pagamento del 1344 da parte dell'Opera: «Item demo a laççaro depintore per che dipinse in nella trave grande in su che stanno le taule dipinte .. la croce grande, la storia di madonna sancta maria .. di sancta katerina lib. x s. xvi».²⁵ La sistemazione era dunque del tutto paragonabile alla situazione raffigurata ad Assisi: una croce dipinta al centro della trave e ai lati due tavole, una raffigurante la Madonna e l'altra un santo – santa Caterina a Pistoia e san Michele nell'affresco assisiato.

La formula della tavola agiografica, resa popolare grazie a San Francesco, era anche perfettamente utilizzabile in relazione al sepolcro di un santo o di un beato. Degli esempi sono la Santa Margherita da Cortona (fig. 8), originariamente nella basilica eretta in suo onore,²⁶ oppure la tavola raffigurante Agostino Novello e quattro suoi miracoli di Simone Martini, che doveva, insieme al sarcofago, promuovere il culto del frate agostiniano nella chiesa di Sant'Agostino a Siena (beatificato ufficialmente solo nel 1759).²⁷

Un terzo esempio può essere la tavola di San Zanobi ora nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. La tavola, in questo caso di formato orizzontale, ornava molto probabilmente il fronte dell'altare sopra la tomba del santo vescovo fiorentino nell'antica cattedrale di Santa Reparata.²⁸ Tale esempio dimostra anche con quanta facilità la formula della tavola agiografica poté essere adattata a circostanze particola-

ri. Ma con quest'ultimo esempio siamo ormai entrati nell'ambito di un'altra categoria della pittura su tavola, cioè la decorazione dell'altare, e in specie dell'altare maggiore.

Le principali categorie IV: tavole per l'altare

Nessuna delle tipologie di dipinti finora discusse ebbe origine, come si è visto, con la specifica funzione di decorare di un altare, almeno non l'altare maggiore. D'altra parte, nell'Occidente latino esisteva un arredo di lunga tradizione, risalente almeno al V secolo, destinato appunto alla decorazione degli altari: l'*antependium* (o paliotto), collocato sul fronte dell'altare, perlopiù dell'altare maggiore. Benché i paliotti potessero essere eseguiti in una varietà di materiali, anche di stoffa (come ancora oggi), un numero rilevante di essi era costituito da bassorilievi, in primo luogo in oreficeria, ma anche in materiali meno preziosi quali il legno e la pietra.²⁹ La testimonianza più antica è il già ricordato rivestimento carolingio in lamina sbalzata d'oro e d'argento dell'altare maggiore della basilica di Sant'Ambrogio a Milano (fig. 1).

Il paliotto rappresenta un arredo dell'altare diffuso in tutta Europa e proprio i paliotti sono tra i più antichi dipinti su tavola che si siano conservati. Si conoscono esemplari in Norvegia, Danimarca, Francia meridionale, Catalogna, Inghilterra, Germania, Toscana e Umbria.³⁰ L'immagine centrale può essere la *Maiestas Domini*, come nel più antico paliotto italiano datato (la cui iconografia è legata alla dedizione

9. Maestro di Tressa, paliotto della Badia Berardenga, 1215. Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: Wikimedia Commons/ Gleb Simonov.





della chiesa da cui proviene: la chiesa dei Santi Salvatore e Alessandro in Fontebuona della Badia Berardenga; fig. 9),³¹ la Madonna col Bambino in trono oppure un santo patrono, come nella già ricordata tavola di San Zanobi e nel paliotto di San Pietro attribuito a Guido di Graziano (fig. 10).³² Nel paliotto di San Pietro il santo patrono è fiancheggiato non solo da quattro storie della sua vita, ma anche dall'*An-nunciazione* e dalla *Natività*: queste ultime indicano probabilmente che la tavola in origine era da leggere insieme a un'immagine mariana (forse una statua) collocata sopra la mensa dell'altare.

Nel contesto europeo già dall'XI secolo i dossali erano usati come arredi d'altare accanto ai paliotti, e anche persino congiuntamente.³³ La forma rettangolare dei paliotti è condizionata dal formato degli altari, mentre la sagoma dei dossali poteva essere più libera: non solo rettangolare ma anche con un coronamento di varie forme. Di fatto, il coronamento cuspidato è la forma maggiormente ricorrente nelle più antiche tavole d'altare toscane.

10. Guido di Graziano, paliotto di San Pietro, 1280-1290 circa. Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: Wikimedia Commons/Fabrizio Garrisi.



L'iconografia di questi dossali consiste principalmente in immagini della Vergine a mezzo busto col Bambino e dei santi venerati in una specifica chiesa, tra i quali quasi sempre il santo titolare; negli esempi più antichi ricorre talvolta anche il Cristo benedicente. Per analogia con i polittici più tardi, che dimostrano essenzialmente la stessa iconografia ma che sono spesso meglio documentati, si può essere sicuri che quasi tutti i primi dossali di questo tipo erano destinati all'altar maggiore di una chiesa.

Come i paliotti, i dossali centro-italiani, dunque, si inseriscono entro tendenze largamente europee, risalenti probabilmente già all'Alto Medioevo. Solo verso l'anno 1300 si verificarono sviluppi decisivi, che comportarono alla fine una più grande varietà tipologica regionale. Anche in questo caso è importante prendere in considerazione il loro contesto architettonico. In primo luogo bisogna considerare il rapporto tra altare, dossale d'altare e ciborio. Di nuovo l'affresco assisiato raffigurante il *Presepio di Greccio* (fig. 4) fornisce lo spunto per qualche osservazione al riguardo. L'altar maggiore qui raffigurato è limitato nelle sue dimensioni dal grande ciborio, che non lascia spazio per un dossale (che, infatti, non è presente). Si badi bene, un ciborio e un dossale non si escludono in via di principio, come si può vedere ancora oggi nella basilica di San Marco di Venezia.³⁴ Proprio l'esposizione moderna della Pala d'Oro, celata dietro il grande ciborio duecentesco, dimostra che questo arredo impediva l'evoluzione di ogni tipo di dossale.

11. Guido da Siena, dossale con la Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Francesco e Maria Maddalena, 127[?]. Siena, Pinacoteca Nazionale. Crediti: Wikimedia Commons/ Fabrizio Garrisi.

Un altro fattore decisivo dovette essere l'aumento della larghezza degli altari stessi, e quindi anche delle tavole a essi destinate. Tre esempi della Pinacoteca Nazionale di Siena offrono qualche spunto in merito. Le dimensioni del paliotto di San Pietro (fig. 10) sembrano riflettere le proporzioni di un altare romanico: 100,5 x 141 cm.³⁵ La tavola proviene infatti dalla parrocchiale di San Pietro in Banchi, una modesta chiesa romanica demolita nel 1786. La larghezza del paliotto della Badia Berardenga (fig. 9) invece è quasi due metri e riflette le dimensioni di una importante chiesa abbaziale romanica. Il dossale di Guido di Siena (fig. 11) è stato tagliato ai lati e doveva misurare in origine 250 cm circa: era quindi in stretto rapporto con le dimensioni di una chiesa urbana degli ordini mendicanti (probabilmente, in questo caso, la chiesa di San Francesco a San Gimignano).³⁶

Questo rapporto tra l'abbandono dei cibori, la larghezza degli altari e lo sviluppo in altezza delle tavole d'altare è senza dubbio da mettere in relazione con altre modifiche generali dello spazio liturgico che si verificarono durante il Duecento, quali l'abbandono delle cripte con i cori rialzati, e modi diversi di costruire le absidi, che perciò, al contrario di quelle delle chiese romaniche, non erano sempre adatte a ricevere un programma iconografico esteso (fig. 2). Tale ruolo è assorbito dai polittici, perché la loro struttura lignea – un tavolato di elementi uniti in verticale – permetteva uno sviluppo in altezza per mezzo di vari registri sovrapposti di figure addizionali (soprattutto profeti), adatto a programmi teologici più ampi.³⁷

In senso lato, tutti questi sviluppi sono da inquadrare nel generale mutamento dell'architettura nel passaggio dal romanico al gotico, che permise di creare nuovi rapporti tra gli altari, la loro decorazione e l'architettura. Lo sviluppo della tavola d'altare, non solo in larghezza ma anche in altezza, riflette dunque direttamente le proporzioni e le più ampie misure delle chiese gotiche.

Questa circostanza vale anche per le altre categorie della pittura su tavola finora discusse, in specie le croci dipinte e le 'Maestà'. È da notare, però, un'importante differenza: i polittici seguirono in modo assai più pronunciato il nuovo ordine gotico anche nel vocabolario architettonico dell'incorniciatura. Sono proprio questi elementi, in specie i contrafforti e le guglie, che spesso sono andati perduti.³⁸ Per avere un'idea dell'apparenza architettonica bisogna ricorrere alle rare raffigurazioni coeve di questi manufatti (fig. 12), a varianti in pietra meglio conservati (fig. 2), oppure a ricostruzioni sulla base di dati tecnici e storici, come nel caso della 'Maestà' di Duccio per il Duomo di Siena, installata nel 1311,³⁹ e del polittico di Ugolino di

Nerio per i francescani di Santa Croce a Firenze (ora completamente frammentato).⁴⁰

Conclusioni

Senza dubbio, è lecito considerare il polittico il trionfo della pittura tardomedievale su tavola. Tuttavia, anche questa categoria partiva da premesse risalenti all'Alto Medioevo e ad altre forme artistiche. Non è facile spiegare il successo della pittura su tavola, ma vorrei accennare almeno a quattro fattori importanti. Per primo bisogna consi-

12. Ambrogio Lorenzetti, *Ordinazione di San Nicola a vescovo di Myra* (particolare delle *Storie di San Nicola*), 1332. Firenze, Galleria degli Uffizi. Crediti: Galleria degli Uffizi/Ottaviano Caruso.



derare il fattore economico: benché il prezzo di certi pigmenti quali il lapislazzulo fosse notevole, il costo del legno era più contenuto, certamente rispetto alla pietra (marmo, alabastro). Neanche la foglia d'oro per la doratura costava tanto, mentre il prezzo del metallo prezioso dell'oreficeria era davvero altissimo.⁴¹ Poi c'è da considerare un fattore sociale: come committenti importanti i nuovi ordini mendicanti favorirono la pittura su tavola. Grazie a strutture sofisticate, il formato dei dipinti su tavola poteva essere molto grande. Infine, anche il fattore estetico dovette svolgere un ruolo importante: la pittura su tavola era un 'medium' molto duttile, che favoriva lo splendore dei colori e delle dorature, la rappresentazione realistica delle figure, la vivacità delle storie e la descrizione degli spazi raffigurati.

Tuttavia, rimangono alcuni aspetti che meritano di essere valutati in modo più approfondito, quali la preferenza per certe forme artistiche e certe tipologie. Inoltre, alcune differenze regionali costituiscono un problema ancora da studiare. Nelle regioni germanofone, per esempio, il retablo scolpito con ante apribili, di cui spesso solo le facce esteriori sono dipinte, è stato la norma per la decorazione degli altari maggiori fino al primo Cinquecento. È vero che un buon numero di retable avevano delle funzioni addizionali rispetto ai polittici italiani, come la custodia di reliquiari, ma ciò non spiega la grande differenza tipologica: dei manufatti con ante apribili, in contrasto con i polittici italiani, che si presentano come grandi scenografie fisse. O così sembra – perché, per quanto riguarda i polittici italiani dipinti, dobbiamo di nuovo considerare le perdite. In molti casi non solo la carpenteria originale è andata perduta, ma anche il corredo addizionale è stato smontato nel corso del tempo. Un buon esempio, grazie alla ricca documentazione, può considerarsi il polittico di Taddeo Gaddi per l'altare maggiore della chiesa pistoiese di San Giovanni Fuorcivitas. Nella condizione odierna si presenta senza le cuspidi del registro superiore (di cui tre elementi sono stati rintracciati), la predella (della quale mancano all'appello ancora tre tavole, mentre le altre due si conservano presso la Fondazione Cini di Venezia) e gli elementi della carpenteria quali le guglie e i contrafforti laterali. Dai pagamenti appare inoltre che c'erano anche elementi addizionali, quali una cortina con ferri e «tavole di sul'altare per sopracielo». Quasi venti anni dopo, l'ensemble fu arricchito ancora da un paliotto dipinto da Giovanni Bartolomeo Cristiani con il santo patrono in trono circondato da otto storie della sua vita, ancora oggi conservato nella chiesa, benché non più in congiunzione col polittico (fig. 13).⁴²

Per ovvi motivi, le cortine e le tende connesse alle tavole d'altare sono andate quasi completamente perdute e perciò sono spesso dimenti-

cate. Servivano per disvelare le immagini principali della chiesa all'inizio delle azioni liturgiche. Inoltre, le cortine avevano una funzione pragmatica precisa: quella di offrire protezione contro la polvere e la luce. Queste due funzioni potevano anche essere assolve in altre maniere: tramite le ante dei retabli della tradizione germanica oppure per

13. Ricostruzione dell'assetto decorativo dell'altare maggiore di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, con polittico di Taddeo Gaddi e antependio di Giovanni Cristiani. Grafica di Camilla Chiti, Giacomo Guazzini. Crediti: Camilla Chiti, Giacomo Guazzini.



mezzo delle ‘pale ribaltabili’ (il conio è moderno) dell’area adriatica. L’esempio più noto di quest’ultime è la ‘pala feriale’ dipinta da Paolo Veneziano e dai suoi figli, costituita da due tavole rettangolari in origine incorniciate e incernierate, che permetteva di coprire e scoprire la ‘Pala d’oro’ dell’altare maggiore della basilica di San Marco a Venezia.⁴³ Cortine, ante apribili e tavole ribaltabili, dunque, avevano le stesse funzioni, nonostante le differenze nelle forme e nei materiali. Sono proprio tali elementi che ci aiutano ad andare *oltre* le tipologie e a capire l’unità delle varie tradizioni – particolarmente per quanto riguarda la decorazione degli altari maggiori – nell’Europa del primo Trecento.

¹ Una prima versione è stata presentata al XXVIII Convegno Internazionale di Studi del Centro Italiano di Studi di Storia e d'Arte Pistoia, *Medioevo che crea. Innovazione, invenzione e sperimentazione (Italia, metà X-metà XIV secolo)*, Pistoia, 7-10 ottobre 2021. Il contributo prende le mosse da alcuni scritti miei sullo stesso argomento: *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi e Michel Lacroix, Silvana, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 531-569; *Tavole dipinte. Tipologie, destinazioni e funzioni (secoli XII-XIV)*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Paolo Piva, Jaca Book, Milano, 2006, pp. 205-244; *Introduction* (scritto insieme con Justin Kroesen) in *The altar and its environment, 1150-1400*, a cura di Justin E.A. Kroesen e Victor M. Schmidt, Brepols, Turnhout, 2009, pp. 1-10; *Religious panel paintings: types, functions, and spatial contexts*, in *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300-1350*, a cura di Christine Sciacca, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2012, pp. 79-91.

² Per una discussione concisa degli arredi altomedievali si veda Carlo Bertelli, *Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica*, in *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Vita e Pensiero, Milano, 1995, pp. 338-387.

³ Helen Geddes, *Altarpieces and contracts: the marble high altarpiece for S. Francesco, Bologna (1388-1392)*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXVII, 2004, pp. 153-182. Per l'architettura della chiesa: Wolfgang Schenkluhn, *Ordines studentes. Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Mann, Berlin, 1985, pp. 114-170.

⁴ Per l'interazione tra la decorazione dell'altare e lo spazio liturgico si vedano i contributi in alcuni volumi recenti. A parte *The altar and its environment, 1150-1400*, già citato, vorrei ricordare: *Spazi del Sacro nell'Italia medievale*, a cura di Fabio Massaccesi e Giovanna Valenzano, Bologna University Press, Bologna, 2022; «Codex Aquilarensis» 38, 2022 (*El equipamiento del altar medieval. De la materia a la luz*).

⁵ Manuela Beer, *Ottonische und früh-sächsische Monumentalskulptur. Entwicklung, Gestalt und Funktion von Holzbildwerken des 10. und frühen 11. Jahrhunderts*, in *Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte*, a cura di Klaus Gereon Beuckers, Johannes Cramer e Michael Imhof, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2002, pp. 129-152, in part. pp. 136-137; Rolf Lauer, *The Gero Cross in Cologne Cathedral, in Christ on the cross: the Boston Crucifix and the rise of monumental wood sculpture, 970-1200*, a cura di Shirin Fozi, Gerhard Lutz, Brepols, Turnhout, 2020, pp. 184-205.

⁶ Adriano Peroni, *L'oreficeria ottoniana in Lombardia e le testimonianze del crocifisso di proporzioni monumentali*, in *Atti del 10° congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo, Milano 26-30 ottobre 1983*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo Spoleto, 1986, pp. 317-332; Katharina Christa Schüppel, *Silberne und goldene Monumentalkreuzfixe. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Liturgie- und Kulturgeschichte*, VDG, Weimar, 2005.

⁷ Pinxit Guilielmus. *Il restauro della Croce di Sarzana*, a cura di Marco Ciatti, Cecilia Frosinini, Edifir, Firenze, 2001; Miklós Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Mediaeval panel painting in Tuscany 12th to 13th century: a supplement*, a cura di Sonia Chiodo, Giunti, Firenze, 2021, pp. 54-57, cat. 7; Serena Romano, «Alberto So», *il gruppo di opere, e una croce quasi sconosciuta*,

in *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Sarzana*, a cura di Cecilia Frosinini, Alessio Monciatti e Gerhard Wolf, Edifir, Firenze, 2012, pp. 175-182; «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» 38, 2007-2008 (*Mittelalterliche Tafelkreuze. La Croce dipinta nel Medioevo. Akten des Studientags der Bibliotheca Hertziana am 3. und 4. November 2005*), a cura di Katharina Christa Schüppel; Marcello Gaeta, *Giotto und die croci dipinte del Trecento: Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290-ca. 1400)*, Rheina, Münster, 2013. Per il censimento del materiale è ancora valido Edward B. Garrison, *Italian romanesque panel painting: an illustrated index*, Olschki, Firenze, 1949, nn. 447-605. Per aggiornamenti dei dipinti toscani si veda Miklós Boskovits, *The origins of Florentine painting, 1100-1270* (A critical and historical corpus of Florentine painting, Section I, vol. I), Giunti, Firenze, 1993; idem, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Mediaeval panel painting in Tuscany 12th to 13th century*, cit. Per il Trecento, oltre il libro di Gaeta: *La croce di Agnolo Gaddi della Pieve di San Martino a Sesto Fiorentino*, a cura di Maria Matilde Simari, Polistampa, Firenze, 1995; Andrea De Marchi, *Un cadre béant sur le monde. La révolution giottesque à travers le développement de nouveaux types de croix et de retables monumentaux*, in *Giotto e compagni*, a cura di Dominique Thiébaud, catalogo della mostra (Parigi, 18 aprile-15 luglio 2013), Musée du Louvre, Paris; Officina Libraria, Milano, 2013, pp. 49-65. Per l'Umbria: Elvio Lunghi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano e l'icona del "Maestro di San Francesco" alla Porziuncola*, Edizioni Porziuncola, Assisi, 1995; *Francesco e la croce dipinta*, a cura di Marco Pierini, catalogo della

mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), Silvana, Cinisello Balsamo, 2016; *Il Maestro di San Francesco e lo stil novo del Duecento umbro*, a cura di Andrea De Marchi, catalogo della mostra (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), Veruska Picchiarelli, Emanuele Zappasodi, Silvana, Cinisello Balsamo, 2024, in part. il contributo di Emanuele Zappasodi, *Il lungo percorso della pittura umbra del Duecento*, pp. 17-51. Per altre regioni: *L'oro di Giovanni. Il restauro della Croce di Mercatello e il Trecento riminese*, a cura di Daniele Benati e Alessandro Giovannardi, NFC edizioni, Rimini, 2021; *Croci dipinte nelle Marche: capolavori di arte e di spiritualità dal XIII al XVII secolo*, a cura di Maria Giannatiempo López e Giovanni Venturi, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 2014; Maria Concetta Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia. L'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Flaccovio, Palermo, 1992. Per l'iconografia: Evelyn Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Apollo, Verona, 1929; Anne Derbes, *Picturing the passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

⁸ La fonte scritta per tutte le storie di san Francesco nella chiesa superiore è la *Legenda maior* di Bonaventura; in questo caso cap. XV, 4; il testo in *Fontes franciscani*, a cura di Enrico Menestò e Stefano Brufani, Edizioni Porziuncola, Santa Maria degli Angeli, 1995, p. 907.

⁹ La croce è stata ricordata da Francesco Maria Angeli, *Collis Paradisi amoenitas seu Sacri conventus Assisiensis historiae libri II*, Ex typographia Seminarii, Montefalisco, 1704, pp. 20 e 32. Per una discussione: Donal Cooper e Janet Robson, *The making of Assisi. The Pope, the Franciscans and the painting of the Basilica*, Yale University Press, New Haven-London, 2013, pp. 63-72; Lunghi, *Il Crocifisso di Giunta Pisano*, cit., pp. 54-59.

¹⁰ Per il contesto spaziale delle croci si veda Donal Cooper, *Projecting presence: the monumental cross in the Italian church interior*, in *Presence: the inheritance of the prototype within images and other objects*, a cura di Robert Maniura e Rupert Shepherd, Ashgate, Farnham-Burlington (VT), 2006, pp. 47-69, e varie pubblicazioni di Fabio Massaccesi, tra le quali *I contesti architettonici delle croci trionfali bolognesi tra spazio e liturgia*, in *Imago splendida. Capolavori di scultura lignea a Bologna dal Romanico al Duecento*, a cura di Massimo Medica e Luca Mor, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale), Silvana, Cinisello Balsamo, 2019, pp. 53-73; *Dall'Europa a Rimini. Per uno sguardo su alcune funzioni spaziali delle croci dipinte*, in *L'oro di Giovanni*, cit., pp. 84-112.

¹¹ *Fontes franciscani*, cit., pp. 868-869 (cap. X, 7).

¹² Per l'affresco di Altichiero, si veda Barbara Hein, *L'iconografia della basilica di Sant'Antonio nel Trecento*, «Il Santo», LI, 2011, pp. 389-416, in part. pp. 410-413.

¹³ Per la croce di Giotto, oltre le voci ricordate nella nn. 7, si veda anche Giotto. *La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di Marco Ciatti e Max Seidel, Edifir, Firenze, 2001; Andrea De Marchi, *Duccio e Giotto, un abbrivio sconvolgente per la decorazione del tempio domenicano ancora in fieri*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, 3 voll., Mandragora, Firenze, 2015-2017, vol. I, *Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di Andrea De Marchi, pp. 125-155, in part. pp. 146-149.

¹⁴ Bonaventura, *Legenda maior*, cap. II, 1: *Fontes franciscani*, cit., pp. 786-787.

¹⁵ *Iconografia di San Giovanni Gualberto: la pittura in Toscana*, a cura di Anna Padoa Rizzo, Edizioni Vallombrosa Vallombrosa; Pacini, Ospedaletto (PI), 2002, cat. II, A, 4; II, A, 12-13; II, A, 21; Victor M. Schmidt, *Crocifissi e devozioni*, «Quaderni di storia religiosa

medievale», XXVI, 2024, pp. 19-49, in part. pp. 20-22. Anche nell'interno della cappella raffigurata nella tavola giottesca delle stimmate di San Francesco al Louvre (inv. 309) è visibile una croce dipinta sopra un'altare.

¹⁶ Ilene H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton University Press, Princeton, 1972; Beer, *Ottensche und frühsalische Monumentalskulptur*, cit., pp. 147-152. Per i tabernacoli Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Mann, Berlin, 1992, pp. 219-230, e il fascicolo monografico *The saint enshrined: European tabernacle-altarpieces, c. 1150-1400*, a cura di Fernando Gutiérrez Baños, Justin Kroesen e Elisabeth Andersen, «Medievalia. Revista d'estudis medievals», 23, 2020, 1: <https://revistes.uab.cat/medievalia/issue/view/v23-n1>.

¹⁷ Per il censimento del materiale è ancora valido Garrison, *Italian romanese panel painting*, cit., nn. 1-42, 165-166, 175-203, 207-239. Per aggiornamenti dei dipinti toscani si veda Boskovits, *The origins of Florentine painting, 1100-1270*, cit. Il libro di Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, Schroll, München, 1962, pur essendo il primo studio approfondito della materia, è oggi in gran parte superato. Per un breve ma preciso resoconto recente, si veda Donal Cooper, *Redefining the altarpiece in Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and its Pisan context*, «Art history», XXXVI, 2013, pp. 686-713, in part. pp. 689-691. Per il caso famoso ma atipico della 'Madonna Rucellai' di Duccio (ora esposta alle Gallerie degli Uffizi), commissionata dalla Compagnia delle Laudi: De Marchi, *Duccio e Giotto*, cit., pp. 125-155.

¹⁸ Per Orsanmichele: Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting. Section III, III*, a cura di Miklós Boskovits, Giunti, Florence, 1989, pp. 312-323; Gert Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione, ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, von Zabern, Mainz, 2000, pp. 97-140. Per Scarperia: David Friedman, *Florentine new towns. Urban design in the late Middle Ages*, MIT Press, Cambridge (MA)-London, 1988, pp. 180-195.

¹⁹ *Le trésor de Conques*, a cura di Danielle Gaborit-Chopin, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), Monum, Editions du Patrimoine, Paris, 2001, pp. 18-29, cat. 1 (scheda di Élisabeth Taburet-Delahaye).

²⁰ *The saint enshrined*, cit. Per i tabernacoli svedesi in particolare: Justin Kroesen e Peter Tångeberg, *Helgonskåp. Medieval tabernacle shrines in Sweden and Europe*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2021.

²¹ Nancy P. Ševčenko, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, «Dumbarton Oaks Papers» LIII, 1999, pp. 149-165.

²² Angeli, *Collis Paradisi amoenitas*, cit., p. 32: «quarum [sc. i due affreschi della 'Crocifissione' di Cimabue, ma secondo l'autore di Giunta] vice sunt duae aegregiae Icones; hinc Spiritum Sanctum super B. Virginem, & Apostolos discendentem, illic S. Michaellem Arcangelum in Luciferum Praelantium demonstrant. At Juncta alio vocatus opus deservit».

²³ Le tavole a me note sono del Trecento e provengono dalla Toscana: le grandi tavole di Bernardo Daddi a Crespina (PI), chiesa di San Michele Arcangelo, e di Buffalmacco ad Arezzo, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, e le tavole di dimensioni più contenute di Ugolino di Nerio a Grosseto, Museo Archeologico e d'Arte della Maremma - Museo di Arte Sacra della Diocesi di Grosseto, e di Francesco Traini a Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi.

²⁴ *Il Maestro di San Francesco e lo stil novo del Duecento umbro*, cit., pp. 360-367, cat. 7.2 (scheda di Veruska Picchiarelli); Andrea De Marchi, «Cum dictum opus sit magnum». Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento, in *Medioevo: immagine e memoria. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma, 23 - 28 settembre 2008, a cura di Arturo C. Quintavalle, Electa, Milano 2009, pp. 603-621; Cooper, *Redefining the altarpiece in Renaissance Italy*, cit., pp. 686-713; Cooper, Robson, *The making of Assisi*, cit., pp. 72-74.

²⁵ Pistoia, Archivio di Stato, Libro di Entrata ed Uscita dell'Opera di S. Giovanni Fuoricivitas 1320-1350, Patrimonio Ecclesiastico, C 449, c. 190r. Il pagamento è riportato e discusso da Valentina Balzarotti, *L'identità dell'«Anonimo Romanzo» di Longhi ovvero Lazzerino Castelli. Novità e precisazioni sul cantiere trecentesco di San Giovanni Fuoricivitas a Pistoia*, in: *Esercizi pistoiesi*, a cura di Fulvio Cervini, Andrea De Marchi e Antonio Pinelli, Sagep, Genova, 2019, pp. 67-83, in part. pp. 77-79.

²⁶ Joanna Cannon e André Vauchez, *Margherita of Cortona and the Lorenzetti. Sienese art and the cult of a holy woman in medieval Tuscany*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA), 1999, pp. 159-174; Boskovits, *A critical and historical corpus*, cit., pp. 626-627, cat. 225 (con bibliografia).

²⁷ *Simone Martini e 'chompagni'*, a cura di Alessandro Bagnoli e Luciano Bellosi, catalogo della mostra (Siena, Pinacoteca Nazionale), Centro Di, Firenze, 1985, pp. 56-61, cat. 7 (scheda di Alessandro Bagnoli); Max Seidel, *Condizionamento iconografico e scelta semantica: Simone Martini e la tavola del Beato Agostino Novello* in: *Simone Martini. Atti del convegno*, Siena, 27, 28, 29 marzo 1985, a cura di Luciano Bellosi, Centro Di, Firenze, 1988, pp. 75-86; Rudolf Hiller von Gaertringen,

Simone Martinis Monument für den Seligen Agostino Novello und die Frage seines Nachwirkens, in: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2006, pp. 43-56.

²⁸ «Fatta dell'olmo della piazza». Il restauro del «Paliotto di San Zanobi», a cura di Marco Ciatti e Chiara Rossi Scarzanella, Edifir, Firenze, 2016.

²⁹ Verena Fuchß, *Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung*, VDG, Weimar, 1999; *Les premiers retables (XIIe - début du XVIe siècle). Une mise en scène du sacré*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre), a cura di Pierre-Yves Le Pogam, Christine Vivet-Pecllet, Musée du Louvre Éditions, Paris; Officina Libraria, Milano, 2009.

³⁰ Schmidt, *Tavole dipinte*, cit., pp. 217-221 (con bibliografia).

³¹ Michele Bacci, *The Berardenga Antependium and the Passio ymaginis Office*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXI, 1998, pp. 1-16.

³² *Duccio. Alle origini della pittura senese*, a cura di Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi e Michel Laclotte, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala-Museo dell'Opera del Duomo), Silvana, Cini-sello Balsamo, 2003, pp. 88-91, cat. 12 (scheda di Francesco Mori).

³³ Victor M. Schmidt, *Ensembles of painted altarpieces and frontals*, in *The altar and its environment*, cit., pp. 203-221.

³⁴ *La pala d'oro*, a cura di Hans R. Hahnloser e Renato Polacco, Canal e Stamperia, Venezia, 1994.

³⁵ *Duccio. Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 88-91, cat. 12 (scheda di Francesco Mori).

³⁶ Ibidem, pp. 62-65, cat. 4 (scheda di Silvia Giorgi).

³⁷ Sui politici gotici in Toscana e oltre si veda, oltre le voci già ricordate

(n. 1), Henk van Os, *Sieneſe altar-pieces, 1215-1460. Form, content, function*, 2 voll., Bouma's Boekhuis, Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1984-1990; Joanna Cannon, *The creation, meaning, and audience of the early Sieneſe polyptych. Evidence from the friars*, in *Italian altarpieces, 1250-1550. Function and design*, a cura di Eve Borsook e Fiorella Superbi Gioffredi, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 41-79; *Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino. Cult image - altarpiece and devotional painting from Duccio to Perugino*, a cura di Jochen Sander, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno, Städel Museum), Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2007, in part. il contributo del curatore, *Das "Standard-Altarbild" der Gotik: Das Polyptychon. The "standard altarpiece" of the Gothic period: the polyptych*, pp. 85-106; Andrea De Marchi, *La pala d'altare. Dal paliotto al polittico gotico*, dispense del corso tenuto nell'a.a. 2008-2009, Art & Libri, Firenze, 2009; Christa Gardner von Teuffel, *Reconstruction, construction and deconstruction of late medieval Sieneſe altarpieces from Ugolino di Nerio to Sassetta: a reassessment*, «Jahrbuch der Berliner Museen», LXII, 2021, pp. 7-26 (riproposto in una versione modificata in *Siena: the Rise of Painting. 1300-1350*, a cura di Joanna Cannon, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art; Londra, The National Gallery, 2024-2025), National Gallery Global, London, 2024, pp. 69-77).

³⁸ Cfr. Monika Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Heitz, Strasbourg, 1966; Christa Gardner von Teuffel, *The buttressed altarpiece: a forgotten aspect of Tuscan fourteenth century altarpiece design*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XXI, 1979, pp. 21-65; Ead., *Reconstruction, construction and deconstruction*, cit. Ormai lo studio della carpenteria è un

componente importante del restauro della pittura su tavola. Per un'antologia recente: *Structural conservation of panel paintings at the Opificio delle Pietre Dure in Florence. Method, theory, and practice*, a cura di Marco Ciatti e Cecilia Frosinini, Edifir, Firenze, 2016. Cfr. anche il fascicolo monografico di «Predella», 56, 2024, *Storia lunga dei polittici. Dagli smembramenti alla scienza della loro ricostituzione*, a cura di Gerardo de Simone e Giulia Puma.

³⁹ I primi tentativi di ricostruire la 'Maestà' (le cui parti principali si conservano presso il Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo a Siena) risalgono alla fine dell'Ottocento; ancora oggi mancano all'appello alcune tavole. Per una sintesi: *Duccio. Alle origini della pittura senese*, cit., pp. 208-233, cat. 32-34 (schede di Giovanna Ragionieri); Joanna Cannon, *Duccio's Maestà for the Cathedral of Siena and the prestige of Sieneſe painting*, in *Siena: the rise of painting. 1300-1350*, cit., pp. 25-45.

⁴⁰ Stefan Weppelmann, *Geschichten auf Gold in neuem Licht. Das Hochaltarretabel aus der Franziskaner Kirche Santa Croce*; Stefan Weppelman e Stephan Winkler, *Digitale Kunstgeschichte? Eine Fallstudie an Ugolinos Altarwerk aus Santa Croce*, in *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, a cura di Stefan Weppelmann, catalogo della mostra (Berlino, Gemäldegalerie), SMB, Berlin; Dumont, Köln, 2005, pp. 26-50 e 118-125; Gardner von Teuffel, *Reconstruction, construction and deconstruction*, cit., pp. 11-14.

⁴¹ Cfr. le affermazioni del Vasari nell'«Introduzione» alle *Vite*: «Fu veramente bellissimo segreto et investigazione sofisticata il trovar modo che l'oro si battesse in fogli sì sottilmente, che per ogni migliaio di pezzi battuti grandi un ottavo di braccio per ogni verso, bastasse fra l'artificio e l'oro il valore solo di sei scudi. Ma non fu punto meno ingegnosa cosa il trovar modo a poterlo

talmente distendere sopra il gesso, che il legno od altro ascostovi sotto paresse tutto una massa d'oro» (cap. XXVIII: *Del modo del mettere d'oro a bolo et a mordente, et altri modi*). Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, vol. I, Sansoni, Firenze, 1966, pp. 145-146. Utili informazioni sui costi di pitture, anche se di un periodo in parte posteriore, in Michelle O'Malley, *The business of art. Contracts and the commissioning process in Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven-London, 2005.

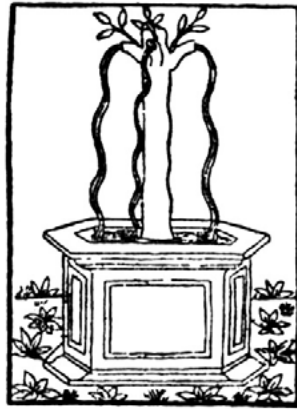
⁴² *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, a cura di Angelo Tartuferi, Enrica Neri Lusanna e Ada Labriola, catalogo della mostra (Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi/Museo Civico), Mandragora, Firenze, 2021, pp. 266-267, cat. 50 (scheda di Camilla Chiti); pp. 272-273, cat. 53 (scheda di Giacomo Guazzini).

⁴³ Andrea De Marchi, *La postérité du devant-d'autel à Venise. Retables orfèvres et retables peints*, in *The altar and its environment, 1150-1400*, cit., pp. 57-86; Cristina Guarnieri, *Lo svelamento rituale delle reliquie e le pale ribaltabili di Paolo Veneziano sulla costa istriano-dalmata*, in *La Serenissima via mare. Arte e cultura tra Venezia e il Quarnaro*, a cura di Virginia Baradel e Cristina Guarnieri, Padova University Press, Padova, 2019, pp. 39-53; Ead., *Una pala ribaltabile per l'esposizione delle reliquie. Le "Storie di Santa Lucia" di Jacobello del Fiore a Fermo*, «Arte veneta», LXXIII, 73, 2016, pp. 9-35; Ead., *La pala ribaltabile di Nicoletto Semitecolo per l'altare di S. Sebastiano nella cattedrale di Padova*, «Quaderni di storia religiosa medievale», 27, 2024, pp. 239-290 Per le cortine in generale, si veda il mio contributo *Curtains, "revelatio", and pictorial reality in late medieval and Renaissance Italy*, in *Weaving, veiling, and dressing. Textiles and their*

metaphors in the late middle ages, a cura di Kathryn M. Rudy e Barbara Baert, Brepols, Turnhout, 2007, pp. 191-213. Ho discusso i rapporti tra cortine, ante e ‘pale ribaltabili’ in *Bemerkungen zum frühen deutschen Flügelretabel in seinem europäischen Kontext*, in *Aus der Nähe*

betrachtet. Bilder am Hochaltar und ihre Funktionen im Mittelalter. Beiträge des Passavant-Kolloquiums, Städel Museum, Frankfurt am Main, 13.-14. November 2015, a cura di Jochen Sander, Stefanie Seeberg e Fabian Wolf, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2016,

pp. 147-160. Si veda anche Johannes Tripps, *Studien zur Wandlung von Retabeln südlich und nördlich der Alpen*, in *Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei*, a cura di Stefan Weppelmann, Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2007, pp. 116-127.



LA DIANA

Recensioni

Alessandro Angelini, *Arte di corte nell'Europa del Seicento, Velázquez, Bernini, Poussin*, ed. Carocci, Roma, 2024, pp. 336

Daniela del Pesco

Arte di corte nell'Europa del Seicento di Alessandro Angelini è un libro prezioso perché viene a colmare un incredibile vuoto negli studi sul periodo. Il ritardo nella conoscenza e nella valorizzazione dell'arte del Seicento è stato favorito dalla condanna del Barocco formulata in epoca neoclassica e ribadita dopo l'Unità d'Italia, tra gli altri, in modo influente da Benedetto Croce, critico verso una produzione artistica considerata espressione del concetto di curioso, di bizzarro, priva della regola e della misura della 'grande' stagione rinascimentale, opere da dimenticare perché, in Italia, funzionali al dominio di potenze straniere. Tuttavia, dagli anni Cinquanta del secolo scorso, le ricerche su vari aspetti della produzione del Seicento si sono moltiplicate in Italia; si è trattato innanzitutto di una intensa e variegata serie di indagini documentarie che hanno ricostruito competenze autoriali e processi di realizzazione. Purtroppo, spesso, questi lavori si sono limitati a una prospettiva nazionale.

Uno dei casi di studio di raggio europeo dedicati al Seicento, è stato *L'Europa delle Capitali* di Giulio Carlo Argan, pubblicato da Skira nel 1964. Argan assume come chiave di lettura per l'arte 'barocca' la sua identità di arte per le città capitali, una produzione vista essenzialmente come espressione peculiare dei governi assolutistici. Argan tiene conto del testo di Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, del 1938, nel quale lo storico americano analizza l'architettura e l'urbanistica europee come esiti della trasformazione delle condizioni socio-politiche, in un rapporto abbastanza automatico di causa-effetto. È un atteggiamento molto diverso da quello di Argan, per il quale la forma delle capitali è espres-

sione ideologica della propaganda politica; esse sono strutturate secondo le norme della 'retorica', adottata come strumento metodologico dell'obiettivo di comunicare le caratteristiche del potere in atto. Il volume di Argan non presenta, quindi, un corpus della cosiddetta arte barocca e tanto meno una ricostruzione filologica delle opere; è costruzione concettuale, una storia di idee nelle loro varie declinazioni.

L'impegno di Angelini è, invece, quello di indagare come le opere d'arte nella loro individualità abbiano risposto agli obiettivi di comunicazione politica e ideologica delle corti europee. Un'attenzione costante alle loro caratteristiche accompagna una narrazione che si snoda sul filo della sequenza cronologica degli eventi, evitando caratterizzazioni troppo ampie e connotazioni stilistiche astratte quali quelle attribuite al concetto di Barocco. D'altra parte, dal 1950 in poi, Giuliano Briganti ha messo a fuoco un campo concreto e ben delimitato per le esperienze definibili barocche, quelle, cioè, che si esplicano a Roma a partire dal pontificato di Urbano VIII, diffondendosi successivamente in alcuni centri nazionali ed europei.

L'interesse alla specificità e l'attenzione alle reti di contatti e di scambi nell'ambito dei vasti territori che caratterizzano lo studio di Angelini, possono essere viste come un approfondimento dell'atteggiamento metodologico di stampo puro-visibilista che ha visto un momento-chiave nell'insegnamento di Roberto Longhi. Inoltre, sul fronte della ricerca della ricostruzione della produzione artistica in rapporto alle condizioni politiche e sociali, l'impegno di Angelini non si limita a proporre

una storia delle «condizioni della committenza artistica», un indirizzo che ha improntato molta della storia sociale dell'arte, dagli studi pionieristici di Hauser, a quelli più pragmatici e descrittivi di Francis Haskell. In questo ambito, una lunga riflessione teorico-metodologica e uno studio del contesto e della produzione curiale ha portato Enrico Castelnuovo a restituire nel suo *Arte delle città, arte delle corti* (2009) una ricostruzione che integra puntualmente la situazione politico-sociale con l'attività artistica, nei suoi aspetti più specifici. Tuttavia, i suoi studi sono dedicati al periodo tra XII e XIV secolo.

Finalmente, il libro di Angelini ricompone le dimensioni della realtà storica del Seicento ricostruendo le vicende dell'attività artistica in un quadro continentale di scambi e di influenze, visti in chiave positiva come fonte di progresso delle qualità espressive dell'arte, di particolarità che si esplicano con modalità variegata, condizionate dalle esigenze dei committenti e dei luoghi. È un lavoro di riflessione che suggella il suo percorso di studi, ricco anche di numerosi lavori dedicati all'arte rinascimentale. Sul Seicento ricordo: il volume su *Gianlorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena* del 1998, quello dedicato a *Bernini* del 1999, l'organizzazione della mostra e del catalogo su *Alessandro VII Chigi, il papa senese di Roma moderna* del 2000, il libro sulla *Scultura del Seicento a Roma* del 2005. Il volume che presentiamo privilegia il rapporto fra produzione artistica e corti europee in un periodo drammatico per i conflitti che coinvolgono diffusamente il continente. È un tempo di crisi per grandi monarchie come quella di Spagna, ma anche un'epoca che vede la nascita di stati nazionali dotati di istituzioni aperte alla modernità.

In quest'ambito è riesaminata innanzitutto l'attività di Rubens, considerato come un pioniere nell'elaborazione di nuovi modi figurativi. Sono approfondite, quindi, le biografie umane e artistiche di Velázquez, Bernini e Poussin, assunti come cardini dello studio; maestri, ammirati e

ricercati, in Italia e fuori, protagonisti, ma anche strumento di ambiziosi progetti politici. Questi tre artisti sono selezionati come casi esemplari intorno ai quali si sviluppa una produzione di forme, messaggi tangibili e visivi, ideati in conformità con le situazioni alle quali si collegano. Di qui si dipana una rete di osservazioni molto estesa. Campo di studio sono le grandi corti di Spagna, Francia, Inghilterra, lo Stato della Chiesa, ma anche stati minori, ma importanti come centri di elaborazione, quali le corti di Modena e di Mantova, le Repubbliche di Venezia e di Genova, le città di Siviglia e di Anversa e altre ancora.

Una parte cospicua della trattazione di Angelini è riservata ai luoghi di destinazione delle opere, indicazioni che contribuiscono a spiegarne ulteriormente il significato. Per Velázquez, le tele prendono senso negli spazi del nuovo salone dell'Alcázar, nel palazzo reale di Madrid, voluto dal primo ministro Gonzalo Guzmán de Olivares, nella residenza campestre del Buen Retiro, luogo di eventi teatrali magicamente animati e di esibizione di una straordinaria collezione di dipinti prelevati dai più qualificati centri europei. Il Buen Retiro, così come la torre della Parada, era anche sede di esposizione dei ritratti ideati per descrivere in modo non convenzionale la dimensione storico-genealogico-politica contemporanea.

I modi di Velázquez sono lontanissimi da quelli della pittura di storia prodotta a Roma. Egli evita sistematicamente il tipo di messinscena allegorica di matrice antiquaria usata per celebrare il cattolicesimo trionfante che si osserva nei palazzi e nelle chiese di Roma. Basti pensare al *Trionfo della Divina Provvidenza* di Pietro da Cortona nel salone di palazzo Barberini. È un atteggiamento diverso, che Velázquez propone anche nello spregiudicato ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj, eseguito durante il secondo soggiorno italiano (1651), al quale seguirà una nuova serie di immagini dei reali spagnoli, fino alla straordinaria composizione de *Las Meninas* del 1656.

Esemplare sono i dipinti di Velázquez, che si nutrono del naturalismo di Caravaggio e dei suoi seguaci, Cavarozzi e Ribera in particolare, e sono alimentati anche dalle evocazioni naturalistiche presenti nelle novelle di Miguel de Cervantes e nella letteratura picaresca. In tal modo egli rivoluziona i modi della pittura sacra e di storia: produce, infatti, una revisione di questo genere pittorico in senso profano e feriale, ambientando gli eventi in luoghi di vita quotidiana popolati da poveracci, inquadrati da elementi vegetali e animali e da oggetti d'uso domestico realisticamente rappresentati. Ad esempio, nel dipinto *Cristo in casa di Marta e Maria*, della National Gallery di Londra, la scena si svolge in una cucina dove una vecchia sguattera rimprovera una giovane emotivamente colpita da questo alterco. La presenza di Cristo e di Marta e Maria che lo ospitano, è visibile solo dall'apertura di una finestra posta in secondo piano. Una rivoluzione straordinaria e imprevedibile per i committenti informa anche i ritratti dell'artista spagnolo, che, con un percorso che lo accomuna a Bernini, usando una pennellata rapida e sintetica, restituisce non solo l'apparenza esterna e il ruolo del personaggio, ma soprattutto la sua mobilità espressiva e psicologica. Vedi il probabile autoritratto della Pinacoteca Capitolina o composizioni con più personaggi quali *La tunica di Giuseppe*, custodita a San Lorenzo a l'Escorial, nel quale le diverse reazioni alla messa in scena della falsa morte di Giuseppe caratterizzano variamente i volti degli astanti.

In tal modo Angelini evidenzia anche come il rapporto complesso tra opere e obiettivi del potere registri la creazione di opere che superano questi obiettivi, grazie a una straordinaria capacità dell'artista di plasmare il messaggio attraverso forme sorprendentemente innovative. Inoltre, il modello artistico italiano, punto di riferimento europeo per secoli, è analizzato nel libro con attenzione nel suo evolversi e nel suo modificarsi in rapporto al cambiamento dei paradigmi culturali e artistici e dei centri di produzione, cambiamento legato agli

eventi della guerra dei Trent'anni e all'emergere delle varie realtà dell'assolutismo monarchico.

Nel libro il definirsi delle vicende figurative avviene anche mettendo in luce gli apporti delle esperienze contemporanee in campo letterario, teatrale, scientifico, riflettendo sulle teorie artistiche e sui riferimenti alla tradizione dell'antico. La ricostruzione di queste trame di rapporti è estremamente attenta e aggiornata sulle opinioni degli studiosi della materia, puntualmente citati in note e in una vastissima bibliografia. Le opinioni personali dell'autore sono espresse con vivacità e discrezione. Il tutto avviene con una scrittura esemplare per chiarezza, appropriatezza, lontananza assoluta da ampollosità accademiche. Probabili ragioni editoriali limitano il numero delle immagini a corredo del testo, ma sono accuratamente selezionate.

Il periodo dell'attività di Bernini, al quale è dedicato un ulteriore capitolo del volume, è esaminato sul filo della costruzione della Roma di Alessandro VII Chigi. La nuova trama urbanistica, sviluppata sulle tracce dei rettifili cinquecenteschi, è visualizzata rievocando l'itinerario del trionfale ingresso di Cristina di Svezia nel 1655. Ancora una volta l'attività artistica è spiegata esaminando nel dettaglio e nella molteplicità gli aspetti materiali e simbolici di opere a una scala minore. Indimenticabili le pagine dedicate alla cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria. Così come quelle sul grande cantiere che si sviluppa intorno alla basilica di San Pietro, ricostruito esaurientemente nelle sue vicende, nei disegni, nelle varianti, nei contributi di diversi artisti coordinati da Bernini, presentato, in modo originale, come una colossale espressione del 'Gran composto' berniniano. È un trionfo di spazi a scala diversa, di materiali, di tecniche, descritti evidenziando persino il loro modificarsi nella luce mutevole dello spazio urbano di Roma. Il colonnato di San Pietro, la Scala regia, la statua di Costantino – esperienza in qualche modo connessa alla fallita celebrazione di Luigi XIV a Trinità dei Monti –, l'epifania della Cathedra Petri, le cappelle Chigi di

Roma e di Siena, l'allestimento di Santa Maria del Popolo emergono con efficacia dalle pagine di Angelini. Viene opportunamente sottolineato come la straordinaria macchina propagandistica adottò quali strumenti anche i prodotti dell'editoria e il conio di medaglie celebrative di eventi e della fondazione di edifici monumentali.

La ricostruzione si apre, quindi, alla Francia e alla congiuntura antiromana, antipapale e antigesuita, collegata alle istanze autonomistiche della monarchia francese, che vide la difficile missione di Flavio Chigi alla corte di Luigi XIV nel 1664. Il capitolo, dedicato al *Mito di Poussin nella Francia del Grand Siècle* parte da questa congiuntura nel segno del confronto di idee, di luoghi e di opere proposto nel *Journal* di Paul de Chantelou, accompagnato da Bernini nel suo soggiorno a Parigi nel 1665. L'artista italiano, come sappiamo, fu investito del difficile compito di creare un nuovo Louvre, centro emblematico di Parigi capitale moderna, palazzo reale adeguato a esprimere la dimensione europea del potere di Luigi XIV. Raccontando le giornate di Bernini, Chantelou, esperto d'arte e uomo di corte, traccia il progetto di una nuova produzione artistica specificamente francese, incentrato sulla sobria cultura antichizzante di Poussin.

Questo progetto è accuratamente valutato da Angelini, che, prima ancora, ci restituisce un profilo dettagliato delle tendenze pittoriche che si delineano in Francia dall'età di Enrico IV e con Maria de' Medici, che registra le presenze importanti di Rubens e di Giovan Battista Marino. Il profilo si estende all'epoca di Richelieu e all'influente soggiorno di Poussin in Francia nel 1640-42. Il quadro si arricchisce con le pagine dedicate a Simon Vouet, a Philippe de Champaigne, Eustache Le Sueur, ai fratelli Le Nain, a Georges de La Tour, esperienze che risultano sufficientemente mature e definite nei loro caratteri per dare fondamento all'insegna-

mento accademico di un'arte nazionale: l'Académie royale de peinture è istituita nel 1648.

Durante il regno di Luigi XIV si impone, quindi, l'attività di Charles Le Brun che, dai riferimenti iniziali a Poussin, matura una pittura diversa «magniloquente e piena di seduzione», basata su una facilità disegnativa e di invenzione, adatta per ogni occasione, dotata di capacità narrative che si esplicano nelle grandi estensioni delle nuove dimore di Luigi XIV. Sono forme declinabili con tecniche diverse, gestite da un artista-regista quale Le Brun diviene.

Sul piano delle competizioni internazionali la partita trova un nuovo equilibrio. Esemplare è il destino infelice del monumento equestre di Luigi XIV di Bernini, compiuto nel 1677 e giunto in Francia nel 1684. Alla Galleria Borghese, possiamo conoscere le forme originariamente previste, rappresentate nel bozzetto in terracotta. Il rifiuto del monumento segna la sconfitta definitiva delle novità berniniane. Strumento efficace della monarchia francese diviene un nuovo tipo di classicismo che si impone a Parigi, dove, negli anni Settanta del Seicento, è aperto il cantiere della facciata est del Louvre, ma anche quello de l'Observatoire, opere di Claude Perrault che, nel 1673, aveva pubblicato la sua traduzione dei dieci libri dell'architettura di Vitruvio. Le caratteristiche dell'osservatorio astronomico rispecchiano la battaglia di Perrault per un'architettura moderna: l'edificio si propone come esempio di «bellezza positiva, connessa all'uso e allo scopo utile e necessario per cui viene costruito», una scelta che si oppone a quella di una bellezza arbitraria, cioè che «dipende dall'autorità e dall'abitudine» nelle proporzioni, nelle forme e nell'uso degli ordini architettonici antichi e rinascimentali. Con Perrault gli ordini non sono più dei riferimenti immutabili, ma devono adeguarsi ai luoghi e agli usi ai quali sono destinati. Dal cuore del classicismo francese si apre, quindi, una nuova via alla modernità.