



Ricerche di storia dell'arte
n. 124/2018
Serie 'Arti visive'

Leggere il Barocco.
Cortocircuiti scultorei tra Otto e Novecento,
a cura di Lucia Simonato

Rivista quadrimestrale
edita da Carocci editore S.p.A., Roma

I fascicoli dedicati alla storia dell'arte (Serie: Arti visive) si alternano ad un fascicolo dedicato ai temi della conservazione e del restauro (Serie: Conservazione e Restauro)

Direttore responsabile: Antonio Pinelli

Comitato direttivo: Elisabetta Pallottino, Antonio Pinelli

Progetto grafico: Ulderico Iorillo

Serie Arti visive

Direttore: Antonio Pinelli

Comitato di redazione: Silvia Bordini, Silvia Carandini, Luciana Cassanelli,
Michela di Macco, Maria Letizia Gualandi, Maria Grazia Messina, Jolanda Nigro Covre, Orietta Rossi

Serie Conservazione e Restauro

Direttore: Elisabetta Pallottino

Comitato di redazione: Francesco Paolo Fiore, Francesca Geremia, Francesco Giovanetti, Pier Nicola Pagliara, Paola Porretta,
Antonio Pugliano, Francesca Romana Stabile, Michele Zampilli

Abbonamento annuale 2018: Italia € 77,00; Estero € 110,00

Prezzo di un fascicolo: Italia n. singolo € 34,00; n. doppio € 67,00; Estero n. singolo € 43,00; n. doppio € 70,00.

Fascicoli arretrati: Italia n. singolo € 46,00; n. doppio € 75,00; Estero n. singolo € 54,00; n. doppio € 85,00.

Gli abbonamenti si possono sottoscrivere mediante versamento sul ccp 77228005 intestato a Carocci editore S.p.A., corso Vittorio Emanuele II, 229, 00186 Roma, o inviando un assegno bancario non trasferibile intestato a Carocci editore S.p.A., o tramite bonifico bancario sul c/c 000001409096 del Monte dei Paschi di Siena, filiale di Roma cod. 8710, Via Sicilia 203/A, 00187 Roma, IBAN IT92C0103003301000001409096 - SWIFT BIC: PASCITM1Z70.
La sottoscrizione può essere effettuata anche collegandosi a www.carocci.it con pagamento mediante carta di credito.

Carocci editore S.p.A., Ufficio riviste
corso Vittorio Emanuele II, 229, 00186 Roma,
tel. 06 42818417 (orario: 9-13 da lunedì a venerdì) e-mail: riviste@carocci.it

Le informazioni sulla rivista, gli indici dei fascicoli pubblicati e i pdf degli articoli sono disponibili nella sezione Riviste su www.carocci.it

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 142 / 06-06-2014 (già 17484 / 19-12-1978)

Realizzazione editoriale: Studio Editoriale Cafagna, Barletta
Finito di stampare nel mese di aprile 2018 dalla tipografia EuroLit, Roma

ISSN 0392-7202

ISBN 978-88-430-9196-6

In copertina: Henri-Joseph Ruxthiel, *Zefiro rapisce Psiche*, marmo, 1810-1814, Parigi, Louvre.

Leggere il Barocco. Cortocircuiti scultorei tra Otto e Novecento

• Editoriale	4
ANDREA BACCHI <i>Ottocento barocco: le iconografie e i generi della scultura</i>	5
GIANMARCO RUSSO <i>Cecioni antibarocco</i>	23
BARBARA CINELLI <i>Manzù e la scultura secentesca: storia di un episodio dimenticato</i>	36
• Fuori tema	
ANNA MARIA RICCOMINI <i>Amore punito. Intorno a due sculture delle raccolte di Carlo Emanuele I di Savoia</i>	49
CECILIA PAOLINI <i>L'ultima lettera di Justus Lipsius ad Ascanio Colonna: Philip Rubens, l'ambiente romano e l'ideale neo-stoico condiviso con il fratello Peter Paul</i>	59
MIGUEL TAÍN GUZMÁN <i>From Florence to Aranjuez: the cultural visit by Cosimo III de' Medici to the Royal Palace</i>	64
LUCA GIACOMELLI <i>Una prestigiosa commissione e prime aperture sull'attività torinese di Pietro Giusti</i>	79
FABIO BELLONI <i>Incontro al museo (1968) e La ciminiera dorica (1976). Maurizio Fagiolo dell'Arco su Giulio Paolini</i>	88
MARIA GRAZIA MESSINA <i>Strade parallele di Marisa Volpi e di Giulio Paolini, 1968-1973</i>	100
• Summaries	110

Recentemente concluso con la pubblicazione della monografia Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità (Milano 2018), il cantiere di lavoro sul tema della ricezione della scultura berniniana tra fine Settecento e primo Novecento, avviato fin dal 2014, ha trovato un'occasione particolarmente proficua di messa a fuoco in un corso dottorale sulla fortuna del celebre scultore, che ho tenuto nella primavera del 2016 alla Scuola Normale Superiore. In esso erano emersi molteplici episodi che confermavano la ricezione moderna della scultura barocca da parte degli artisti plastici come un fenomeno di lunga durata, senza soluzione di continuità nonostante le cesure della critica, spesso condotta in parallelo a un'attenzione (certamente più nota) per la pittura del Seicento. Tale ricezione appariva giocata prevalentemente sul recupero alle opere, dopo l'esperienza neoclassica, di qualità di naturalezza ed espressione, oltre che di sensualità e sentimento, grazie alle quali nell'Ottocento si tornò ad animare il marmo, ad alleggerirlo con il trapano, a donargli la morbidezza della carne.

Il saggio di Andrea Bacchi (invitato a presentare in seno a quel corso un intervento su argomenti extra-berniniani, risolto brillantemente nell'individuazione di precisi percorsi tematici e iconografici seguiti dagli scultori nell'assunzione ottocentesca dei modelli barocchi) e il contributo su Adriano Cecioni (fiero anti-barocco e convinto bartoliniano) di Gianmarco Russo, uno degli allievi che aveva assistito alle lezioni, nascono da quell'esperienza didattica, così come in quella circostanza nacque la proposta di dedicare un fascicolo di «Ricerche di Storia dell'Arte» all'attenzione rivolta in età contemporanea alla produzione plastica seicentesca, nelle sue molteplici forme. L'articolo di Barbara Cinelli è stato invece intercettato sulla scia di una più ampia ricerca autonoma su Giacomo Manzù condotta dalla studiosa, che ha generosamente acconsentito ad anticipare in questa sede i primi risultati delle sue indagini.

Nel suo complesso non si tratta di un tema 'inedito'. L'importanza, ad esempio, della scultura barocca per Vela o per Carpeaux è un argomento già noto ai contemporanei dei due scultori ottocenteschi (Carlo Tenca, Giuseppe Rovani, Camillo Boito) e oggi accettato nella più recente bibliografia, che non ha mancato di individuare la coraltà delle fonti sei e settecentesche prese in considerazione dai due artisti: da Alessandro Algardi a Pietro Tacca, da Pierre Puget a Nicolas Coustou. Già Pietro Selvatico riconosceva a Carlo Marochetti l'eccellenza tutta 'barocca' di saper inserire le statue in contesti monumentali, rilevando a malincuore come tanta abilità fosse preclusa al campione del purismo Pietro Tenerani. Né in recenti pubblicazioni, ad esempio di Stefano Grandesso, Ettore Spalletti e Paola Zatti, si è mancato di rilevare l'importanza del dibattito sul 'barocchismo' negli anni quaranta dell'Ottocento romano o l'influenza del XVII secolo negli inizi della scuola milanese. Se poi si guarda oltre le Alpi, gli studi non sembrano davvero aver ignorato il tema. La categoria del 'neo-barocco' (fondato sul recupero di moduli plastici e decorativi soprattutto della Francia di Luigi XVI, ma anche italiani) è stata presentata come una legittima chiave di lettura da Guillaume Peigné (e prima da Anne Pingeot) per inquadrare la produzione degli scultori della Terza Repubblica; così come nell'ultimo decennio nuovo interesse hanno destato gli esercizi grafici di Cézanne da diversi artisti europei del Sei e Settecento.

Questo fascicolo rappresenta innanzitutto l'occasione per ricapitolare il tema, riproponendolo come un problema storico-artistico degno di attenzione, nella convinzione che, nonostante i tre saggi qui presentati e la recente monografia berniniana da me pubblicata, molti possano essere ancora gli aspetti di questo dialogo meritevoli di essere valorizzati.

Lucia Simonato
Scuola Normale Superiore, Pisa
lucia.simonato@sns.it

Ottocento barocco: le iconografie e i generi della scultura

Una serie di percorsi di lettura mostra il dialogo che – sia pure in modi anche molto diversi – gli scultori del XIX secolo intrecciarono con le opere dei grandi maestri del Seicento, ben prima della svolta epocale segnata dall'arrivo a Berlino dell'altare di Pergamo nel 1879

Come ha più volte sottolineato Alina Payne, l'arrivo a Berlino nel 1879 dell'altare di Pergamo fu un evento decisivo per la rivalutazione del Barocco¹. Ancora nel 1855, nella prima edizione del suo memorabile *Der Cicerone*, Jacob Burckhardt condannava senza appello la *Santa Teresa* di Gian Lorenzo Bernini della Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria², ma negli ultimi venti anni del secolo si cominciò a maturare la convinzione che un'epoca fino ad allora ancora considerata di decadenza, come l'Ellenismo, poteva in realtà produrre opere mirabili, al pari di quello che veniva visto come il suo corrispettivo dell'età moderna, ovvero il Barocco. L'altare di Pergamo scardinò anche l'idea che ogni opera dovesse attenersi alle caratteristiche del proprio *medium*: pittoricismo, naturalismo e *pathos*, che dal pieno e tardo Settecento erano state in qualche modo bandite dalla scultura, in favore della pittura, si andarono pian piano a contrapporre a quella «nobile semplicità e quieta grandezza» che Winckelmann aveva indicato come la qualità suprema della plastica antica, e di conseguenza anche moderna. Lo stesso Burckhardt fece in tempo a mutare significativamente le proprie posizioni critiche dopo aver ammirato i rilievi dell'altare di Pergamo³. Ma in questo processo di rivalutazione della scultura barocca, gli storici dell'arte furono in qualche modo anticipati dagli artisti: è possibile infatti ricostru-

ire una perdurante fortuna nella scultura dell'Ottocento – ben prima di quella svolta epocale segnata dall'arrivo a Berlino dell'altare di Pergamo – di soluzioni riconducibili in modo più o meno diretto alla grande eredità del Barocco: ci si riferisce alla ricerca di effetti di movimento, così come all'esibizione del virtuosismo tecnico, al coinvolgimento emotivo dello spettatore o ancora alla scoperta sensualità di tante opere del XIX secolo. Questi caratteri della scultura dell'Ottocento, che gli artisti ripresero più o meno coscientemente dai grandi modelli del Seicento e del primo Settecento, dimostrano come si possa parlare di una fortuna del Barocco, almeno sotterranea, che attraversa tutto il lungo arco di tempo che va da Francesco Milizia e Leopoldo Cicognara fino al Burckhardt degli scritti successivi al 1880.

Soprattutto in Francia, la critica ha messo da tempo a fuoco quella che Oltralpe viene chiamata la *sculpture néo-baroque*: già nel 1986, nel catalogo di una mostra ormai mitica, *La sculpture française au XIX siècle*, Anne Pingeot individuava i termini culturali, cronologici e di committenza di tale fenomeno:

«Une des curiosités de l'éclectisme était la tendance qu'avait chaque pouvoir de choisir le style correspondant à l'apogée de sa puissance. En France l'Église pencha pour le gothique, la Loi et la Justice pour le

néo-classique, l'exécutif de la Troisième République pour le baroque, mettant de son côté la richesse et la fête, les décors joyeux qui devaient éblouir les masses, comme le voulait l'art de la Contre-réforme pour séduire et entraîner les fidèles hésitants. L'apogée de cette tendance flamboya à l'Exposition universelle du 1900»⁴.

Sono seguiti altri studi importanti come il repertorio di Guillaume Peigné sugli scultori neo-barocchi⁵. Queste ricerche si concentrano però su un periodo che ha inizio nel 1870 e, di fatto, considerano soprattutto le fonti barocche francesi del Sei e Settecento, trascurando in larga misura il ruolo che possono avere giocato, anche sugli artisti francesi, Bernini e gli altri scultori attivi in Italia. In questa sede vogliamo invece concentrarsi proprio sull'importanza della scultura italiana barocca a partire dagli anni di Antonio Canova; si è dunque qui deciso di spostare l'obiettivo sulla prima parte del secolo, fermandoci proprio alla soglia del 1870, per vedere in quali modi la presenza di idee barocche si insinuò gradualmente nella scultura, in un periodo che arriva fino all'epoca di Vincenzo Vela (1820-1891) e Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875).

La rigorosa censura del Barocco da parte della critica di primo Ottocento, come noto, è sostanzialmente contemporanea al fiorire del più severo Neoclassicismo di Bertel Thorvaldsen e poi di Pietro Tenerani. E Francesco Milizia, già nel 1797, scriveva: «Il Bernini non peccò soltanto ne' panneggiamenti, alterò tutte le forme, le scontorse, le smorfiò. I suoi successori di male in peggio»⁶, definendolo poi «ammanieratissimo specialmente nelle drapperie e prodigo quanto più i Greci le risparmiavano; le ha svolazzate e ripiegate che apaion più scogli che drappi». D'altra parte in quegli stessi anni, gli scultori non avevano cancellato completamente dal loro orizzonte i modelli berniniani, se nel 1787 un osservatore tedesco a Roma, l'antiquario e conoscitore Alois Hirt, stendendo una lista degli artisti in città, poteva osservare «C'è una grande quantità di scultori [...] i loro lavori meritano poco. Gli italiani sono ancora molto attaccati a Bernini»⁷. Una constatazione non priva di fondamento: anche il massimo campione della scultura neoclassica, Canova, appena arrivato a Roma, aveva infatti guardato con stupefatta ammirazione ai gruppi borghesiani: «Vidi poi il gruppo di Apolo e Dafne del Bernini lavorato con tanta delicatezza che sembra impossibile: vi sono le foglie dell'alloro di meraviglioso lavoro, bello è ancora il nudo che non credevo tanto»⁸. Anche più tardi, quando intorno al 1790 scolpisce *Amore e Psiche che si abbracciano* (Parigi, Louvre), quest'opera appare ai contemporanei ancora legata al mondo berniniano. Anzi

in questo caso colpisce la singolare unanimità di giudizi al riguardo: si va infatti dalla condanna, se vogliamo scontata, da parte del grande ammiratore di Thorvaldsen, Carl Ludwig Fernow, il quale ne esecrava le figure «troppo sottili e fiacche nelle forme; così che [...] con la loro spiacevole mollezza quasi cerea sono simili al noto gruppo di Apollo e Dafne del Bernini»⁹, fino alle parole, per una volta non elogiative, del più importante sostenitore internazionale di Canova, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy che, in questo caso, rimproverava allo scultore il rischio di divenire un «Bernin antique» e lo richiamava quindi «aux idées simples et au dessin sévère»¹⁰. Solo Leopoldo Cicognara, che pure non farà che coronare questa stagione critica definendo Bernini l'«infausto genio del secolo XVII», riscatterà però la fortuna del gruppo nel quale «dai duri marmi la voluttà più soave discese al cuore degli

1. Gian Lorenzo Bernini, *Davide*, marmo, 1623-1624, Roma, Galleria Borghese.



osservatori con magico incanto»¹¹. Pochi anni più tardi la voce di Stendhal, che pure giunge fino ad irridere alcuni dei grandi capolavori berniniani di San Pietro, riserva parole di vera ammirazione alla *Santa Teresa*, esprimendo un giudizio che, a queste date, si configura quindi con i caratteri dell'eccezionalità:

«Sainte Thérèse est représentée dans l'extase de l'amour divin: c'est l'expression la plus vive et la plus naturelle. [...] Quel art divin! Quelle volupté! [...] Nous avons pardonné au cavalier Bernin tout le mal qu'il a fait aux arts. Le ciseau grec a-t-il rien produit d'égal à cette tête de sainte Thérèse. Le Bernin a su traduire, dans cette statue, les lettres les plus passionnées de la jeune Espagnole. Les sculpteurs grecs de l'Illissus et de l'Apollon ont fait mieux, si l'on veut; il nous ont donné l'expression majestueuse de la *Force* et de la *Justice*; mais qu'il y a loin de là à Sainte Thérèse!»¹².

2. Eugène Guillaume, *Le faucheur*, bronzo, 1849, Paris, Musée d'Orsay.



Parole che, almeno nell'immediato, non sembrano avere avuto ripercussioni sugli artisti francesi se Antoinette Lenormand¹³ poteva affermare che nelle corrispondenze, da lei studiate, degli scultori francesi *pensionnaires* a Roma, per gli anni che vanno dal 1824 al 1840, il nome di Bernini non compare mai. Gli scultori italiani invece, anche quelli di più stretta osservanza canoviana, continuano a guardare Bernini. Un esempio: nel 1830 il veronese Innocenzo Fraccaroli (1805-1882) si trasferì a Roma per un periodo di studio e Luigi Zandomenighi, un allievo di Canova che gli era stato maestro all'Accademia di Venezia, il 2 agosto di quell'anno così gli scriveva:

«cercate la purità delle forme senza durezza; affermate le vostre concezioni con modi convenienti di sublimità e naturalezza; fate vostro velaggio le espressioni e la grazia ma senza smorfie; guardate per conseguenza tutti, anco il Bernino giovane (sì signore anco il Bernino) e succhiate da tutti il soave od il severo che può costituire una bella prerogativa, ricordandovi che l'ape industriosa sa trarre il miele anco dai fiori del venefico aconito; siate insomma filosofo e artista [...]»¹⁴.

La possibilità di guardare al Seicento diverrà anche più comune negli anni successivi come attesta il caso del bergamasco Giovanni Maria Benzoni (1809-1873), il cui primo viaggio a Roma fu finanziato dal conte Luigi Tadini committente e ammiratore di Canova. Nelle lettere inviate da Roma, lo scultore non nasconde la propria parzialità per Gian Lorenzo: «Oggi ho ammirato fino alla sazietà i monumenti berniniani in San Pietro: il monumento ad Urbano VIII e quello di Alessandro VII. Quale grandiosità di linee e quale scrupolo di esecuzione! Sembrano miracoli d'arte!» e poi, davanti ai marmi della Galleria Borghese, osserva che «la finissima levigatura del marmo dà la sensazione della pelle fina sotto la quale dovrebbero pulsare le arterie»¹⁵. A partire dal 1828 il lombardo Benzoni risiedette stabilmente a Roma e nondimeno le sue aperture nei confronti di Bernini ci paiono scaturire non tanto dall'entourage purista di Pietro Tenerani e Friedrich Overbeck quanto piuttosto dalla conoscenza di quanto avveniva a Milano dove, a partire dagli anni Quaranta, figure centrali sarebbero state Vincenzo Vela (1820-1891), Giovanni Strazza (1818-1875) e Alessandro Puttinati (1801-1872).

Nel 1846, proprio Vela apre un nuovo capitolo nella storia della scultura italiana esponendo a Milano *La preghiera del mattino* (Milano, Galleria d'Arte Moderna), subito elogiata da Carlo Tenca che non teme di chiamare in causa possibili rimandi alla scultura barocca:

«Non è più il marmo che noi abbiamo davanti agli occhi ma qualcosa di palpitante e di vivo, che illude cogli effetti abbaglianti del chiaroscuro. [...] E veramente egli ha ottenuto collo scalpello gli effetti quasi del colorito[...] Lasciamo che i precettisti gridino al traviamiento dell'arte, al barocchismo della scultura [...]»¹⁶.

Fin da subito dunque i termini 'il vero' o realista alludono per Vela alla sua capacità di ottenere effetti pittorici («si direbbe aver lo scultore profuso nella sua statua tutta la magia della tavolozza») e alla sua assimilazione della cultura barocca. Nel 1853 Pierre Jean David D'Angers, visitando lo studio di Vela a Torino, etichettava lo scultore come 'réaliste' e ne deplorava l'orientamento verso Bernini¹⁷. Ancora oggi a Ligonetto, nella Gipsoteca Vela, troviamo una versione in gesso del *Busto di gentiluomo*, oggi a Berlino, come opera di Algardi ma che, negli anni di Vela, veniva attribuita a Bernini e godeva di una certa celebrità (un altro suo calco figurava fra le opere appartenute allo scultore svedese Tobias Sergel)¹⁸. Sul finire del 1846 o all'inizio dell'anno successivo il giovane scultore parte alla volta di Roma dove si trattiene per circa un anno; frutto di quel soggiorno sarà lo *Spartaco* (Ligonetto, Museo Vela) con il quale egli abbandona completamente gli ideali neoclassici e si confronta esplicitamente con Michelangelo e Bernini.

In occasione dell'esposizione dello *Spartaco* nello studio dell'artista, a Milano nel 1850, un visitatore segnala fra i predecessori di Vela, Donatello, Michelangelo e Bernini che portarono «una novella vita di espressione»¹⁹. E se pure il dialogo con il *David* Borghese appare del tutto esplicito, specie nella tensione di una energia concentrata come sul punto di esplodere, d'altra parte lo *Spartaco* non rappresentava tuttavia una derivazione precisa da Bernini (fig. 1) come invece, alle stesse date, accadeva con *Le faucheur* (Paris, Musée d'Orsay; fig. 2), una statua eseguita a Roma nel 1849 da Eugène Guillaume (1822-1905)²⁰. Proprio negli stessi anni a Roma si assiste a un primo, timido risveglio degli studi berniniani, con la pubblicazione, da parte di Paolo Mazio nel 1844, di un'inedita biografia di Gian Lorenzo, scoperta presso i discendenti dello scultore²¹. Ma certo, con l'eccezione della scultura di Guillaume, tanto in Italia quanto in Francia si dovrà attendere l'ultima parte del secolo per incontrare puntuali ed esplicite derivazioni berniniane, talvolta copie quasi letterali come nel caso delle derivazioni marmoree del solo volto della *Santa Teresa* eseguite da Michele Tripisciano (1860-1913; Caltanissetta, Museo Diocesano) ispirate forse a parziali modelli in terracotta come quello conservato al Museo di Palazzo Venezia a Roma, o altrimenti marmi destinati ad essere accostati alle invenzioni berniniane come i gruppi scolpiti nel



3. Francesco Mochi, *Monumento ad Alessandro Farnese*, bronzo e marmo, 1621-1625, Piacenza.

1878 da Antonio Della Bitta (1807-doc. fino al 1879) e Gregorio Zappalà (1833-1908) per la *Fontana del Nettuno* a Piazza Navona²² e infine vere e proprie copie come il *Busto di Richelieu*, appartenuto e verosimilmente commissionato dall'antiquario Sangiorgi di Roma²³.

Nella prima metà del secolo vi sono però anche altri grandi maestri del Seicento a cui si torna a guardare: un caso esemplare, in questo senso, è quello del piemontese Carlo Marochetti (1805-1867), uno dei più brillanti interpreti di quella variante retrospettiva, romanzesca, per non dire fiabesca dello stile 'Restaurazione'. Il *Monumento a Emanuele Filiberto* del 1838 (Torino, piazza San Carlo; fig. 4) mostra infatti come egli fosse rimasto affascinato dai due monumenti equestri Farnese realizzati a Piacenza da Francesco Mochi (fig. 3), due sculture che egli aveva probabilmente visto nel corso del viaggio verso Roma poco dopo il 1820 e che inoltre poteva conoscere anche grazie alle incisioni che accompagnavano la *Storia della scultura* di Cicognara²⁴. Per Marochetti,



4. Carlo Marochetti, *Monumento a Emanuele Filiberto*, bronzo e marmo, 1833-1838, Torino (foto: Archivi Alinari, Firenze).

l'interesse verso il Seicento riaffiorerà a più riprese nel corso della sua carriera: lo attestano i bronzi monumentali raffiguranti *Carlo I*, *Sir John Bankes* e *Lady Mary Bankes*, di Kingston Lacy (1853-1855), che riprendono in modo impressionante i bronzi secenteschi di Hubert Lesueur e anche il *Monumento alla principessa Elisabeth*, su cui torneremo più avanti²⁵.

È possibile, inoltre, suggerire dei percorsi di lettura di invenzioni formali, compositive o iconografiche, che nella scultura dell'Ottocento, in modi anche molto diversi, appaiono dialogare con l'età barocca: sono stati presi in considerazione in larga misura marmi italiani senza però trascurare una prospettiva internazionale, necessaria per più ragioni: il ruolo delle esposizioni internazionali, a partire dalla metà del secolo; la forte presenza in Italia, e soprattutto a Roma e a Firenze, di committenti e collezionisti stranieri; l'attività italiana (e anche in questo caso soprattutto romana e fiorentina) di tantissimi scultori forestieri; non da ultimo anche la circostanza che numerosi scultori

italiani lavorano a lungo soprattutto in Inghilterra e in Francia (i primi due nomi che vengono alla mente sono quelli del già citato barone Marochetti e di Raffaele Monti).

1. SCULTURE IN MOVIMENTO – SCULTURE IN VOLO

Fin dall'antichità una delle grandi sfide per gli scultori è stata quella di raffigurare nel marmo movimenti, azioni, mutamenti, giungendo persino ad alludere al volo. Una tensione che riesce ad esprimersi al massimo livello proprio nel Seicento, non solo intorno al 1620 con i gruppi borghesiani di Bernini, ma già nel 1608 con l'*Angelo annunciante* (Orvieto Cattedrale) di Mochi, uno scultore la cui stupefacente *Veronica* eseguita per San Pietro nel corso degli anni Trenta fu oggetto di critiche da parte dei contemporanei proprio per il contravvenire a quelle che apparivano regole inderogabili della scultura. E infatti Giovanni Battista Passeri, pur definendola una «una figura di tutto spirito, e maestria», aggiungeva però:

«la rappresentò in atto di moto, e d'un moto violento non solo di camminare, ma di correre, e qui mancò (e va detto con sua pace) della sua propria essenza perché le la parola denominativa di statua deriva dal moto latino sto, stas, che significa esser fermo, stabile in piedi, quella figura non è più statua permanente, ed immobile come esser deve per formare un simulacro da esser goduto, ed ammirato da riguardanti, ma un personaggio che passa, e non rimane»²⁶.

D'altronde, come si è detto, lo stesso Canova non resisterà alla tentazione di misurarsi con tale sfida, mettendo per una volta d'accordo Fernow e Quatremère de Quincy, nello stigmatizzare quelle che ai loro occhi appaiono intollerabili simpatie berniniane. Ciononostante già nella Roma di primo Ottocento vi fu, oltre allo stesso Canova, almeno uno scultore che non riuscì a sottrarsi alla seduzione di tali temi, il belga Henri-Joseph Ruxthiel (1775-1837), formatosi accanto a Houdon e giunto in Italia nel 1809. Nel 1814 espose al Salon il gruppo con *Zefiro rapisce Psiche* (oggi al Louvre; fig. 5), il cui modello era stato realizzato a Roma nel 1810 mentre il marmo venne da lui lavorato a Carrara nello studio di Lorenzo Bartolini; si tratta di un'opera del tutto isolata nel percorso dell'artista e, in fondo, nel contesto stesso della contemporanea scultura tanto italiana quanto francese. Un marmo che, anche in virtù del riferimento al celebre dipinto di Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) commissionato da Giovanni Battista Sommariva, raffigurante *La Giustizia e la Vendetta divina perseguono il crimine* (Saint-Omer, Musée de l'Hôtel



5. Henri-Joseph Ruxthiel, *Zefiro rapisce Psiche*, marmo, 1810-1814, Parigi, Louvre.

Sandelin), giunge quasi a gareggiare con il modello canoviano nell'arditezza dell'invenzione²⁷: anche in età neoclassica quindi la pittura poteva fornire straordinari modelli a chi intendeva evadere da un rapporto esclusivo con l'Antico. E del resto per incontrare un nuovo esempio di scultura parimenti impegnata nella restituzione dinamica di un'azione in movimento si dovrà attendere una nuova stagione, quella pienamente romantica, e l'opera di un artista come François Rude (1784-1855) il quale, ricordiamolo, non aveva frequentato l'Italia: la celeberrima *Partenza dei volontari nel 1792* per l'Arco di Trionfo (commissionata nel 1832, compiuta nel 1836) scaturiva infatti dall'entusiasmo per la pittura di Delacroix e di conseguenza dal recupero di Rubens. E così anche in Italia, quando il veronese Alessandro Puttinati (1801-1872), formatosi a partire dal 1824 con Camillo Pacetti nel cantiere del Duomo di Milano, licenzia nel 1862 il suo *Paolo e Francesca* (Milano, Galleria d'Arte Moderna; fig. 6), non vi può essere dubbio circa l'importanza che la tela di identico soggetto, dipinta da Ary Scheffer (1795-1858) nel 1835 per Anatole Demidoff (London Wallace Collection), deve avere avuto nell'elaborazione di questa com-

posizione²⁸. Di contro, pochi anni più tardi, quando il milanese Giulio Bergonzoli (1822-1868) presenta con enorme successo all'esposizione di Parigi del 1867 il gruppo con *Gli amori degli Angeli* (Greenwich, Ranger's House, The Trustees of the Wernher Foundation), omaggio esplicito e privo di remore alla grande tradizione plastica barocca, egli giunge addirittura ad anticipare soluzioni che Guillaume-Adolphe Bouguereau (1825-1905) metterà in opera solo molto più tardi con *Il rapimento di Psiche* del 1895 (collezione privata). Ma lo studio della scultura barocca italiana e di Bernini in particolare si rivela determinante anche per un'opera ben altrimenti fondamentale, quale la *Danza* realizzata da Jean Baptiste Carpeaux alla fine degli anni Sessanta per la facciata dell'Opera. Carpeaux aveva soggiornato a Roma dal 1856 al 1862 e conosceva quindi molto bene i marmi berniniani. A tale proposito, nel 1986 Anne Wagner segnalava come «it is surprising that no critic in 1869 thought to point out another [l'altro scultore era Clodion, citato da Théophile Gautier] parallel which comes to mind easily today: I mean the similarity between Bernini's ability to give the illusion in stone of soft flesh yielding to the

touch and Carpeaux's emulation of such bravura effects» e metteva a confronto un disegno del francese con il *Plutone e Proserpina* della Galleria Borghese²⁹. Nondimeno, anche in occasione della grande mostra monografica del 2014 (Parigi e New York) si tace di un possibile legame di Carpeaux con Gian Lorenzo, individuando esclusivamente nel contesto francese le sue possibili fonti secentesche e menzionando quindi il nome del solo Pierre Puget³⁰.

2. LA FORTUNA DELLA SANTA CECILIA DI MADERNO

Nel 1856 la scultrice americana Harriet Hosmer (1830-1908) realizzava a Roma un'opera dedicata a una delle eroine femminili più amate dalla cultura ottocentesca e cioè quella *Beatrice Cenci* alla cui tragica vicenda Shelley e Stendhal, fra gli altri, avevano dedicato pagine che ne avevano straordinariamente consolidato il mito. Questa scultura (fig. 7), commissionata dalla Mercantile Library di St. Louis (Missouri), rappresentava la fanciulla richiemandosi naturalmente, nell'idea del volto cinto dal turbante, alla celebre tela reniana di Palazzo Barberini, ritenuta allora l'effigie della giovinetta. Tuttavia, nel raffigurarla riversa nell'abbandono del sonno, la Hosmer si ispirava esplicitamente alla *Santa Cecilia* di Stefano Maderno (Roma, Santa Cecilia; fig. 8), alludendo certo allo statuto di martire che la Cenci aveva acquisito grazie alla trasfigurazione letteraria, ma dimostrando altresì come la sua idea della scultura, a queste date ancora molto legata a modelli neoclassici, fosse però in grado di attingere anche a esempi seicenteschi (in questo caso risalenti proprio all'aprirsi del secolo), impareggiabili nell'accrescere la potenzialità di coinvolgimento emozionale della statua³¹.

Non era forse la prima volta, nel corso del secolo, che si guardava a quell'immagine da sempre celebre e celebrata, ma d'altra parte varie figure di giovinetti morenti o già defunti, realizzati intorno al 1840, quali l'*Abele* di Giuseppe Duprè (1817-1882)³² del 1842, l'*Ismaele abbandonato* (Milano, Galleria d'Arte Moderna) del 1844 di Giovanni Strazza (1818-1875)³³ e il *Giovane Tamburino* (*Barra*) del 1839, (Angers, Museo o Saumur, Museo) di Pierre Jean David detto David D'Angers (1788-1856)³⁴ testimonianze di un nuovo realismo, colmo di sentimenti romantici, non sembrano avere alcun rapporto con il marmo di Maderno e paiono piuttosto guardare alla pittura di fine Settecento: nel caso di Duprè sembrerebbe quasi che la figura del giovane sia ispirata a quella posta da Proud'hon in primo piano nel già citato dipinto con *La Giustizia e la Vendetta divina perseguono il crimine* mentre, più prevedibilmente, David



6. Alessandro Puttinati, *Paolo e Francesca*, marmo, 1862, Milano, Galleria d'Arte Moderna.

D'Angers rende omaggio alla tela incompiuta di David che raffigurava proprio *La mort de Bara*, (Avignone, Musée Calvet)³⁵.

Mentre a Roma la Hosmer lavorava alla *Beatrice Cenci*, a Londra nell'estate del 1854 la regina Vittoria aveva richiesto a Marochetti un monumento per commemorare la principessa Elisabeth Stuart, figlia di Carlo I, morta in prigione a quindici anni nel 1650 e sepolta nella chiesa di Saint Thomas a Newport sull'Isola di Wight. Una tradizione voleva che la giovane principessa fosse morta nel sonno accanto alla Bibbia donatale dal padre prima di salire al patibolo. Proprio come aveva fat-



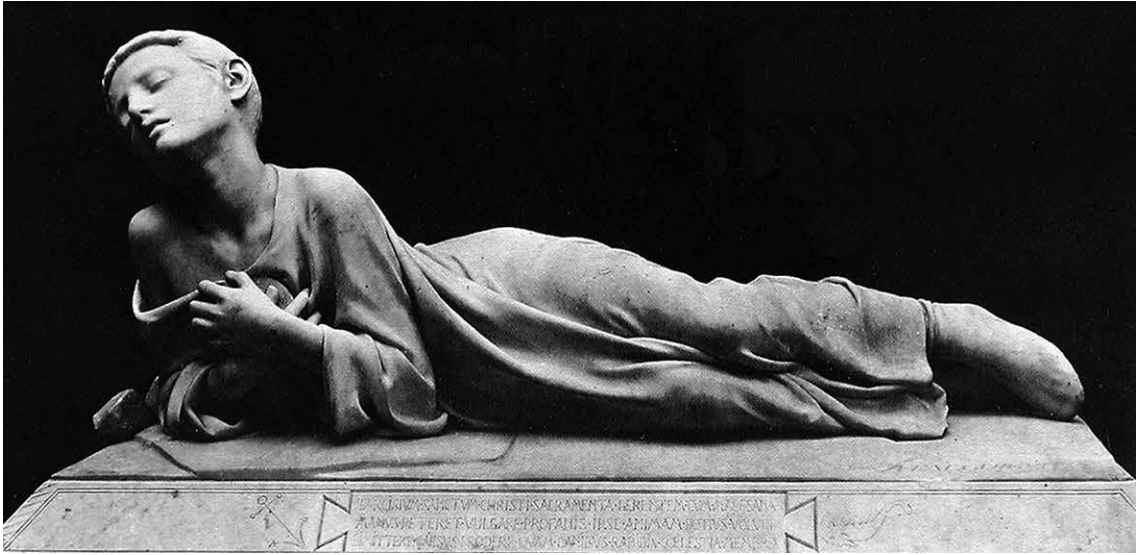
7. Harriet Hosmer, *Beatrice Cenci*, marmo, 1856-1857, St. Louis (Missouri), Mercantile Library.

to Maderno con Cecilia, così anche Marochetti volle evocare le tragiche circostanze del trapasso della fanciulla, raffigurata distesa entro una nicchia, la testa con i capelli sciolti posata sulla Bibbia, posta dinanzi a una sorta di grata che allude alla sua prigionia. A proposito di questa scultura Philip Ward Jackson ha fatto riferimento proprio alla *Santa Cecilia* di Maderno, pur soggiungendo come nella ricerca di un realismo evocativo e romanzesco, la sua realizzazione «seems pitched omewhere between the worlds of Mme Tussaud and Walt Disney»³⁶.

Dieci anni più tardi, uno scultore francese, Alexandre Falguière (1831-1900), volendo cimentarsi proprio con la raffigurazione di un giovane santo morente, espone al Salon del 1868 il *Tarcisio martire cristiano* (Tolosa, Musée des Augustins; fig. 9); la scultura si ispirava alle vicende del santo così come erano state descritte dal cardinale Nicholas Patrick Stephen Wiseman in *Fabio-la*, un libro allora celebre, ove si narrava di come il giovane, sorpreso dai pagani nel momento in cui stava recando in segreto l'Eucarestia ai cristiani in carcere, era stato ucciso mentre stringeva al petto

8. Stefano Maderno, *Santa Cecilia*, marmo, 1599-1600, Roma, Santa Cecilia.





9. Alexandre Falguière, *Tarcisio martire cristiano*, marmo, 1868, Tolosa, Musée des Augustins.

l'ostia che non doveva cadere in mani profane³⁷. In questo caso i critici del tempo ne sottolinearono la prossimità al *Bara* di David nonché alla statua con lo stesso soggetto di David D'Angers ma, più di recente, sono state opportunamente evidenziate le affinità con la *Santa Cecilia* così come quelle, forse anche più esplicite, nella restituzione languidamente sensuale del trapasso, con la *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini (Roma, San Francesco a Ripa; fig. 10)³⁸.

A conclusione ideale di questa sequenza sembra doveroso ricordare quanto scriveva Francis

Haskell nel 1978, in anni in cui la scultura di fine Ottocento era guardata a dir poco con sufficienza, in un saggio nel quale rivendicava importanza e qualità dello Shelley Memorial di Oxford (1891). Era stata Lady Shelley, la nuora del poeta, a commissionare a Edward Onslow Ford (1852-1901) il monumento per il poeta, destinato in un primo tempo al Cimitero protestante di Roma, dove però non fu possibile collocarlo. Nel 1891 Lady Shelley decise quindi di destinarlo allo University College di Oxford dove il poeta aveva studiato; qui la statua venne collocata al centro di un am-

10. Gian Lorenzo Bernini, *Beata Ludovica Albertoni*, marmo, 1671-1674, Roma, San Francesco a Ripa.





11. Edward Onslow Ford, *Monumento a Shelley*, marmo e bronzo, 1891-1893, Oxford, University College.

biente, sopra un piedistallo di bronzo (fig. 11). Vi era rappresentato il corpo esanime del giovane poeta completamente nudo, così com'era stato trovato, dopo essere annegato nel mare, sulla spiaggia nei pressi di Viareggio. Si voleva cioè evocare, in chi sarebbe entrato nel mausoleo, la stessa terribile emozione provata da coloro che avevano ritrovato il corpo, proprio come si era voluto che i devoti vedessero Cecilia così come era stata trovata nella sua sepoltura. E dunque Haskell osservava: «It is, I think, virtually impossible that the conceptual and formal similarities between the 'Shelley' and the 'St. Cecilia' can be totally accidental». Shelley diveniva una sorta di moderno martire laico, la cui tragica fine veniva celebrata e trasfigurata nel candore immacolato del marmo³⁹.

3. SCULTURE POLICROME

Allorché venne esposta nel 1862 alla Royal Academy, la *Tinted Venus* di John Gibson (1790-1866) poteva apparire da una parte il punto di non ritorno della scultura neoclassica nel tentativo di

evocare la policromia dei marmi antichi, la cui conoscenza era stata recuperata grazie agli studi degli archeologi. Ma dall'altra parte ne veniva subito messo a fuoco l'intento realista «As representing a naked, impudent Englishwoman, it is excellent in its way, but in no respect a Venus», come venne infatti scritto all'indomani della scomparsa dello scultore nel 1866⁴⁰. Contemporaneamente, sempre in Inghilterra, Carlo Marochetti nel *Busto della principessa Gouramma di Coorg* (1855-1856), commissionato dalla regina Vittoria come dono di Natale per il principe Alberto (si trova tuttora nella residenza reale di Osborne sull'Isola di Wight), aveva ritratto la figlia del decesso Raja di Coorg, giunta in Inghilterra nel 1852 (una fanciulla che era stata battezzata a Buckingham Palace), in un busto in marmo dipinto e parzialmente dorato, una scelta dettata forse, in questo caso, dal carattere esotico del soggetto⁴¹.

Un interesse soprattutto antropologico era poi quello che muoveva il grande Charles Cordier (1827-1905) che, allievo di Rude, si era recato in Africa nel 1856 e avrebbe raggiunto il successo proprio con il *Busto di nero del Sudan* (Pari-

gi, Museo d'Orsay) in bronzo ed onice, esposto al Salon del 1856. Naturalmente nelle sue opere egli arricchiva lo studio diretto dei suoi soggetti attingendo a grandi modelli del passato e in particolare a quella scultura tardomanierista romana d'impronta antiquaria, che aveva avuto il proprio rappresentante più celebre in Nicolas Cordier. Vi è però almeno un caso nel quale la sua fonte d'ispirazione è senza dubbio la scultura barocca italiana: penso alle quattro sontuose e sensuali figure di atlanti e cariatidi (fig. 12) che decorano il salone principale del castello voluto da James I Rotschild a Ferrières en Brie. Regista della decorazione del castello, inaugurato nel 1862 alla presenza di Napoleone III, fu il pittore Eugène Lami e sembra si debba proprio a lui l'idea di ispirarsi alle mo-

numentali figure di *Mori* scolpite da Giusto Le Court in marmo nero e bianco per il *Monumento Pesaro* ai Frari di Venezia intorno al 1665 (fig. 13)⁴². Commissionate nel 1861 queste figure, alte tre metri, rappresentano una delle testimonianze più spettacolari di come, anche nel cuore della Francia del Secondo Impero, lo sguardo retrospettivo verso il Sei e il Settecento non si limitasse esclusivamente agli esempi francesi, ma fosse in grado di allargare il proprio orizzonte di interesse anche a episodi a quell'epoca quasi sconosciuti del Barocco italiano, perfettamente idonei a incarnare quella felice, colorata, spregiudicata e fin spudorata esuberanza immaginativa che accomunava artisti e committenti nella Parigi di Napoleone III. E non è senza significato che nella stessa sala il

12. Charles Cordier, *Cariatide*, marmo, 1861-1862, Ferrières en Brie, Château de Ferrières.



13. Giusto Le Court, *Monumento del doge Giovanni Pesaro*, particolare di un telamone, ca. 1665, Venezia, Basilica dei Frari.





14. Antonio Corradini, *Pudicizia*, marmo, 1752, Napoli, Cappella Sansevero.

Rothschild avesse raccolto una serie di capolavori della statuaria settecentesca, allora assolutamente fuori moda, come ad esempio il grande gruppo di Antonio Corradini per Dresda con *La Verità e la Scultura*⁴³. Dalla Parigi di Cordier questo gusto sarebbe successivamente giunto anche in Italia dove si sarebbe guadagnato un successo anche internazionale il milanese Pietro Calvi (1833-1884), noto soprattutto per i suoi busti policromi, ispirati a personaggi della letteratura e dell'opera come Otello e Aida, caratterizzati tuttavia da un decorativismo assai più superficiale⁴⁴.

4. SCULTURE VELATE

Nel febbraio 1780, visitando per la prima volta Napoli, Canova si soffermava nella cappella Sansevero sulla «statua velata fatta dal Coradini» (fig. 14) e soprattutto sul *Cristo* coperto dal sudario di Giuseppe Sanmartino, marmo che gli parve «di più merito della statua del Coradini»⁴⁵. Come attesta una fonte contemporanea, il Sanmartino aveva realizzato la sua opera a partire da «un modello in creta lasciato dal Corradini»; e infatti a Venezia, molti anni prima proprio Corradini aveva «fatto stupire tutta la città» con la «statua d'una Fede col capo e faccia velata»⁴⁶, un'opera che aveva di fatto inaugurato un nuovo genere, quello della statua velata, riproposta più volte dallo stesso Corradini e che avrebbe goduto di una rinnovata fortuna attestata in Italia, Francia e Inghilterra intorno alla metà del secolo successivo.

Personalità cruciale nel recupero della figura femminile velata fu il lombardo Raffaele Monti (1818-1881). Figlio dello scultore neoclassico Gaetano Matteo, originario di Ravenna ma attivo a Milano, Raffaele, dopo avere studiato con il padre, entrò in contatto con personalità innovatrici come Pietro Magni e Vincenzo Vela e nel 1847 era a Londra dove espose la *Vestale velata* ordinatagli da William Cavendish, VI duca di Devonshire. A partire da quel momento lo stesso Monti, ma anche moltissimi altri scultori affronteranno il tema della fanciulla velata, che avrebbe goduto di larghissima fortuna lungo tutta la seconda metà del secolo. Nella *Vestale*, la posa e i caratteri del panneggio evocavano ancora la scultura neoclassica (i panneggi richiamano la *Santa Susanna* di François Duquesnoy; Roma, Santa Maria di Loreto), ma il volto coperto dal velo costituiva una novità straordinariamente affascinante per i contemporanei. Fin da subito gran parte della critica deprecò la «mechanical cleverness», e l'«easy artifice» di questo brano, che appariva una vera e propria «offence against the High Sculpture canon»⁴⁷; nello stesso tempo, tuttavia, il pubblico subiva il fascino magnetico del volto parzialmente celato dalla stoffa. Lo scultore tornò brevemente a Milano ma già l'anno successivo, in seguito al fallimento dei moti rivoluzionari, rientrò a Londra dove avrebbe trascorso il resto dei suoi giorni. Nel 1861 porta a termine quello che rimane probabilmente il suo capolavoro *Il sonno del dolore e il sogno della gioia* (Londra, Victoria and Albert Museum; fig. 15), esposto l'anno successivo alla grande mostra internazionale dove sarebbe stato letto come un'allegoria della resurrezione politica italiana, un'opera nella quale già Anthony Radcliffe aveva individuato i precisi rimandi tanto al Corradini quanto all'*Apollo e Dafne* (figg. 16, 17)⁴⁸.

In effetti, in un'opera come questa compare al meglio ma, se vogliamo, anche nel modo più spregiudicato quel virtuosismo tecnico che, di lì a poco, nel 1863, Paul Mantz avrebbe esplicitamente rimproverato agli scultori italiani:

«On sait en effet que les sculpteurs modernes de Milan, de Florence et de Rome sont arrivés, dans la mécanique de leur art, à des résultats surprenants. Le plus dur Carrare s'assouplit sous leur ciseau, au point de donner au regard l'impression de la chair véritable, et d'exprimer la légèreté des cheveux, le grain des étoffes, le poli du métal. Toutes ces qualités, mais rien que ces qualités, se retrouvent dans le groupe sculpté par M. Vincenzo Vêla. Ce groupe, offert à l'Impératrice par les dames milanaises, représente l'Italie délivrée remerciant la France

[...]. Nulle grandeur, nulle sévérité, on le devine, dans cet agréable morceau, qui est féminin de toutes les manières, et qui est fait pour être placé dans un salon, au milieu de toutes les élégances mondaines»⁴⁹.

Esprese con parole diverse, erano però in sostanza le stesse accuse mosse molti anni prima da Cicognara alla scultura barocca:

«L'Algardi, il Bernini, le Gros scolpirono il marmo con tanto ardimento, con tanta eccellenza, che vinsero di gran lunga nella meccanica dello scarpello ciò che erasi fatto nell'epoca precedente; e quanto maggiormente furono ammirati in questa parte, tanto più ad essa diressero i loro studiati artificieri, lasciando le belle opere dell'antichità freddamente neglette»⁵⁰.

15. Raffaele Monti, *Il sonno del dolore e il sogno della gioia*, marmo, 1861, London, Victoria & Albert Museum.





16. Raffaele Monti, *Il sonno del dolore e il sogno della gioia*, particolare, marmo, 1861, London, Victoria & Albert Museum.



17. Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, particolare, marmo, 1622-1625, Roma, Galleria Borghese.

Ad attestare il successo di questa invenzione andranno qui ricordati almeno alcuni dei busti di fanciulle velate, tutti in realtà fra loro molto simili e riferibili al loro autore a volte solo in virtù delle firme. Basti qui ricordare quello di Giovanni Strazza del 1856 in collezione privata americana, l'*Allegoria della notte* (Ferrara, Museo dell'Ottocento, 1861) di Angelo Conti (Ferrara 1820-1876), scultore che si proclamava allievo di Thorvaldsen, la *Rebecca velata* (Atlanta, High Museum, 1864) di Giovanni Maria Benzoni, e infine il busto di collezione privata, eseguito nel 1869 dal bresciano Giovanni Battista Lombardi (1822-1880)⁵¹. Una menzione speciale tocca infine alla *Vestale velata* (Laon, Musée d'Art et Archeologie), modellata nel 1859 da Albert Ernest Carrier Belleuse (1824-1887), uno scultore francese che, significativamente, aveva abitato in Inghilterra dal 1851 al 1854⁵².

5. FIORI

I colori variopinti e la diafana, fragile materialità fanno dei fiori uno dei temi più ostici per gli scultori, specie per chi lavora il marmo. Nondime-

no proprio a partire dalla metà del XIX secolo diventano uno dei punti di forza di quel pirotecnico virtuosismo mimetico che, se pure osservato con sospetto da una parte della critica, seduce e conquista un pubblico che diviene sempre più ampio, forse meno intellettualmente sofisticato di quello di inizio secolo ma non meno appassionato agli svolgimenti della scultura moderna.

Nel 1856 Vincenzo Vela scolpisce per il triestino Niccolò Bottacin la figura di una giovane donna che sembra letteralmente sbocciare da un cespito di fiori, *La Primavera* (fig. 18), un marmo che avrebbe avuto un enorme successo, sarebbe stato replicato dallo stesso Vela in numerosissime versioni⁵³ e avrebbe di fatto dato origine a una scultura 'floreale', già largamente praticata intorno al 1860, come attestano sculture già qui considerate quali *Gli amori degli Angeli* di Bergonzoli o *Il sonno del dolore e il sogno della gioia* di Monti. Una fortuna anche maggiore sarebbe giunta però soprattutto nell'ultimo quarto del secolo con opere quali *La dea dei fiori* di Francesco Berzaghi (1839-1892; fig. 19), esposta nel 1879 a Milano e acquistata da Umberto I per la galleria d'arte moderna di Milano, o anche la *Flora* (collezione privata) del già ricordato Pietro Calvi, quella di Alessandro Rossi

(1819-1891), una scultura firmata e datata 1891⁵⁴. E dunque non stupisce più di tanto che, per un singolare cortocircuito critico, le *Quattro Stagioni* della collezione Aldobrandini, riconosciute da Federico Zeri come opere di Pietro e Gian Lorenzo Bernini, fossero considerate, al momento della scoperta di Zeri intorno al 1960, sculture di epoca

umbertina, di quel periodo cioè nel quale effettivamente gli scultori appena ricordati paiono recuperare, per vie a noi ancora misteriose, proprio quella straordinaria sfida ai limiti della scultura, messa in opera da Bernini padre e figlio intorno al secondo decennio del Seicento⁵⁵. E mi sembra che il semplice accostamento di un dettaglio dell'*Au-*

18. Vincenzo Vela, *Primavera*, marmo, 1856, Padova, Museo Bottacin.



19. Francesco Berzaghi, *La dea dei fiori*, marmo, 1878-1879, Milano, Galleria d'arte moderna.





20. Pietro Bernini, *Autunno*, particolare, marmo, ca. 1620, Roma, collezione Aldobrandini.

21. Francesco Berzaghi, *La dea dei fiori*, particolare, marmo, 1878-1879, Milano, Galleria d'arte moderna.



tunno (fig. 20) alla scultura di Barzaghi (fig. 21) sia più eloquente di molte parole. Tra persistenze (la scultura in movimento) e recuperi (la figura velata), la scultura barocca si era dunque progressivamente guadagnata una posizione significativa entro l'orizzonte figurativo di alcuni dei protagonisti della scultura ottocentesca.

Andrea Bacchi
Dipartimento delle Arti,
Università di Bologna
andrea.bacchi@unibo.it

NOTE

1. *Portable Ruins: The Pergamon Altar*, Heinrich Wölfflin, and *German Art History at the fin de siècle*, in «Res», 53/54, 2008, pp. 179-189; A. Payne, *On Sculptural Relief: Malerisch, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies*, in H. Hills (a cura di), *Rethinking the Baroque*, Ashgate, 2011, p. 47.
2. Payne, *On Sculptural Relief*, cit., p. 39.
3. Ivi, p. 54.
4. A. Pinget, *Éclectisme, néo-baroque et orientalisme*, in *La sculpture française au XIX siècle*, catalogo della mostra, a cura di A. Lenormand, A. Pinget, Paris, 1986, p. 343.
5. G. Peigné, *Dictionnaire des sculpteurs Néo-baroques*, Paris, 2012.
6. F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Bassano, 1797, p. 236.
7. S. Rolfi Ožvald, *Note sulle fonti ufficioso e ufficiali per la storia della circolazione delle opere e degli artisti (1787-1844)*, in G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, Roma, 2012, pp. 31-49, *speciatim* pp. 36-38.
8. A. Canova, *Scritti*, I, a cura di H. Honour, Roma, 1994, p. 118.
9. C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke*, a cura di A. Auf der Heyde, Bassano del Grappa, 2006, I, pp. 90-91 (traduzione italiana, II, p. 72). Sulla ricezione del gruppo si veda S. Grandesso, *Modelli e fortuna della scultura ideale: la declinazione della 'grazia' nel soggetto di Psiche*, in Capitelli, Grandesso, Mazzarelli (a cura di), *Roma fuori di Roma*, cit., pp. 232-233.
10. Ph. Durey, *Le Néo-classicisme*, in *La Sculpture française au XIX siècle*, catalogo della mostra, Paris, 1986, p. 294; R. Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Paris, 1910, p. 373.
11. L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, VI, Prato, 1824, p. 49. Sempre a proposito di Bernini osservava quindi: «col lussureggiare dell'esecuzione e col falso splendore della sorpresa andava aumentando il male verso il peggiore, e succedeva di lui, come di chi segue passionatamente la moda, che da una eleganza ricercata passa all'affettazione, e dall'affettazione alla caricatura» (p. 117) e,

giunto all'*Apollo e Dafne*: «Luogo non è a cercar nelle forme una correzione esatta di disegno, né quell'ideale che al nume di Delo si converrebbe» (p. 118). Per l'elogio dell'*Amore e Psiche* canoviano si veda, Idem, *Storia*, cit., VII, p. 118.

12. Stendhal, *Promenades dans Rome* (1829) ed. 1973, p. 807.

13. A. Lenormand, *La Tradition classique et l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Roma, 1981, p. 34.

14. G. Mori, *Innocenzo Fraccaroli*, tesi di dottorato, Trento, 2015, pp. 378-379.

15. G. Rota, *Un artista bergamasco dell'Ottocento: Giovan Maria Benzoni*, Bergamo, 1938, pp. 89-90. Su questi passi ha richiamato di recente l'attenzione Grandesso, *Modelli e fortuna*, cit., p. 245.

16. F. Mazzocca, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano, 1998, p. 384; si veda anche il contributo pubblicato nel 1846 nella Gazzetta Ticinese (in realtà un estratto dall'articolo pubblicato sulla «Rivista Europea»; cfr. N. Scott, *Vincenzo Vela 1820-1891*, New York, 1979, p. 15).

17. Scott, *Vincenzo Vela*, cit., pp. 62, 162.

18. Per il busto appartenuto a Vela, cfr. ivi, p. 66; per quello appartenuto a Sergel, si veda, *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra, a cura di J. Montagu, Roma, 1999, pp. 135-136.

19. Si tratta di un documento manoscritto, appartenuto allo scultore che lo conservò e che oggi si trova con il suo archivio a Berna: Scott, *Vincenzo Vela*, cit., p. 69.

20. *La Sculpture française*, cit., p. 302. In questa occasione, Philippe Durey sosteneva che la statua fosse più vicina al *Gladiatore Borghese* che non al *Davide* di Bernini. Il rapporto con Bernini era invece stato opportunamente sottolineato da John Hunisak nel catalogo della mostra di Los Angeles del 1980 (*Images of Workers: From Genre Treatment and Heroic Nudity to the Monument to Labor*, in P. Fusco [ed.], *The Romantics to Rodin. French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections*, catalogo della mostra, H.W. Janson, Los Angeles, 1980, p. 52).

21. P. Mazio, *Memorie inedite della vita di Gianlorenzo Bernini*, in «Il Saggiatore», I, 2, 1844, pp. 339-344. Questo testo era già stato riportato all'attenzione degli studi in *Bernini in Perspective*, a cura di G.C. Bauer, Englewood Cliffs, 1976, p. 16, dove si dava anche notizia di Q. Leoni, *Il Baldacchino del Bernini nella Basilica Vaticana*, in «L'Album. Giornale letterario e di Belle Arti», XX, 1853, p. 263.

22. Per Tripisciano e Zappalà si veda B. Patera (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani*, 3, *Sculptura*, Palermo, 1994, pp. 331-332 (e fig. 56), pp. 362-363. Per Della Bitta si veda A. Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'evoluto moderno: dal Quattrocento ad oggi*, Roma, 1942, pp. 385, 416.

23. La foto di questa scultura si conserva nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri a Bologna, in un fondo di fotografie raffiguranti opere provenienti dalla Galleria Sangiorgi, attualmente in corso di catalogazione.

24. G. Mellini, *Per la scultura italiana dell'Ottocento*, in *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-*

1900, catalogo della mostra, a cura di M. Corgnati, G.L. Mellini, F. Poli, Torino, 1990, p. 18.

25. Ph. Ward Jackson, *Expiatory Monuments by Carlo Marochetti in Dorset and the Isle of Wight*, in «Journal of the Warburg. Courtauld Institutes», 53, 1990, pp. 266-280.

26. G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1772, p. 118.

27. I. Julia, I. Loddé, *Henri-Joseph Ruxthiel*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici), a cura di O. Bonfait, Milano, 2003, pp. 551-552.

28. N. D'Agati, *Alessandro Puttinati, Paolo e Francesca*, in *100 Anni. Scultura a Milano 1815-1915*, a cura di O. Cucciniello, A. Oldani, P. Zatti, Milano, 2017, p. 112 (con bibliografia precedente). Va però tenuta in conto la possibilità che lo scultore avesse potuto conoscere anche la scultura di Joseph Michel-Ange Pollet (1814-1870), *Dernière Heure de la nuit* (Compiègne, Musée National du Chateau) del 1850 che, quanto alla posa, costituisce un precedente significativo per la figura di Paolo.

29. A. Wagner, *Jean Baptiste Carpeaux Sculptor of the Second Empire*, New Haven, 1986, p. 251.

30. J.D. Draper, *Carpeaux and His Peers in French Sculpture*, in *The Passions of Jean-Baptiste Carpeaux*, catalogo della mostra, a cura di J.D. Draper, E. Papet, New York, 2014, pp. 24-25.

31. K. Culkin, *Harriet Hosmer. A Cultural Biography*, Boston, 2010, pp. 47-54; S. Grandesso, *Verso il realismo in scultura: la fortuna delle scuole regionali*, in *L'Ottocento in Italia*, a cura di C. Sisi, Milano, 2007, pp. 150-151.

32. Il modello in gesso dell'*Abele* fu esposto nel 1842, mentre il marmo sarebbe stato immediatamente acquisito dalla granduchessa Maria, figlia dello zar, e si trova tuttora all'Ermitage di San Pietroburgo (E. Spalletti, *Giovanni Duprè*, Milano, 2002, pp. 11-16).

33. O. Cucciniello, *Giovanni Strazza. Ismaele abbandonato nel deserto*, in *100 Anni. Scultura a Milano*, cit., pp. 128-129.

34. Su questo scultore si veda almeno J. De Caso, *David d'Angers. Sculptural Communication in the Age of Romanticism*, Princeton, 1992.

35. A. Schnapper, *La mort de Bara*, in *Jacques Louis David*, catalogo della mostra, Paris, 1989, pp. 289-291. Sembra che il dipinto non fosse così celebre fino al 1846, anno della sua acquisizione da parte del Museo, ma era certo conosciuto in Francia, soprattutto dagli artisti (si veda specialmente ivi, p. 291).

36. Ward Jackson, *Expiatory Monuments by Carlo Marochetti...*, cit., pp. 275-278.

37. Per la fortuna figurativa di *Fabiola*, si veda S. Cracolici, *Rapsodie cristiane: la fortuna artistica della Fabiola di Wiseman*, in «Ricerche di storia dell'arte», 110-111, 2013, pp. 59-74.

38. Peigné, *Alexandre Falguière*, in *Maestà di Roma*, cit., pp. 450-451. Sullo scultore si veda ora anche G. Peigné, *Alexandre Falguière*, in *Dictionnaire des sculpteurs*, cit., pp. 233-244.

39. F. Haskell, *The Shelley Memorial*, in «Oxford Art Journal», 1, 1978, pp. 3-6.

40. «The Athenaeum», 3.2.1866: che anche *John Gibson: A British Sculptor in Rome*, catalogo della mostra, London, 2016.

41. J. Marsden, *Carlo Marochetti*, in *Victoria and Albert. Art and love*, catalogo della mostra, a cura di J. Marsden, London, 2010, p. 163.

42. É. Papet, «*To have the courage of polychromy*». *Charles Cordier and the Sculpture of the Second Empire*, in É. Papet, L. de Margerie, *Facing the Other. Charles Cordier (1827-1905) Etnographic Sculptor*, catalogo della mostra, New York, 2004, p. 58.

43. Per il gruppo di Corradini si rimanda a S. Zanuso, *Antonio Corradini*, in A. Bacchi, a cura di, *Scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano, 2000, p. 727.

44. Per Pietro Calvi si veda A. Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento: da Antonio Canova ad Arturo Martini*, Torino, 2003, p. 193.

45. Canova, *Scritti*, cit., p. 103.

46. Il riferimento a un modello di Corradini si trova in un testo del 1754 di Gian Giuseppe Origlia (cfr. B. Cogo, *Antonio Corradini scultore veneziano*, Este, 1996, p. 332). La lettera in cui si parla della *Fede velata* fu inviata nel

1717 da Antonio Balestra a Giovan Maria Gaburri (cfr. Cogo, *Antonio Corradini*, cit., p. 165).

47. M. Droth, *Raffaele Monti*, in *Sculpture Victorious. Art in an Age of Invention, 1837-1901*, catalogo della mostra, a cura di M. Droth, J. Edwards, M. Hartt, London, 2014, pp. 262-264.

48. A. Radcliffe, *Monti's Allegory of the Risorgimento*, in «Bulletin/Victoria and Albert Museum», 1, 1966, pp. 25-37.

49. P. Mantz, *Salon de 1863*, in «Gazette des Beaux Arts», 15, 1863, 1, pp. 53-54.

50. Cicognara, *Storia della scultura*, VI, cit., p. 35.

51. Per Angelo Conti e Giovanni Maria Lombardi si veda A. Panzetta, *Nuovo dizionario*, cit., pp. 227, 520.

52. J.E. Hargrove, *The Life and Work of Albert Carrier-Belleuse*, New York, 1977, p. 44.

53. Scott, *Vincenzo Vela*, cit., pp. 183-187; Cavenaghi, *100 Anni. Scultura a Milano*, cit., p. 146.

54. La scultura, già nella Galleria Sarti, fu pubblicata in una pagina pubblicitaria nel fascicolo del dicembre 1987 del «Burlington Magazine».

55. Sulle *Stagioni* Aldobrandini mi permetto di rimandare a A. Bacchi, *Pietro e Gian Lorenzo Bernini, Quattro Stagioni*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano, 2017, pp. 48-52.

Cecioni antibarocco

Le differenti declinazioni dell'avversione dell'artista toscano per il Seicento attraverso il preciso inquadramento dei suoi Scritti, pubblicati in due diverse edizioni fra il 1905 e il 1932

Nel biennio 1948-1949 si registrano, in Italia, due letture diametralmente opposte di Adriano Cecioni (Fontebuona, 26 luglio 1836-Firenze, 23 maggio 1886): l'una a firma di Carlo Ludovico Ragghianti, l'altra di Roberto Longhi. Se la prima, contenuta in apertura del *Profilo della critica d'arte in Italia*, delineato nei giorni della prigionia alle Murate di Firenze, vide la luce solo a qualche anno dalla sua originaria ideazione¹, la seconda prendeva forma alla fine del '48 e si leggeva, a partire dall'anno seguente, in un luogo cruciale per tutta la letteratura artistica moderna: la prefazione all'edizione italiana della *Storia dell'Impressionismo* di John Rewald². Tutto proiettato sul versante della pittura, Longhi vide nel silenzio di Cecioni su Manet, Monet, Renoir e altri, da un lato, un tassello da aggiungere alla sua vecchia polemica antimacchiaiola e, dall'altro, un motivo valido per liquidare precedenti bilanci encomiastici e positivi riscossi dell'esperienza cecioniana: dall'epigrafe sepolcrale di Giosuè Carducci sino, appunto, alle acuminatissime annotazioni di Ragghianti³. Quest'ultimo, da parte sua, in Cecioni aveva scorto «l'unico che [nella seconda metà del diciannovesimo secolo] per il senso nativo e profondo dell'arte possa veramente [...] chiamarsi critico»⁴. Lo sfondo eminentemente crociano su cui si stagliava quella riabilitazione giustificava il tentativo, più tardi prudentemente rinnegato dallo stesso Rag-

ghianti⁵, di iscrivere la riflessione cecioniana sul 'vero' nel solco della produzione di Francesco De Sanctis; un nesso, quello fra i due, che a detta dello studioso lucchese poteva intuirsi in inosservabili premesse tematiche comuni: prima su tutte, la violenta condanna del Barocco.

In queste pagine, interessa sondare le differenti declinazioni dell'avversione di Cecioni per il Seicento attraverso il preciso inquadramento degli *Scritti* dell'artista, pubblicati, in due diverse edizioni, fra il 1905 e il 1932⁶. Questa problematica, centrale nella sua ricostruzione storica della vicenda figurativa italiana, incrocia temi essenziali dell'intero sistema delle arti dell'Ottocento, come il dibattito su 'natura', 'vero' e 'reale', il recupero della tradizione rinascimentale e la protesta antiaccademica. Attraverso la lettura comparata dei saggi cecioniani (troppo spesso ingiustamente svuotati, sulla scia di Longhi, della loro tangibile pertinenza critica), sarà possibile delineare un percorso che, dal cosciente recupero delle formule liberatorie di Lorenzo Bartolini, passa per le molteplici sfumature stilistiche, geografiche, politiche, morali della categoria del 'barocchismo'. È in questo contesto che l'attività critica del Cecioni antibarocco emerge anche come una genuina sollecitazione di metodo.

1. RADICI BARTOLINIANE

Ragghianti ha scritto che di Cecioni «non si possono spiegare gli accenti più originali e caratteristici, se non se ne veggia la connessione, anzi la dipendenza dal purismo»⁷. L'argomento, cui si poteva allora risalire solo tramite qualche fugacissimo appunto⁸, si precisa leggendo gli *Scritti* cecioniani alla luce delle ben note acquisizioni di Lorenzo Bartolini alla teoria della scultura dell'Ottocento. È lo stesso Adriano, a quarant'anni dal clamoroso arrivo del «nudo e gobbo»⁹ *Esopo* nelle aule dell'Accademia fiorentina, a suggerire i confini entro i quali restringere i termini di quel rapporto. Nell'importante *pamphlet* su *I critici profani all'Esposizione Nazionale del 1880 di Torino*, infatti, sotto lo pseudonimo di Ippolito Castiglioni, egli definiva Bartolini «grande», lasciando cadere le pur sacrosante distinzioni di chi, come l'amico Diego Martelli, aveva pubblicamente affermato che l'«egregio scultore, per quanto devoto al vero, risentì sempre delle pastoie del suo tempo»¹⁰: «Bartolini», scriveva al contrario Cecioni, «sebbene ai suoi tempi fosse proibito di farlo, amò il vero non a metà, come fa oggi il mezzo ceto degli artisti, lo amò per intero, lo amò fino alla deformità, per la semplice ragione che non cessava di essere vero»¹¹.

Significativamente sorretto dalla sua calcolata collocazione all'interno del testo, il giudizio cecioniano si configurava come necessario punto d'arrivo dell'itinerario storico che 'forma' e 'sentimento' avrebbero dialetticamente compiuto dalla Grecia classica sino alla modernità: se gli antichi peccarono nel trascurare il significato e l'interpretazione del soggetto a favore dello stile, la nuova scultura subordinava la componente formale al contenuto e, quindi, al vero. Per Cecioni, la buona opera d'arte risultava così dalla bilanciata messa a fuoco di forma e sentimento, nonché dalla capacità dell'artefice di ottenere ai dispositivi stilistici un alto grado di 'espressione' in ordine alle difficoltà del soggetto. Se «il merito non consiste nella scelta», poniamo, «di una testa, ma nel modo di renderla»¹², allora il valore di un'opera sarà vincolato non a una forzosa gerarchia di temi, ma a una conquistata capacità di visione del vero. Per questo motivo, continuava Cecioni, la grandezza di un soggetto si misura unicamente sulla sua disponibilità all'educazione dell'occhio dello scultore: come è «grande» tutto quello che «rappresenta la natura in movimento»¹³, così la «testa» dell'esempio precedente «sarà bella anche se la fisionomia è bruttissima»¹⁴.

È su tali basi che a una schiera di scultori come Pio Fedì, Ettore Ferrari, Santo Varni e Vincenzo Vela, che «avrebbero finito col rompere gli stec-

chi e buttar via la creta» se si fossero mai cimentati nel «far piangere e ridere una testa» o a «mettere una figura in movimento», si oppone la catena storica dei maestri della «cercata volgarità» (formula ironicamente presa in prestito dal presidente del Giurì torinese, il 'profano' Tullo Massarani), comprendente Masaccio (che «ha fatto con delle bruttissime fisionomie delle teste bellissime») ¹⁵, Augusto Rivalta (presente a Torino col *Giocatore di Trottole*) e, appunto, Bartolini. Tracciando un simile percorso, Cecioni dimostrava di nascondere, sotto la scorza di una *vis polemica* tagliente, un programma di messa a punto concettuale della pratica scultorea consapevolmente risolto in chiave storica. Ed è proprio in questo aggiustamento teorico, frainteso tanto da parte 'profana' quanto da parte macchiaiola (persino un sodale di Cecioni come il pittore Michele Tedesco lo avrebbe da subito accusato di non «portare alcun conforto», «alcun vantaggio all'arte») ¹⁶, che si intravedono salde radici bartoliniane: non solo nell'urgenza della definizione di uno sterminato campo di riflessione per l'artista (secondo l'insegnamento «tutta la natura è bella, quando è relativa al soggetto») ¹⁷, con i suoi addentellati antiaccademici, quattrocentisti e filotoscani, ma soprattutto nell'interesse, libero da schemi precostituiti, per i problemi del linguaggio figurativo.

Né l'autore de *I critici profani* si discostava molto dalle note sul magistero bartoliniano, che Paolo Emiliani Giudici aveva conservato con la stessa religiosa cura riservata dai discepoli di Socrate alle dottrine del grande pensatore, per tramandarle nel 1859 dalle pagine della «Gazette des Beaux-Arts». Le battute iniziali di quell'articolo, dove tensione verso il reale e richiamo idealista si trovano straordinariamente piegati all'imitazione del vero (con un'intonazione assunta nel medesimo frangente, ma dal punto di vista della pittura, da Domenico Morelli) ¹⁸, dimostrano come la stessa scala di problematiche costruita da Cecioni (dialettica tra forma e contenuto, importanza del movimento, educazione dell'occhio alla percezione del vero) dovesse già echeggiare tra le fila dell'Accademia riformata da Bartolini: «l'arte deve attingere, al suo avviamento, da due elementi: la materia e lo spirito, l'anima e il corpo. È sempre necessario prestare attenzione al fatto che il sentimento non altera la forma e che la forma non nuoce al sentimento. La vera imitazione consiste nel riprodurre la forma e il movimento, giacché è quando ha forma e movimento che la materia ha vita» ¹⁹. Sotto quest'ottica, per Bartolini doveva acquistare un importante significato propedeutico il tirocinio visivo e fattuale sul genere del ritratto, massima espressione, al pari del cimento della

«testa» cecioniana, del principio «chi sa copiare sa fare»²⁰, per mezzo del quale, da una parte, si sostituiva lo studio «d'après» con l'esercizio «d'après la nature» e, dall'altra, si sventava il pericolo della mediocrità e della «morte dell'arte»²¹. Il risultato era il richiamo a una serie di genuini quesiti plastici, imposto ora da ogni stimolo a «improntare il vero»:

«volete improntare il vero? Segnate risolutamente i vostri piani e disegnate forme quadrate piuttosto che rotonde, perché dai piani risulta il rilievo e i piani non risultano rotondi. I rilievi sono importanti in scultura; bisogna dunque prestare attenzione ai profili, ma non perdere il proprio tempo a levigare in luogo di studiare la forma nella sua esattezza. Guai agli artisti che adottano una speciale maniera d'operare: per esempio, di esprimere i capelli o di modellare una testa: il vero non è provvisto di maniera, e per imitarlo non esiste altro procedimento che quello di fare ciò che si vede e come si vede; in modo tale che quando il lavoro è finito, non sia possibile rendersi conto della maniera con la quale si è operato: ogni meccanismo di esecuzione è nato dal *barocchismo* (vale a dire, dal manierismo introdotto dal Barocco)»²².

Tradotto da Mario Tinti, che lo includeva fra le testimonianze a suggello del primo volume della sua monografia bartoliniana edita nel 1936²³, questo passo di Emiliani Giudici imprimeva una decisa svolta antibarocca alla generale insofferenza dello scultore toscano contro ogni eccesso di stilizzazione formale. Si tratta di una specificazione alle teorie del bello naturale che nel libro di Tinti sarebbe apparsa decisamente più sfumata: cassando l'inciso finale, infatti, il critico si limitava ad assimilare il «barocchismo» a una stanca e ammanierata reiterazione di formule del passato slegate dalla visione del vero, nonostante Emiliani Giudici, con ogni probabilità invischiato nella lettura dei testi di Pietro Selvatico²⁴, non avesse avuto dubbi nel ricondurre l'origine storica di quella vituperata pratica agli anni del Barocco, al Seicento. Al contrario, già Cesare Guasti, che almeno dalla metà degli anni Quaranta si era posto a capo di una meticolosa opera di conservazione di notizie e memorie bartoliniane²⁵, aveva registrato il malumore dei contemporanei «manieristi» e «barocchisti» per la nuova «via della Natura» imboccata dal maestro, facendo perno su un caso, per quanto non documentabile, almeno storicamente delimitato, come quello della polemica che l'attardato scultore canoviano Paolo Tricornia avrebbe pubblicamente ingaggiato, in occasione di un «concorso»²⁶, contro Bartolini. Che il tracciato di Emiliani Giudici non fosse del tutto scervro da inclinazioni storicizzanti sembra suggerito, poi, dallo stesso critico siciliano. Era il 1865; nella

relazione stilata, in qualità di giurato, per l'Esposizione fiorentina del 1861, egli muoveva dall'individuazione, nella scultura contemporanea, di tre «scuole», primariamente differenziate in base alle fonti storiche da cui sarebbero germinate: la prima, dominata da «reminiscenze classiche», sarebbe figlia di Canova e Thorwaldsen; la seconda, «effetto di un principio» piuttosto che di un «caposcuola», punterebbe, con Vela, all'indagine della «natura» senza volersi chiamare «ideale»; la terza, immersa ancora nello studio della «natura» ma risolutamente proiettata verso «un insieme veramente bello e per eccellenza artistico»²⁷, trarrebbe origine da Lorenzo Bartolini. Agli occhi di Emiliani Giudici, se le scene impossibili, le teste senza espressione, il vizio, l'accademia, la convenzione e il vero ammanierato avrebbero funestato la scuola romana («che, per buona ventura, va scemando di proseliti, e [...] speriamo presto si rianimi di più ragionevoli e feconde dottrine») ²⁸, la nuova scultura di matrice bartoliniana, imperniata sul più ponderato equilibrio tra forma e contenuto, avrebbe la sua sede privilegiata in Toscana e, più precisamente, a Firenze. Poco importa, al momento, che quella scuola fosse rappresentata da Emilio Santarelli, Aristodemo Costoli, Pio Fedi, Ulisse Cambi, Salvino Salvini e Giovanni Duprè (da scultori, cioè, che a partire da Bartolini erano presto approdati ad esiti diversi); risulta assai più interessante notare come lo sviluppo storico immaginato da Emiliani Giudici ponesse il venerato maestro alla testa di un rinnovamento estetico, squisitamente toscano, che sostituiva al giogo delle convenzioni berniniano-canoviane, ancora tristemente in voga fra i romani, la libera osservazione della natura:

«quando il Bartolini era giovanissimo, Canova veniva giustamente salutato rigeneratore dell'arte, come colui che aveva estirpato le dottrine e i metodi dai quali fino allora gl'ingegni erano tratti a farneticare. Se gli aveva liberati dal giogo del Bernini, gli aveva coi suoi splendidi esempi persuasi a porsi sotto quello dei Greci. Abbatteva il tiranno, ma lasciava sussistere la tiranide: ad un convenzionalismo generalmente riprovato sostituiva un altro convenzionalismo anche riprovevole; il principio che emancipasse l'arte e la ponesse in condizioni tali da trovare nuove pagine nel gran libro della natura, e per esplicitamento di virtù creativa gareggiare con essa, se era inteso da alcuno, non veniva considerato come assioma indisputato d'estetica. Tale principio nella scultura prevalse per gli ostinatissimi sforzi del Bartolini»²⁹.

Mentre si davano alle stampe queste parole, Cecioni, da Napoli, iniziava a pensare all'opera con cui avrebbe concluso il Pensionato artistico nel capoluogo partenopeo, accordatogli nel



I. A. Cecioni, *Il Suicida*, gesso, Firenze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (foto: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico).

1863 dall'Accademia di Firenze. Il risultato fu, com'è noto, il *Suicida* (fig. 1), presentato in gesso nel 1866 alla Promotrice delle Belle Arti e l'anno successivo spedito all'istituzione toscana per essere giudicato in vista di un'eventuale traduzione in marmo. Nel corpo dei professori (che non si esprime unanime favorevole) figuravano gli stessi nomi che a detta di Emiliani Giudici avrebbero dovuto maturare sull'esempio bartoliniano una plastica refrattaria a ogni gelido barocchismo³⁰. Erano, eccetto Salvini, «il Santarelli, il Fedi, il Costoli, il Cambi»: in mezzo alla cui «roba», scriverà nel 1873 Cecioni, anche una statua mediocre come l'*Abele* di Duprè poteva apparire un capolavoro o, comunque, un'opera «di facile successo»³¹. Con buona pace del violento rifiuto di Cambi, Fedi e Santarelli, *Il Suicida* parlava di una scultura capace di travalicare ogni gerar-

chia di contenuto e di ottenere al vero e alle opere primitivo-quattrocentesche un titolo di esemplarità. Così, fra il linguaggio plastico del medio Ottocento toscano delineato da Emiliani Giudici e il ben più genuino recupero bartoliniano della produzione di Cecioni (ne *Il Suicida* già individuato, dal punto di vista eminentemente stilistico, dalla letteratura più o meno recente)³² si apriva una frattura. Un frattura tanto più profonda e incolmabile, qualora si considerino, ad esempio, le parole che Cambi riservava, da un lato, al soggetto dell'opera (giudicato ripugnante e «immorale inquantoché un delirio[,] una mania») e, dall'altro, alla sua apparenza anticlassica («gambe, piedi[,] camice o lenzuolo che sia non sono cose di buona scelta né di stile; dopo aver visto quei celeberrimi capi d'opera, che doveva studiare!»)³³.

È con questa esperienza alle spalle che, nel 1877, Cecioni potrà maturare, nei *Concetti d'arte sull'Esposizione di Napoli*, la sua celebre introduzione allo stato della scultura italiana a lui contemporanea:

«la scultura a questa esposizione presenta quattro tipi d'arte, fra loro differentissimi, e rappresentanti quattro importanti provincie, cioè Napoli, Milano, Firenze e Roma. Non c'è bisogno di grande acume per riconoscere quali sieno le opere che portano l'impronta della scultura romana, quali che caratterizzano la scultura napoletana, quali quelle che rappresentano l'arte statuaria in Toscana, e quelle infine che si possono francamente dichiarare campioni di marmo lavorato in Lombardia. La scultura romana, che tende al più sguaiato barocchismo, letica con la scultura toscana, tendente ad un purismo reale; la scultura napoletana, che si manifesta con un realismo brutale, si oppone alla smorfiosa apparizione della snervata lavorazione lombarda»³⁴.

Innamorato del vero «non a metà» (come Cambi, Costoli, Duprè, Fedi, Salvini e Santarelli) ma «per intero» (come Bartolini), esasperato da un'accademia da tempo dimentica delle grandi acquisizioni degli anni quaranta, forte di un reale adeguamento alla componente espressiva insita nell'esempio bartoliniano, Cecioni arrivava dunque a proporre un nuovo disegno regionale della scultura italiana. Al di sopra dell'odiato decorativismo lombardo; contro i tronfi maestri neobarocchi che infestavano Roma; e in soccorso dei promettenti ma troppo altalenanti protagonisti del nascente realismo napoletano, la Toscana poteva dirsi luminosamente incamminata per una «novella era artistica»³⁵. Ai «moderni», ormai consapevoli della necessità di un radicale superamento degli «antichi», non restava che consacrarsi allo «studio del vero» come unico e «solo mezzo per fare ciò che non era stato ancora fat-

to», e recuperare «l'idea che 'tutto è bello in natura dal punto di vista dell'arte'»³⁶ in nome di un «purismo reale» che, nella sua più ampia accezione di linguaggio schiettamente toscano, non fosse neanche sradicato da precise istanze etico-civili.

2. CONTRO IL BAROCCHISMO E IL 'BELLO DEL VERO'

La lite fra barocchismo romano e purismo fiorentino acquistava, nelle intenzioni di Cecioni, sfumature diverse. Proiettata su una più larga maglia di relazioni, comprendente il confronto fra le urlate novità napoletane e le stanche riproposizioni lombarde, essa si trovava a perdere l'esclusivo carattere di ferma inconciliabilità fra degenerazione dello stile e bello naturale che l'ambiente bartoliniano aveva d'altronde ereditato, al più tardi, dall'antica opposizione, sorta in seno alla scultura di Pietro Tenerani, fra puristi, 'larghi' e 'barocchi-sti'³⁷. Non che le sale dell'Esposizione napoletana frenassero Cecioni dall'indagine squisitamente figurativa. La presenza di Bernini in scultori quali Ercole Rosa ed Ettore Ferrari, tuttavia, non si spiega solo con la più o meno comprovata appartenenza delle opere loro a quel «campo dell'arte decorativa» viziato, nel giudizio cecioniano, dalla «esagerazione delle parti» e «da mezzi falsi e bugiardi»³⁸; così come l'interpretazione in chiave barocca dei *Fratelli Cairoli* (del primo) e dello *Iacopo Ortis* (del secondo) non va solo letta in filigrana al «palco scenico» su cui sembrano atteggiarsi i due patrioti risorgimentali o al «tentativo non raggiunto»³⁹ della testa dell'eroe foscoliano affondata nel guanciale. In realtà, l'operazione cecioniana rispondeva anche a urgenze etiche e civili, rinfocolate tanto dall'avvenuta unità politica quanto dalla tormentata «unificazione linguistica»⁴⁰ italiane. A Napoli, come si sa, il Congresso artistico (riunitosi in occasione dell'Esposizione) e i riconoscimenti decretati dal Giurì avevano sancito il trionfo della nuova capitale: se da una parte fu clamorosamente favorita la compagine romana, con Rosa e Ferrari vincitori rispettivamente del primo e del secondo premio (quest'ultimo concesso a pari merito con gli alleati napoletani), dall'altra, l'idea centrista di unificare nell'Urbe i diversi orientamenti del gusto e del mercato si fece realtà con il decretato ordinamento, sul modello del *Salon* parigino, dell'Esposizione nazionale permanente di Roma⁴¹. Era, insieme al progetto di costruzione di un Palazzo delle esposizioni già da tempo avallato dal Ministro della Pubblica Istruzione, il crollo degli edifici regionali attraverso i quali Cecioni intendeva comporre, al contrario, un panorama più variegato dell'arte italiana, che tenesse gli artisti lontani da svenevoli omologa-

zioni in nome dello studio del vero e del recupero della tradizione.

Dalle pagine cecioniane dei *Concetti d'arte* traspare lo sgomento di chi temeva, per la scultura e la pittura italiane, l'avvento del barocchismo e, con esso, la tirannica ingerenza del Governo nei fatti dell'arte, la produzione di opere realizzate a mero scopo di lucro e il definitivo arresto dello 'sviluppo locale':

«l'idea che Roma [...] non produce che masse di lavori puramente commerciali, lavori di cifra e di tocco, tutti fra loro ugualissimi, senza che si appalesi fra una ventina di essi la minima differenza; arte locandiera, mezzana, fatta e pensata esclusivamente per i Goupil e comp.i; l'idea dico che quest'arte dovesse essere quella che impugna lo scettro dell'avvenire ci fa ribrezzo; e se questo dovesse essere il suo esito, si potrebbe fino da questo momento depositare gli arnesi e mutare mestiere»⁴².

Le proposte di Cecioni esulavano, a suo dire, da un fazioso e sommario filotoscansimo: quand'anche le mostre itineranti avessero lasciato il passo a un'unica Esposizione fiorentina e l'arte Toscana avesse assorbito in sé le diverse manifestazioni figurative disseminate per la penisola, l'accentramento «riuscirebbe noioso e monotono»⁴³. Non a caso, delle fosche profezie sui rapporti fra arte e politica già da qualche anno annunciate dal «Giornale artistico», Adriano raccoglieva quelle a carattere più vastamente universale («acciocché l'arte fosse non solo dimenticata, ma maltrattata, sembra propriamente che dovesse nascere un governo italiano»)⁴⁴, senza lasciarsi sedurre dai vari *excursus* storici che, insieme ad alcuni impietosi confronti rinascimentali fra Roma e Firenze⁴⁵, avrebbero potuto carezzare il suo strenuo sentimento antibarocco. In questo, Cecioni dimostrava di voler prendere le distanze da certa avanguardia macchiaiola che, nonostante la costituzione tra il 1875 e il 1876 di un Comizio Artistico presieduto da Martelli e coadiuvato da un Comitato Permanente Decentrista⁴⁶ per la salvaguardia delle differenti scuole italiane, non mancava di dare voce a chi, come Nino Costa, voleva innalzare l'arte di Firenze e della Toscana a unico linguaggio nazionale. Questi, dal canto suo, in una lettera aperta indirizzata a Cecioni nella primavera del 1874 dalle colonne del «Giornale artistico», non aveva mancato di condannare, dell'accentramento romanista, lo stesso concreto rischio di appiattimento stilistico paventato nei *Concetti d'arte* («a Roma non si fa che fondere in bronzo l'arte degli altri»)⁴⁷, per poi auspicare, nell'ambito privato del carteggio con Martelli, che Firenze divenisse «la città ove sarà rappresentata l'arte italiana del no-



2. A. Cecioni, *Sortita del padrone*, bronzo, Firenze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (foto: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico).

3. A. Cecioni, *Incontro per le scale*, marmo, Firenze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (foto: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico).



stro risorgimento» senza che «niuna città potrà fare seria concorrenza»: «è in Toscana», aveva concluso, «che deve prendere forma il linguaggio dell'arte moderna italiana, per poi più tardi venire a schiattare in Roma per il troppo grasso»⁴⁸.

Il discorso di Cecioni seguiva, invece, una direzione del tutto opposta e lasciava emergere, in controluce, una diversa immagine del decentramento stilistico italiano, più organicamente saldata alle proprie preoccupazioni figurative. Finanche l'assurda ipotesi del toscocentrismo, infatti, gli suggeriva urgenze di prospettiva storica:

«ammesso pure il caso che a forza di maneggi e di pressioni, venisse ad avverarsi questo fatto, pare a voi che la Toscana, con le sue tradizioni, potesse mai arrendersi a questa idea accentratrice? Per vedere in essa rimaner soffocate le sue più belle aspirazioni? È mai possibile che essa possa decidersi a darsi un colpo d'accetta sulla testa e dichiarare a sé stessa: 'io non sarò più nulla'»?⁴⁹

Accentrare significa, da un lato, appiattire il lavoro degli artisti su una produzione standardizzata in cui è impossibile distinguere gli accenti più singolari; dall'altro, soffocare il lascito di un'antica tradizione, capace di catalizzare lo sguardo dei moderni su aspetti diversi del fatto figurativo favorendo, così, l'ininterrotto sviluppo delle arti contro il pericolo dell'omologazione accademica.

Si trattava di uno scenario di cui Cecioni, a soli tre anni dai *Concetti d'arte* e in occasione di una nuova Esposizione (quella del 1880 a Torino), avrebbe esperito gli effetti funesti sulla propria pelle. Se il 14 aprile, alla vigilia dell'apertura della mostra, Ernesto Berteà riferiva a Cristiano Banti che «le sue statue sono trovate bellissime e molto apprezzate»⁵⁰, un paio di settimane dopo, lo stesso pittore e intellettuale torinese avrebbe specificato che il «grandissimo bene» e le lodi riservate al lavoro cecioniano erano sino ad allora pervenuti dalla sola classe «degli artisti» (non senza la triste «eccezione», tra l'altro, di alcuni «confratelli [...] che vogliono il grecismo ad ogni costo»): «del pubblico non ebbi abbastanza campo ad apprezzarne il giudizio espresso nelle prime visite essendo di preferenza attirato dalle leccature di esecuzione e dalle nudità delle forme attraenti»⁵¹. A Torino, Cecioni aveva esposto la terracotta della *Sortita del padrone* (fig. 2) e i gessi dell'*Incontro per le scale* (fig. 3) e de *La Madre*⁵² (fig. 4). Nonostante la più ottimistica visione di Telemaco Signorini («i tuoi tre lavori guadagnano ogni giorno più nell'opinione degli artisti e per conseguenza nell'interesse che si va prendendo il pubblico»)⁵³, agli inizi di giugno le pagine di «Roma artistica»⁵⁴ annunciarono, all'interno della giuria, la

presenza di artisti, romani e napoletani, provenienti da ambienti accademici e filogovernativi: il fantasma della premiazione napoletana di tre anni prima tornava ad aleggiare sulle opere di Cecioni e di tutta la scuola toscana. In una lettera inviata a Giosuè Carducci nei giorni delle prime riunioni del Giuri, lo scultore proiettò quei timori sul piano della propria idea di decadenza figurativa:

«Il progresso dell'arte è gravemente minacciato da questo Giuri, il cui verdetto ci riporterà al secolo passato. Il realismo è battuto su tutta la linea, o meglio umiliato perché non è stato ammesso neanche alla discussione. La Bibbia e la storia romana trionfano abbenché i lavori che le rappresentano sono senza alcun valore artistico, di triviale esecuzione e di stile barocco. Pare che il barocchismo nella scultura e la cifra nella pittura sono finora destinati a rimanere padroni del campo»⁵⁵.

Se le impressioni di Berthea trovarono per esempio conferma nel trionfo della *Victa* di Francesco Jerace fra i busti, i presagi cecioniani si avverarono nella vittoria dello *Spartaco* di Ettore Ferrari e della *Eulalia* di Emilio Franceschi nel genere dei gruppi. Per dirla con le parole della lunga invettiva contro *I critici profani*, la scelta era caduta, per i busti, su un'opera fatta unicamente per «piacere a un borghese [...] che si senta solleticato i sensi alla vista di una donna rotonda e pinguedinosa» e per assecondare i gusti di «quelli che non vogliono il vero, ma il bello del vero»⁵⁶; per i gruppi, su insieme dalla marcata «impotenza modellativa», espressioni di una plastica frastagliata e «trivialmente barocca», giudicabili «importanti per il soggetto», «meritevoli per la composizione», «commendevolissimi per essere due morti che non fanno ribrezzo»⁵⁷ solo da una critica 'profana' e da una giuria corrotta.

Per Cecioni, dunque, 'bello del vero' e barocchismo sono facce di una stessa medaglia: aspetti, diversi ma complementari, di quell'«arte di moda» dei «nuovi mestieranti» e dei «vecchi sacerdoti delle Accademie», in un uno dei suoi ultimi scritti contrapposta, con gioco di parole materiato di storia, all'«arte moderna» dei «realisti»⁵⁸. Sono categorie stilistiche, storiografiche e morali volte a valorizzare, per contrapposizione, il ruolo incardinato nel generale disegno critico cecioniano dallo studio tanto del vero quanto della tradizione.

A valle di tali premesse, la cocente delusione di Adriano per il mancato riconoscimento della sua arte a Torino acquista un valore paradigmatico. A quella che sembrava essere l'ultima delle esposizioni itineranti⁵⁹, egli aveva infatti pensato di presentare il gesso grande de *La Madre*: l'opera con la quale avrebbe riassunto gli argomenti di un'intera carriera, piegandoli, in più, alla propria autoco-



4. A. Cecioni, *La Madre*, gesso, Firenze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (foto: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico).

scienza storica di scultore. Eseguita tra il 1878 e il 1879⁶⁰, a ruota del rifiuto fiorentino de *Il Suicida*, e accompagnata, dal 25 aprile 1880, da una son tuosa poesia di Carducci pubblicata sul «Fanfulla della Domenica»⁶¹, la «figura grande» nacque in un clima di angoscia morale e difficoltà economiche affannosamente descritto all'amico Banti⁶². Né i mesi successivi recarono conforto all'autore. Come confessato a Signorini negli stessi giorni del citato scambio epistolare fra Berthea e Banti, la cattiva collocazione dell'opera all'interno degli spazi torinesi gli avrebbe fatto balenare nella mente «ciò che si dice dalla massa, che non tollera che si tratti un soggetto di donna senza un bel visino»⁶³. Per un ironico e spietato gioco della sorte, fu lo stesso Cecioni ad anticipare i motivi



5. L. Bartolini, *Carità educatrice*, marmo, Firenze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (foto: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico).



6. A. Cecioni, *La Madre*, bozzetto in gesso, Firenze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (foto: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico).

dell'insoddisfazione che attorno a *La Madre* si registravano persino fra gli amici. A detta di Costa, ad esempio, il legame col vero non poteva dirsi pienamente realizzato: «non posso credere», notava sul «Fanfulla», «che quella incertezza la quale fa sì che dall'acconciatura del capo io la ritenga una signora, dai larghi omeri, e dal turgido petto, e dalle balde forme una campagnuola, dalle cercate pieghe una classica Dea, e dagli informi piedi e dalle volgari ciabatte una ciana, domini nella statua per superficialità di osservazione, o per trascuranza dell'autore»⁶⁴. L'aspirazione a rappresentare «non [...] la bella madre, ma la Madre»⁶⁵; la tensione all'«idea» che lo scultore temeva potesse sembrare di non aver raggiunto; e l'eccessivo sopravvento preso dal «concetto filosofico» sull'espressione del «carattere [...] deter-

minato», al collega pittore pareva impoverissero i toni più peculiari dell'arte cecioniana, poiché, di solito, «nelle opere del Cecioni tutto quello che c'è, c'è perché è voluto»⁶⁶.

Non coglieva, Costa, il riferimento più contemporaneo al significato plastico e simbolico de *La Madre*: vale a dire, l'ultimo vincolo stretto da Adriano con la grande tradizione scultorea toscana, assommata in quel testo fondativo del purismo reale che doveva essere la *Carità educatrice* di Lorenzo Bartolini (fig. 5). Spostata, all'indomani dell'Unità d'Italia, nella Sala dell'Iliade della Galleria Palatina (dove tuttora si trova), l'opera bartoliniana, per cui gli antichi commentatori avevano da tempo evocato gli illustri precedenti del Quattrocento toscano⁶⁷, doveva parergli un buon viatico per affilare i profili e per asciugare

certe concessioni pittoriche alla descrizione della veste della donna, come suggerito dal confronto con un più mosso bozzetto de *La Madre*⁶⁸ (fig. 6). Già innalzata a «simbolo delle madri» e salutata come «più sollecita di giovare che di piacere» nella celebre lettera-articolo di Pietro Giordani a Leopoldo Cicognara del 1 settembre 1824, «questa fiorentina Carità» poté concedere a Cecioni non di certo una inequivocabile fonte visiva, ma, almeno, un'aulica lezione per tornare a guardare il vero «cogli occhi e coll'animo che fecero cara al mondo la scuola di Donatello»⁶⁹ e fondare, su un piano storicamente determinato, la propria idea di scultura toscana e antibarocca.

3. QUALE TRADIZIONE?

In uno dei primi paragrafi dell'articolo su *La Premiazione all'Esposizione Nazionale di Torino*, Cecioni, riprendendo temi e immagini del citato *incipit* alle lettere inviate nel giugno 1880 a Carducci e Banti, scrive:

«quando ci fermiamo sulle opere di artisti fiorentini, troviamo l'arte che cerchiamo, e ce la troviamo sana e nutrita di forti principi; dai quali risulta che nella evoluzione che l'arte moderna sta compiendo, la guerra non si fa a tutto il passato, ma soltanto a quello a noi prossimo, al più brutto di tutti, al convenzionalismo accademico, che nonostante la sua decrepitezza, interviene tuttora alle esposizioni, e che in quella di Torino ha, per disgrazia dell'arte, trionfato. Ha trionfato e il suo trionfo ci ha portato a un secolo addietro»⁷⁰.

Il passo sgombra ogni dubbio su quale tradizione sia giusto inglobare, per Cecioni, nella lotta realista all'arte falsa del tempo. Riscoperta la lezione bartoliniana, il Quattrocento, da una parte, divenne il secolo attraverso il quale sarebbe stato più facile temprare il vero su esempi ad alta densità espressiva e dalla marcata logicità plastica e, dall'altra, costituì un antidoto di genuina leggibilità formale contro la decadenza dello stile. Nel quadro di un analogo rifiuto del passato «a noi prossimo», in altri frangenti Cecioni preferì contrapporre i lavori difesi dai «profani» a quelli dei «trecentisti», salutati come i primi a saper ridurre la «cercata volgarità» a poche essenziali norme del fatto figurativo: furono loro, o tutt'al più i greci, a dimostrare, scriveva nell'articolo contro *I critici profani*, che «fanno [...] delle opere d'arte buona chi studia la natura dei piani, chi interpreta la ragione del chiaro-scuro, chi cerca la causa dell'effetto, ed infine chi fa tutti quanti i piani, elaborando il modo di generarli»⁷¹. Sul filo di questo ragionamento, fu l'assenza di «logica» a fare di Michelangelo una «individualità fatale all'arte»

che ne «accelerò la decadenza»: «e come essa [l'arte] divenisse, in seguito, capricciosa, insensata e sguaiata, ce lo dimostrano», concludeva Cecioni in *L'arte e la critica profana*, «le opere di stile barocco»⁷².

I partiti metrici dibattuti e le angolature spezzate de *Il Suicida* avevano dimostrato che su un terreno di acculturazione composita (permeabile anche alla dignità ellenistica dei *Galati morenti*, o a certe abbreviazioni del nascente realismo napoletano) si poteva innestare l'eloquenza di Donatello, senza slegarla da una superiore ricomposizione purista; il fortunatissimo *Bambino col gallo* (fig. 7), eseguito a Firenze nel 1868 e venduto al Salon parigino del 1870⁷³, verificava un momento vivace della vita infantile di tutti i giorni sullo stesso genere, e schema, esplorato dal *Putto col delfino* di Andrea del Verrocchio a Palazzo Vecchio. Entrambi, *Il Suicida* e il *Bambino*, possono allora costituire una buona riprova sul versante figurativo all'articolato interesse di Cecioni per il Quattrocento toscano, così come esso emerge dagli *Scritti*⁷⁴ e, poniamo, da una carta d'archivio (fig.

7. A. Cecioni, *Bambino col gallo*, gesso, Firenze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (foto: Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico).



125 344401 2.D.9

Bustino bambina (Robbia)	1
maschera donna del 1500	2
Busto Filippo Strozzi (B. da Maiano)	10
Ritratto bambina (Donatello)	9
Testa madonna gruppo di Pistoia, (Andrea Robbia)	10
S. ta Cecilia (Donatello)	3
Giuliano Medici (Michelangelo)	12
2 Figure donne porta Ghiberti	6
Ritratto uomo profilo (Donatello)	4
Simbotta porta Ghiberti pezzo piccolo con cimbali	3
Alpiti con fichi pezzo piccolo porta Ghiberti	6
3 Formella mensola pulpito	
S. Croc (B. da Maiano)	7
Fichu pulpito S. Croc 3 ^a 26 Mon 1	

15

8. Appunto di A. Cecioni, Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 944401.

8) che documenta forse la volontà dello scultore di acquistare riproduzioni fotografiche di opere di Luca e Andrea della Robbia, Donatello e Benedetto da Maiano (o, almeno, ritenute tali)⁷⁵. Insieme con la commissione, tra il 1883 e il 1884, di due statue per la porta destra sulla facciata del Duomo di Firenze raffiguranti *Abramo e Sara con Isacco*⁷⁶, questi episodi consentono di leggere il percorso cecioniano in relazione al suo perenne tentativo di acquisire la pratica moderna a quella «impronta della riflessione attraverso il passato» che Emilio Cecchi, già nel 1927, giudicava costantemente marcata «senza scapito della originalità»⁷⁷.

In conclusione, non sarà peregrino tentare di rintracciare, sull'onda di una simile contrapposizione fra diverse tradizioni, almeno un riflesso critico della visione cecioniana. Esso appare significativo non solo perché facente capo a un ambiente storico e culturale che si sarebbe volentieri nutrito delle suggestioni provenienti dal purismo reale; ma perché, in più, permette di ancorare, al di là di ogni radicamento geografico indistintamente filotoscane, l'essenzialità della buona tradizione quattrocentesca agli eccessi di

stile ed espressione insiti, per Cecioni, nel verbo barocco.

Nel 1891, l'archivista e storico umbro Luigi Fumi, già da tempo inserito nella cerchia di studi eruditi facente capo a Carlo e Gaetano Milanesi, a Cesare Guasti e a Francesco Bonaini, diede alle stampe l'opera principe delle sue ventennali ricerche sul territorio e la cultura orvietani: *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*⁷⁸. Che egli fosse partecipe di quel clima di viva riscoperta del Medioevo e del Quattrocento, non immune da istanze puriste e nelle corde delle premesse critiche e figurative di Cecioni, sembra suggerito da un luogo preciso della sua ricca monografia sul duomo orvietano. Trovandosi a descrivere la decorazione interna del presbiterio, l'attenzione di Lumi non poté non cadere su un'opera, come il gruppo della *Vergine annunciata* e dell'*Angelo annunciante* di Francesco Mochi (fig. 9), che la guida precedente aveva trascurato, quando non

9. F. Mochi, *Angelo annunciante*, prima del trasferimento al Museo (foto: L. Raffaelli. Bologna, Fototeca della Fondazione Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti).



stigmatizzato⁷⁹. Nel 1866, ad esempio, Ludovico Luzi era tornato alla *Storia della Scultura* di Leopoldo Cicognara⁸⁰ per dimostrare che, al pari del suo compagno, la *Vergine* mochiana, pur essendo «ben modellata», soffriva di una cattiva interpretazione del «sentimento»: e si era rammaricato che non fosse «paurosa» (come nei gloriosi precedenti di Nicola Pisano, Lorenzo Monaco, Ghiberti e Donatello), e nemmeno «turbata», ma sin troppo agitata dallo «sdegno»⁸¹. Né Luzi sarebbe stato il solo a condannare i lavori di Mochi, come attestato, ad esempio, dagli appunti che un ignoto lettore (sembrerebbe, della seconda metà dell'Ottocento) aveva lasciato su un esemplare fiorentino dei *Cenni storici* del 1873 di Francesco Pennacchi oggi presso la biblioteca del Kunsthistorisches Institut: «queste due statue sono assai brutte e la figura della Madonna in specie è in un atteggiamento altrettanto ignobile, con una sedia che le resta fra le gambe e sembra quasi minacci di scagliarla contro all'angelo annunziatore»⁸². Dal canto suo, Fumi risolse il tema della inadeguatezza di movenze e della sconvenienza dell'atteggiamento dei personaggi mochiani sul crinale, sì del confronto con l'arte quattrocentesca, ma con uno sguardo più attento ai quesiti imposti dal soggetto e alla dimensione storica. Il «difetto» di Mochi, per lui, non era altro che un «difetto del tempo»,

un errore, tipico del Seicento, «di sforzare la imitazione del vero e di varcare i confini del naturale»⁸³: annotazione, questa, tutt'altro che accidentale, e confortata, al contrario, dal generale clima di risentimento antibarocco aleggiante, a partire dagli anni Sessanta, nella Commissione artistica del Consiglio d'Amministrazione dell'Opera orvietana, di cui Fumi entrò significativamente a far parte quando già si era deliberato per la rimozione delle decorazioni cinque-seicentesche e di tutto il «baroccume»⁸⁴.

Così, proprio all'ombra del dibattito sorto attorno alle nuove istanze del bello reale (di cui l'archivista avrà potuto sentire un'eco almeno per il tramite del noto *Discorso* bartoliniano del Bonaini)⁸⁵ si è tentati di iscrivere il riferimento di Fumi all'*Annunciazione* Cavalcanti di Donatello, solo qualche anno prima assunta, da Paolo Trombetta, tanto ad alto cimento di «espressione», quanto ad efficace arma naturalistica contro il conservatorismo di certa arte cristiana: «Bando alle convenzioni! guerra al formalismo! O Natura, o Natura! torna, tu che sola lo puoi a ispirare il genio»⁸⁶.

Gianmarco Russo
Scuola Normale Superiore, Pisa
gianmarco.russo@sns.it

NOTE

1. Com'è noto, il *Profilo della critica d'arte in Italia* (Firenze, 1948) fu scritto da Ragghianti tra la fine di maggio e i primi di giugno 1942, senza l'ausilio di libri o appunti di sorta. È poi riapparso nel 1973, in un'edizione, provvista di *Complementi* al testo, da cui si cita. Per un inquadramento delle vicende artistiche qui ripercorse si vedano M. De Micheli, *La scultura dell'Ottocento*, Torino, 1992; e S. Grandesso, *Verso il Realismo in scultura. La fortuna delle scuole regionali*, in *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle*, a cura di C. Sisi, Milano, 2005-2007, III, pp. 147-173.

2. R. Longhi, *Prefazione con un ragguaglio sull'Impressionismo e il gusto degli italiani*, in J. Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, Firenze, 1949, pp. VII-XXIX, poi in *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, XV, Firenze, 1984, pp. 1-24.

3. Ivi, p. 7. Per la definizione carducciana di Cecioni «dell'arte [...] giudice superbo», stralciata da Longhi insieme a un passo da Ragghianti, si rimanda ad A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze, 1905, pp. 37, 104.

4. Ragghianti, *Profilo...*, cit., p. 19.

5. Ivi, p. 122.

6. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit. e Idem, *Opere e scritti*, a cura di E. Somarè, Milano, 1932.

7. Ragghianti, *Profilo...*, cit., p. 19.

8. Tramite, ad esempio, S. Samek, *Adriano Cecioni teorico d'arte*, in «La Nuova Italia», dicembre 1937, 12, pp. 338-339.

9. L. Bartolini, in «Giornale del Commercio. Belle arti, manifatture, varietà avvisi», 22 dicembre 1841, 51, ora anche in P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia, I, L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina-Firenze, 1972, pp. 159-163; 159, cui si rimanda anche per le belle pagine di contestualizzazione dei testi antologizzati (ivi, pp. 153-154). Si vedano inoltre E. Spalletti, *Lorenzo Bartolini e il dibattito teorico sull'imitazione artistica della natura*, in *Lorenzo Bartolini*, catalogo della mostra (Prato, 1978), a cura di S. Pinto, E. Spalletti, Firenze, 1978, pp. 100-162; P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti, I. Dai neoclassici ai puristi. 1780-1861*, Torino, 1998, pp. 555-607; e *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Milano-Napoli, 1998, pp. 619-677.

10. D. Martelli, *Su l'arte*, in *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze, 1952, pp. 90-96, ora anche in Barocchi, *Testimonianze...*, cit., I, pp. 233-240: 234.

11. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., p. 234.

12. *Ibidem*.

13. Ivi, p. 233.

14. Ivi, p. 234.

15. *Ibidem*.

16. M. Tedesco ad A. Cecioni, Portici, 14 novembre 1880, lettera ms. (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 943886-1), parzialmente trascritta, con datazione errata, da S. Roncucci, *L'Esposizione Artistica Nazionale di Torino (1880) nelle carte del Fondo Vitali*, in «Studi di Memofonte», 2010, 4, p. 8.

17. Bartolini, cit., p. 160.

18. Cfr. D. Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola di pittura napoletana dopo il 1840*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, a cura di B. Croce, Bari, 1915, pp. 7, 11-31: 31.

19. P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts*, in «Gazette des Beaux-Arts», Janvier 1859, I, pp. 241-247: 241 («l'art doit puiser son initiation dans ses deux éléments: la matière et l'esprit, l'âme et le corp. Il faut toujours prendre garde que le sentiment n'altère pas la forme et que la forme ne nuise pas au sentiment. La vraie imitation consiste à reproduire la forme et le mouvement, car quand la matière a forme et mouvement, elle a vie»).

20. *Ibidem*.

21. Ivi, p. 242.

22. *Ibidem*: «voulez-vous prendre l'empreinte de la vérité, disait Bartolini, *improntare il vero*, marquez résolument vos plans et dessinez carré plutôt que rond, parce que des plans résulte le relief, et que les plans ne résultent pas du rond. En sculpture, il s'agit des reliefs; il faut donc prendre garde aux profils, mais ne pas perdre son temps à polir, au lieu d'étudier la forme en son exactitude. Malheur aux artistes qui adoptent une manière spéciale d'opérer: par exemple, d'exprimer les cheveux ou de modeler une tête: le vrai n'a pas de manière, et pour l'imiter, il n'y a pas d'autre procédé que de faire ce qu'on voit, et comme on le voit; de sorte que quand le travail est fini, on ne sache plus de quelle manière on a opéré: tout mécanisme d'exécution est né du *barochisme* (c'est-à-dire du maniérisme introduit par le Baroque)».

23. M. Tinti, *Lorenzo Bartolini*, Roma, 1936, I, p. 268.

24. Si pensi a questo passo tratto da P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova, 1842, pp. 169-170: «Quel sommo ingegno [Canova], vera luce della corrotta sua età, arrestò il rapido scadimento delle arti che rovinavano rotoloni nel fango, e tentò coll'esempio proprio riportarle sull'abbandonato altare de' Greci. Ma egli, fino dal cominciamento della sua luminosa carriera, avea succhiato il fatale miasma del barocchismo, e per quanto si adoperasse a sferrarsene poi, quello gli serpeggiò per le vene così, che sempre, come di sbieco ed a sprazzi, trapela sotto i colpi del suo scalpello. E le sue statue stupende, se si raffrontino a quelle che a' suoi tempi uscivano dalle officine degli statuarii, non solo si mostrano lontane dall'arrivare la greca perfezione, ma neppure la corretta e castigata verità del Ghiberti e del Donatello».

25. Cfr. A. Cecconi, *La fortuna di Lorenzo Bartolini a Pra-*

to dalla morte fino agli anni Trenta del Novecento, in Lorenzo Bartolini, Atti delle giornate di studio (Galleria dell'Accademia, 17-19 dicembre 2013), a cura di S. Bietoletti, A. Caputo, F. Falletti, Pistoia, 2014, pp. 261-269: 261.

26. L'episodio è accennato in C. Guasti, *Memorie per servire alla vita dello Statuario Lorenzo Bartolini*, ms. (Prato, Biblioteca Roncioniana, *Carte Guasti*, filza 47, poi in Lorenzo Bartolini..., cit., pp. 165-184: 165).

27. P. Emiliani Giudici, *Classe XXIV. Scultura*, in *Esposizione italiana tenuta in Firenze nel 1861*, III, Firenze, 1865, pp. 300-317: 304.

28. *Ibidem*.

29. Ivi, p. 305.

30. In merito alla cronologia dell'opera e ai singoli giudizi della commissione giudicatrice si rimanda a *Cecioni scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 1970), a cura di B. Sani, Firenze, 1970, scheda 3.

31. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., p. 234.

32. Su questo punto, oltre a Ragghianti, *Profilo...*, cit., p. 114, si vedano *Cecioni scultore...*, cit., scheda 3 e F. Bellonzi, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Roma, 1978, p. 141.

33. *Cecioni scultore...*, cit., scheda 3.

34. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., pp. 175-176.

35. Ivi, p. 178.

36. Ivi, pp. 178-179. È significativo notare come la stessa cripto-citazione bartoliniana, presente in due occorrenze nello stesso paragrafo, era già stata utilizzata da Cecioni nel 1873 in *Dell'importanza tecnica dell'Arte* (ivi, p. 115).

37. Su quest'ultimo punto si rimanda direttamente a S. Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo, 2003, pp. 121-122. Si veda anche M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia (1836-1844)*, Firenze, 2005.

38. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., p. 176. Cfr. *ibidem*: «Chi può negare di non ritrovare Bernini nel gruppo dei *Fratelli Cairoli*, e nell'*Iacopo Ortis*? Nessuno, ammenoché non si voglia negare per progetto».

39. Ivi, p. 177.

40. La citazione è tratta dal fondamentale saggio, cui si rimanda per le informazioni di seguito richiamate sul tema delle esposizioni, di M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, parte seconda. *Dal Medioevo al Novecento*, III. *Il Novecento*, Torino, 1982, pp. 5-172: 31.

41. Una buona sintesi della questione centrista e delle vicende politiche sorte attorno all'Esposizione di Napoli del 1877 è contenuta in A.M. Damigella, *Salvatore Grita (1828-1912) e il realismo nella scultura*, Roma, 1998, pp. 102-109 e, in particolare sulle scelte effettuate in sede di premiazione, p. 108.

42. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., pp. 174-175.

43. Ivi, p. 175.

44. *Le Arti Belle in Italia. Il Governo e l'arte. II*, in «Il Giornale artistico», 1 marzo 1873, 2, pp. 10-11: 10.

45. Per l'anonimo estensore de *Le Arti Belle in Italia. Il Governo e l'arte. I*, in «Giornale artistico», 16 febbraio 1873, 1, pp. 2-3, «è un fatto, che se vogliamo trovar quest'arte vera, grandiosa, ispirata, d'uopo è ricorrere [...] in Grecia [...] e a Firenze nel secolo XV dell'era volgare». Posto che solo greci e

fiorentini hanno avuto il «sentimento del bello», «Niccolò V, Giulio II, Leone X, poterono far di Roma il più gran museo del mondo, ma non poterono far nascere l'arte su costoso suolo infecondissimo di tal messe».

46. Cfr. P. Dini, in *Lettere inedite dei macchiaioli*, a cura di P. Dini, Firenze, 1975, pp. 161-162.

47. G. Costa, *Corrispondenze. Roma, 29 aprile 1874*, in «Giornale Artistico», 9 maggio 1874, 1, p. 5.

48. G. Costa a D. Martelli, Roma, 29 dicembre 1875, in *Lettere dei macchiaioli*, a cura di L. Vitali, Torino, 1953, p. 259.

49. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., p. 175.

50. E. Berte a C. Banti, Torino, 14 aprile 1880, lettera ms. (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 944528-1), parzialmente trascritta in Roncucci, *L'Esposizione Nazionale di Torino...*, cit., p. 2.

51. E. Berte a C. Banti, Torino, 28 aprile 1880, lettera ms. (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 944518-2).

52. Cecioni *scultore...*, cit., schede 14, 17 e 31.

53. T. Signorini ad A. Cecioni, lettera ms. senza data (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 944524-2v).

54. «Roma artistica», 9 giugno 1880, p. 117.

55. A. Cecioni a G. Carducci, Torino, 19 giugno 1880, in pp. 304-305. *L'incipit* è riproposto, con una minima variazione, in una lettera spedita due giorni dopo a Cristiano Banti (Cecioni, *Opere e scritti...*, cit., pp. 305-306).

56. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., pp. 222-223.

57. Ivi, p. 215.

58. Si tratta dell'articolo intitolato, appunto, *Arte moderna e Arte di moda*, per cui cfr. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., pp. 289-295: 289.

59. Cfr. Damigella, *Salvatore Grita...*, cit., pp. 105-106.

60. Cecioni *scultore...*, cit., scheda 14.

61. G. Carducci, *La Madre (Gruppo di Adriano Cecioni)*, in «Fanfulla della Domenica», 25 aprile 1880, citata in Cecioni *scultore...*, cit., scheda 14.

62. La lettera, senza indicazione di luogo né di data (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 943941) si legge in Cecioni, *Opere e scritti...*, cit., pp. 303-304, e in *Lettere dei macchiaioli...*, cit., pp. 164-166: 165.

63. A. Cecioni a T. Signorini, Firenze, 29 aprile 1880, lettera ms. (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 943820), poi in Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., pp. 409-410; Idem, *Opere e scritti...*, cit., p. 300; *Lettere dei macchiaioli...*, cit., pp. 172-173: 172.

64. K. [G. Costa], *L'Esposizione di Torino*, in «Fanfulla della Domenica», 6 giugno 1880. Queste righe sono state già utilizzate da M.M. Lamberti, *L'esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1982, 18, pp. 37-54: 50-51.

65. A. Cecioni a T. Signorini, Firenze, 29 aprile 1880, cit.; ma cfr. anche Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., pp. 226-227.

66. K. [G. Costa], *L'Esposizione di Torino...*, cit.

67. E. Spalletti, *La Carità educatrice di Lorenzo Bartolini*, in *Palazzo Pitti: la reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, 2003-2005), a cura di G. Capeccchi, A. Fara, A. Heikamp, V. Saladino, Firenze, 2003, pp. 211-227.

68. Cecioni *scultore...*, cit., scheda 15.

69. P. Giordani, *Sulla Carità modellata da Lorenzo Bar-*

tolini. Pietro Giordani al suo Leopoldo Cicognara, in «Antologia», settembre 1824, 45, poi in *Scritti editi e postumi di Pietro Giordani*, pubblicati da A. Guassalli, 4, Milano 1857, pp. 74-76: 75.

70. Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., p. 199.

71. Ivi, p. 232.

72. Ivi, p. 257.

73. Cecioni *scultore...*, cit., scheda 4.

74. Oltre a quanto già ricordato, cfr. le battute finali dello scritto del 1881 *L'arte e la critica profana* (Cecioni, *Scritti e ricordi...*, cit., pp. 260-261).

75. Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 944401.

76. Le date si inducono da un paio di lettere della Direzione dei Lavori del duomo fiorentino ad Adriano Cecioni, in cui si commissionano, in una, «i modelli in gesso di due figure (che dovrebbero rappresentare la 1ª Abramo che tiene alzato il coltello ed ai piedi gli sta un ariete, la 2ª Sara col fanciullo Isacco) [...] che dovranno essere pronti per mettersi a opera non più tardi del 1º Giugno p. v.» (Emilio De Fabris ad Adriano Cecioni, 26 febbraio 1883, lettera ms., Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 944534-1); e, in un'altra, le statue finite in marmo, che «dovranno essere eseguite a perfetta regola d'arte dentro il termine di mesi Quindici a partire dal 1º Ottobre p. v.» (Luigi Del Moro ad Adriano Cecioni, Firenze, 1º settembre 1884, lettera ms., Firenze, Biblioteca Marucelliana, Fondo Alberto Vitali, 944520-1).

77. E. Cecchi, *Nota su Adriano Cecioni*, in «Vita Artistica», 1927, 4, pp. 78-80: 79.

78. L. Fumi, *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891. Su questi argomenti si legge con grande profitto L. Ricetti, *Luigi Fumi: le ricerche e gli studi sul Duomo di Orvieto*, in *Luigi Fumi. La vita e l'opera nel 150º anniversario della nascita*, a cura di L. Ricetti e M. Rossi Caponeri, Roma, 2003, pp. 195-340.

79. Per la *Descrizione del Duomo di Orvieto e del pozzo volgarmente detto di San Patrizio da servir di guida al viaggiatore*, Orvieto, 1857, p. 20, il «carattere» della *Vergine* conferisce alla figura «maestà e decoro» tipici di una «donzella spartana», ma alcune parti del panneggio dell'*Angelo* presentano «quello stile che poscia a danno dell'arte tanto diffuse il Bernini e la sua scuola». Le due opere sono invece citate di sfuggita da F. Pennacchi, *Cenni storici e guida di Orvieto*, Orvieto, 1873, p. 42.

80. L. Cicognara, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, 6, Prato, 1824, pp. 187-188.

81. L. Luzi, *Il Duomo di Orvieto descritto ed illustrato*, Firenze, 1866, pp. 278-279.

82. F. Pennacchi, *Cenni storici e guida di Orvieto*, Orvieto, 1873 (Firenze, Biblioteca del Kunsthistorisches Institut, p. 42).

83. Fumi, *Il Duomo di Orvieto...*, cit., p. 318.

84. Si cita dal *Verbale della Commissione artistica* relativo alla prima visita di ricognizione dei lavori di restauro, datata 26 settembre 1867. Per il documento e la successiva attività di Fumi cfr. Ricetti, *Luigi Fumi...*, cit., pp. 259-261.

85. F. Bonaini, *Dell'arte secondo la mente di Lorenzo Bartolini. Discorso*, Firenze, 1852.

86. P. Trombetta, *Donatello*, Roma, 1887, p. 150.

Manzù e la scultura secentesca: storia di un episodio dimenticato

Il ruolo della scultura del XVI-XVIII secolo nella produzione artistica dello scultore bergamasco degli anni 1936-1939, durante i quali un rinnovato interesse per i disegni di Cézanne gli permise di scrollarsi di dosso la scomoda etichetta di 'erede' di Medardo Rosso

INCIPIIT

In occasione della mostra personale ottenuta da Giacomo Manzù (Bergamo, 1908-Roma, 1991) all'interno della Quadriennale romana del 1939, l'incisore marchigiano Luigi Bartolini pubblicava un lungo articolo¹: il *fil rouge* che guidava il suo entusiasmo era il paragone con Gian Lorenzo Bernini, un artista le cui azioni non erano al tempo molto quotate. L'accostamento, che costituisce un *unicum* nella critica di quegli anni sullo scultore bergamasco, non era però una trovata d'occasione: la conferma che rispondeva ad una convinzione del Bartolini ci viene da due lettere più tarde, del gennaio e del maggio del 1943; nella prima, a proposito dei disegni che l'amico andava allora pubblicando su «Il Primato» l'artista marchigiano scriveva: «se portassero la firma di Bernini non sarebbero più belli»; l'altra commenta le sculture esposte alla Quadriennale: «dopo Bernini, l'Italia della poesia ha di nuovo in te uno scultore»².

Ma oltre l'iperbolica lettura bartoliniana, ci fu davvero, nel percorso di Manzù, un momento nel quale la scultura secentesca divenne uno degli elementi della sua cultura visiva?

zione, sia sul piano della critica che sul piano della fortuna espositiva. Nel febbraio il *David* in bronzo ottiene alla VII Mostra Sindacale di Milano il Premio Nazionale Principe Umberto, e alla Biennale di Venezia di pochi mesi dopo una sua testina in cera viene acquistata dal re³. Le due opere non appaiono sintonizzate sulla stessa linea di ricerca, come a segnalare nel giovane scultore l'incertezza sul proprio percorso futuro.

Il *David* sembra accogliere le sollecitazioni che in occasione della Quadriennale del 1935 erano venute dalla critica ufficiale sulla necessità di confrontarsi col nudo maschile, campo di eccellenza per riconquistare agli italiani il primato di una scultura classica⁴; mentre la testina della Biennale proseguiva una serie di ritratti femminili e piccoli nudi in cera, con i quali dal 1934 Manzù aveva cercato una via alternativa alla scultura sacra che lo aveva fino ad allora caratterizzato, vincolandolo a stilismi rigorosi e iconografie cogenti⁵.

Il linguaggio di una scultura monumentale, o quantomeno eroica, era però estranea all'indole di Manzù. L'*exemplum* aulico dell'*Arrotino* della Tribuna di Firenze era recuperato nel *David* in modi didascalici: l'innegabile perizia di modellazione nella schiena puntava piuttosto su vibranti trapassi di superficie che non su una risentita articolazione di masse muscolari e anatomiche, quasi contraddicendo l'assunto di una plastica saldamente costruita.

1. VENEZIA 1936. LA SCOMODA EREDITÀ DI MEDARDO ROSSO

Il 1936 segna per Manzù una iniziale afferma-

Le opere in cera, potevano d'altro canto, se pure per una via 'in minore', soddisfare alcune aspettative della cultura novecentesca, e puntuale sarebbe giunto il premio d'incoraggiamento di lire 2000 assegnato il 22 aprile 1937 dalla Regia Accademia d'Italia, che riconosceva nelle opere di Manzù «una chiara serenità di vita»⁶: i volti soffici di una comunque dolce malinconia lo qualificavano come l'interprete più appropriato di una nuova spiritualità, pacata e priva di asprezze linguistiche. L'inegabile riferimento a Medardo Rosso poteva agire come elemento positivo: recuperava infatti una genealogia cara da almeno un decennio a Margherita Sarfatti, che aveva sottratto quello scultore ad ogni sospetto di contaminazione impressionista, ricollocandolo nell'alveo della tradizione tutta italiana del luminismo lombardo⁷; ma il rischio era di cristallizzare le opere di Manzù in una lettura contenutistica e psicologica, che l'avrebbe fatalmente posto ai margini delle più aggiornate sperimentazioni.

In più c'era l'incomodo di Marino Marini, che aveva dalla sua un temperamento costruttivo, come gli riconosceva la critica in occasione della Biennale di Venezia del 1936 e come era già stato sancito dalla Quadriennale del 1935 che lo aveva visto vincitore del gran premio della scultura proprio per la capacità di trattare il tema del nudo maschile⁸; e se la coppia Manzù-Marini rassicurava la critica sulle sorti magnifiche e progressive della scultura italiana, la semplificazione del confronto, che esasperava i rispettivi linguaggi, penalizzava la sensibile modellazione del bergamasco a fronte della capacità del pistoiese di ricomporre in solidi volumi la rappresentazione di corpi e volti, e lo sospingeva inevitabilmente verso lande ottocentesche che minavano le possibilità di giungere ad una scultura finalmente moderna⁹.

Nonostante il successo, dunque, Manzù è di fronte ad un bivio difficile: se il confronto col *Tobiolo* di Arturo Martini e con i nudi di Marino Marini dimostrava quanto la via tentata col *David* non fosse consentanea ai suoi interessi plastici, il riferimento a Medardo Rosso, utile per scartare dagli stilismi della produzione sacra, poteva rivelarsi, se protratto, ambiguo e sterile.

Come dunque uscire dall'*impasse* di una costrizione entro la cifra di un rossismo che i più sensibili lettori della sua scultura come Carrà e Marchiori avvertivano come limitativa e sostanzialmente non corrispondente alle sue sperimentazioni?¹⁰ Come rassodare quelle cere evanescenti, che correvano il rischio di una sigla manierata, senza cedere alle lusinghe di una retorica monumentale che avrebbe tradito un temperamento 'romantico'?

2. PARIGI 1936. LA SCOPERTA DI CÉZANNE

Il 18 marzo 1937 Manzù presenta a Roma, in una personale alla Galleria La Cometa, la sua produzione del biennio precedente. In quella occasione la critica cominciò a riconoscere che la discendenza da Rosso non era poi così qualificante per le sue opere, ma le letture si attestarono su categorie generiche e tutte declinate in direzione letteraria. Perfino Carrà, che lo seguiva fino dagli esordi giovanili, e che volentieri aveva accettato di firmare la breve presentazione, riconosceva che «Manzù si appoggia da qualche tempo alla scultura classica, ma in linea di fatto non si saprebbe indicare esempi a cui si richiama»; ed «il palpito evocativo della realtà», che «assume modulazioni di piani, vibrazioni di una sentita intimità e riferimenti poetici»¹¹, non si discosta molto dalle opache definizioni di critici meno avvertiti: «sfumature di sentimenti sottilissimi»¹², «effetti evanescenti, pudichi e mistici»¹³, «una verità umana e poetica», addirittura una «umanità popolaresca e non importa se è modellata nella cera e con dita estremamente sensibili»¹⁴.

In buona sostanza la critica appare attestata, pur con sfumature differenti, nel riconoscimento di una svolta: ancora si lamentavano «sfocature» memori «di certo ben noto romanticismo lombardo ottocentesco», ma si riconosceva allo scultore un rinnovato equilibrio tra forma e contenuto, e perfino Oppo plaudeva al nuovo corso del giovane scultore, cui consigliava peraltro di abbandonare la cera «la quale lo conduce a troppo sospinte per quanto finissime carezze»¹⁵. Ma la mancata comprensione è dimostrata dall'attribuire la svolta di Manzù ad una correzione di percorso in direzione novecentesca, che avrebbe finalmente corretto l'antica sensibilità tardoromantica, erede della discendenza da Medardo Rosso, un giudizio questo che dichiara più la preoccupazione di annullare ogni sospetto di impressionismo che non una reale attenzione al linguaggio delle opere¹⁶.

Perché quella nuova qualità, superficialmente risolta in categorie extra-artistiche, e che poteva anche apparire come un dissidio non ancora sanato tra le seduzioni di un naturalismo lirico e le incipienti conversioni alle ragioni di una plastica novecentesca, era in realtà l'annuncio di una nuova scultura, un aggiornamento che tuttavia la critica italiana non aveva strumenti per decodificare, e che Manzù aveva conquistato durante un soggiorno a Parigi, nell'estate del 1936, all'indomani della Biennale veneziana che lo aveva posto di fronte ad un profondo interrogativo sulla propria ricerca.

A Parigi Manzù aveva visitato la mostra di Cézanne allestita in quell'anno all'Orangerie, dove gli



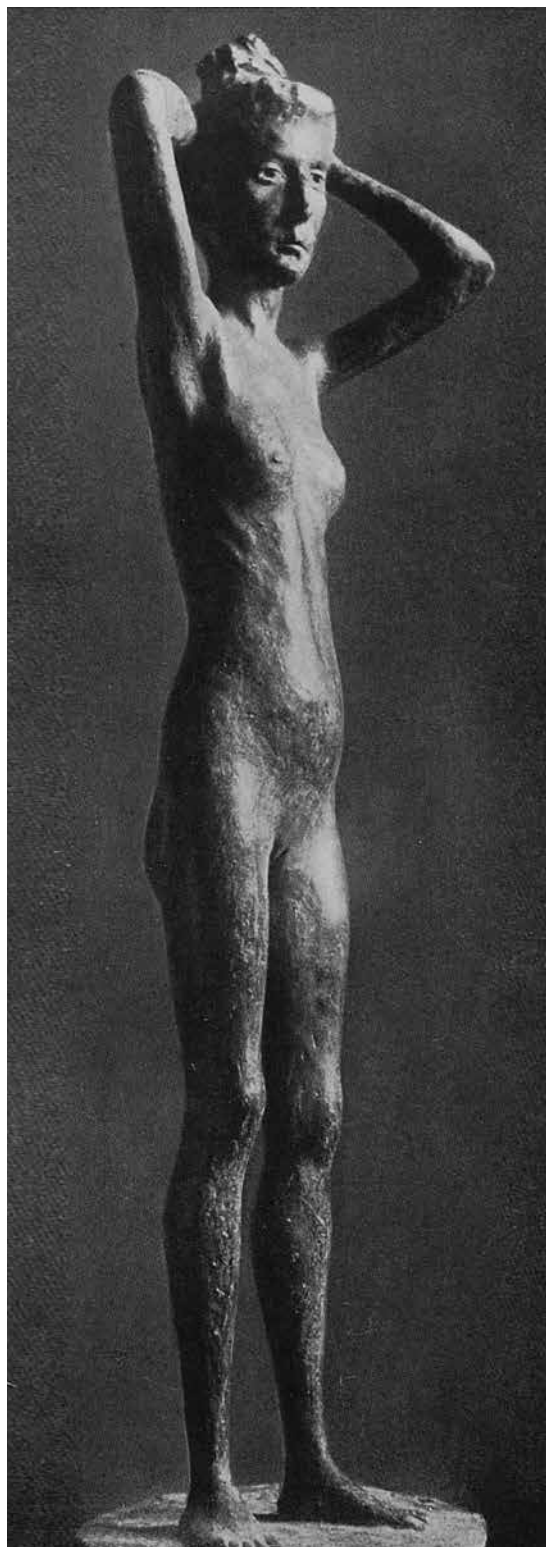
1. Paul Cézanne, *Achille Empereur*, 1869-1870 ca., matita, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (fondo del Musée d'Orsay), inv. RF 31778r.

studi di nudi e i ritratti (fig. 1) documentavano una attenzione ai valori chiaroscurali e di notazione luminosa che arricchivano gli intenti di costruzione formale¹⁷. Questa lettura era avvalorata da una selezione di disegni: le linee di contorno sapientemente ritmate dei nudi suggerivano, nelle multiformi variazioni delle pose, la possibilità di includere la suggestione del movimento in un tema tradizionale, del quale si negavano le rischiose derive accademiche; nei ritratti una sensibilità accentuata per l'indagine psicologica era risolta attraverso una raffinata tecnica grafica che stratificava segni complessi, da linee appena accennate a individuazioni più compiute.

Alle meditazioni su Cézanne possiamo così ricondurre i due bronzi, la *Donna che piange* e la *Donna che si tira la calza* (fig. 2), per la sintassi di concavo e convesso che conferisce al modellato una palpitazione controllata, ben diversa dall'affilatura esasperata della *Donna che si pettina* (fig. 3) eseguita l'anno precedente; e per l'animazione



2. Giacomo Manzù, *Donna che si tira la calza*, 1937, bronzo, già collezione Massimo Cassani.



3. Giacomo Manzù, *Donna che si pettina (Adolescente)*, 1935, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



4. Giacomo Manzù, *Ritratto di Camilla*, 1936, bronzo, già collezione Pietro Feroldi.

non più schematica della posa, che risponde non all'illustrazione del tema ma ad un obiettivo di costruzione formale. Analogamente, nel *Ritratto di Camilla* (fig. 4), la modellazione per scaglie, in brevi superfici che si sovrappongono in un ritmo sincopato, suggeriscono una analogia con la sensibile indagine che contraddistingue i disegni relativi ai ritratti Madame Cézanne, in equilibrio tra impercettibili passaggi di piani e insistenze sui valori luminosi (fig. 5). Manzù dichiarava così la distanza conquistata dalle immagini di Rosso, nelle quali l'obiettivo è per contro un ritmo fluido e consegnato alla casualità, per annullare ogni diaframma tra la forma e l'atmosfera. Acutamente Raghianti osserverà, in anni di poco successivi, come le sculture di Manzù siano plasmate non «per diffusione» come quelle di Medardo, ma «per addensamento»¹⁸.

Era dunque Cézanne che aveva mostrato a Manzù la via per scartare dalla difficile etichetta di seguace di Medardo Rosso, e lo conferma la risposta che egli dette a Lamberto Vitali nel 1937, in occasione dell'inchiesta sull'arte contemporanea: «i nostri anziani hanno cercato la via del compromesso, lasciandoci in una situazione di equivoco.



5. Paul Cézanne, *Ritratto di Madame Cézanne*, 1888-1891, matita.

Essi hanno trascurato di continuare la strada tracciata dagli impressionisti e da Cézanne e quella di Rosso, di Degas e di Renoir scultori e di Rude e di Carpeaux, la cui tradizione non si poteva spegnere se non grazie ad una spiritualità nuova. La tradizione dell'Ottocento che conclude quella di secoli ci lascia una profonda eredità spirituale. Come gli impressionisti forti dell'insegnamento romantico hanno trovato il loro linguaggio, così sul loro esempio sapremo esprimere con mezzi nostri quello che è profondamente nostro»¹⁹.

La genealogia che Manzù offre come garanzia delle proprie ricerche presenta alcune interessanti dissonanze rispetto all'orizzonte consueto lungo il quale si dispongono, negli anni tra le due guerre, le riflessioni della critica in ordine alla *vexata quaestio* dei rapporti Italia-Francia, e che si muove da posizioni intransigenti nel rivendicare il primato italiano²⁰, a conclamate rivendicazioni di un necessario sguardo amico verso Parigi²¹; tra i due estremi la più articolata riflessione di Soffici, che riconosce alla triade Degas-Renoir-Cézanne il ruolo di precursori della rinascita post-avanguardia, ma comunque in virtù della loro formazione sui classici maestri dell'arte italiana tra Quattro e

Seicento²². Manzù invece, ponendo in apertura, e in modo inequivocabile, il richiamo all'Impressionismo, smarca decisamente da una prospettiva novecentesca la triade di Soffici; ma soprattutto è la citazione di François Rude e di Jean-Baptiste Carpeaux, che a quella data costituisce un *hapax* per il contesto italiano, nel quale non si rilevano tracce di conoscenza della scultura francese dell'Ottocento, né sul piano storiografico, né sul piano della fortuna visiva. È dunque plausibile ipotizzare che Manzù abbia ricevuto una forte impressione durante il soggiorno parigino, sia dalle opere monumentali sia da quelle conservate al Louvre, che probabilmente gli presentavano l'inedita possibilità di una scultura lontana, per il veemente vigore delle forme, l'ampiezza delle composizioni e le superfici animate, da ogni canone classico, ma anche da ogni languida romanticheria.

L'attenzione di Manzù per Carpeaux non confligge con quella che egli aveva riservato a Cézanne. Durante il viaggio di ritorno da Parigi a Milano, egli decise di compiere una deviazione per Basilea, dove avrebbe potuto visitare l'esposizione, proprio allora inaugurata, dedicata per intero alla grafica del maestro francese, una decisione che conferma come fossero, oltre i dipinti, anche le meditazioni più private affidate ai disegni ad attrarre la sua attenzione²³.

A Basilea erano esposti, in numero maggiore rispetto a Parigi, gli studi che Cézanne aveva condotto per molti anni dalle sculture del Louvre, tra le quali un posto non secondario era occupato da opere del diciassettesimo e del diciottesimo secolo: la *Psiche abbandonata* di Augustin Pajou, il *Mercurio* di Jean-Baptiste Pigalle, e soprattutto il *Fauno che suona il flauto* e il *Ritratto di Charles Le Brun* di Antoine Coysevox²⁴, uno scultore che già Paul Mantz, recensendo il Salon del 1863 aveva indicato tra le fonti proprio di Carpeaux, per «quelque chose d'opulent et de princière»²⁵.

Ma è il privilegio accordato da Cézanne a Pierre Puget, di cui erano presenti a Basilea tre studi dal *Cupido* (fig. 6) ed uno dall'*Ercole in riposo*²⁶ (fig. 7), a rivelare aspetti sorprendenti per chiarire la triangolazione che, attraverso il pittore di Aix, può aver guidato Manzù ad una inedita, quanto sorprendente, attenzione per la scultura barocca. Klaus Herding ha lucidamente individuato quali componenti dello stile di Puget risultassero perfettamente compatibili con le ricerche di Cézanne: la tensione tra la forma scultorea, che si pone come entità compatta, e l'animazione vibrante delle superfici; la coesistenza di una struttura compositiva e di un modellato che alternava concavità e convessità per illudere del movimento²⁷. Se Cézanne copiava dunque amorosamente

quelle sculture, era per trovare una conferma alla strenua ricerca di una *texture* pittorica che accogliesse il palpito vivo della natura in una bilicata disposizione di elementi; se analizzava l'articolazione di forme tridimensionali complesse era per tradurle sul piano attraverso una modulazione di segni altrettanto complessi. Manzù, egli stesso scultore con forti interessi per la pittura, dovette trarne spunto per una operazione inversa che scarasse, finalmente, la trappola di Medardo: risalire da quel ritmo che Cézanne dispiegava nei suoi fogli, ad un modellato sensibilissimo, e pur fermo, delle superfici, senza perdere la dimensione lirica fino a quel momento perseguita.

Un ulteriore elemento di cultura visiva si immette virtuosamente in questo contesto: riguarda gli studi di Cézanne da Rubens, pure esposti a Basilea²⁸ e che Manzù dovette dunque vedere,

ricavandone la conferma di quanto il carattere esuberante della lingua barocca, bandito dall'orizzonte del Novecento italiano, potesse costituire, anche nel difficile campo della scultura, la via per una libera esplorazione dei rapporti tra volumi e animazione delle forme.

Questa nuova prospettiva fu evidente alla Biennale di Venezia del 1938: accanto a due ritratti recenti, la *Donna col cappello*, e il *Ritratto della moglie* che confermavano il rapporto con Cézanne (figg. 8, 9), il *Nudo femminile* (o *Susanna*, fig. 10), pur nelle dimensioni ridotte si imponeva per alcune soluzioni complesse: il ritmo frammentato e pur continuo dell'anatomia, l'oscillazione della figura dal lieve avanzare della spalla destra al retrocedere del fianco sinistro, il percettibile ruotare nello spazio determinato dalla divergenza tra la direzione dello sguardo e l'immaginato dondolio

6. Paul Cézanne, *Studio da Cupido attribuito a Puget*, 1886-1889, matita, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen.



7. Paul Cézanne, *Studio da Ercole in riposo di Puget*, 1884-1887, matita, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen.





8. Giacomo Manzù, *Ritratto della moglie*, 1938, bronzo, già collezione Francesco Messina.



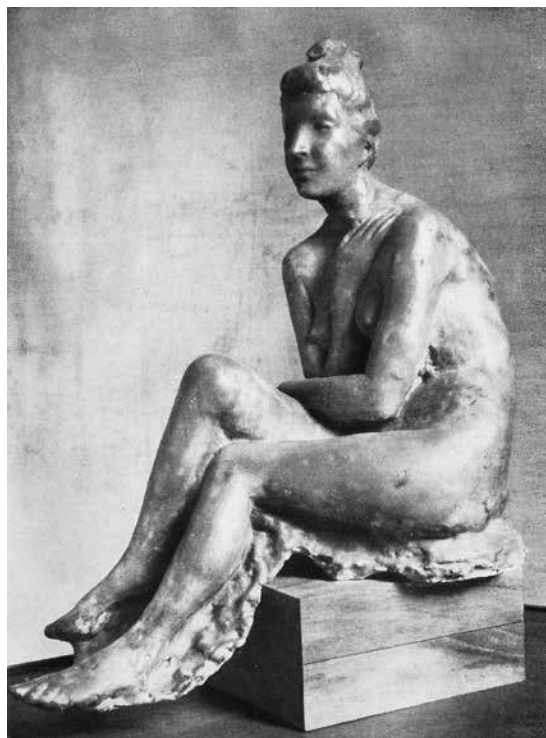
9. Paul Cézanne, *Ritratto di Madame Cézanne*, 1887-1890, matita, Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen

del piede destro. Indicazioni inedite, e certamente incomprensibili, che sollecitarono la sferzante stroncatura di Ogetti: «quanto a Giacomo Manzù, quando esce dalle diligenti opere alla Rosso precipita di proposito nella bruttezza facile e stranita»²⁹.

3. RITRATTI VIVENTI

A gennaio del 1938, dunque prima dell'apertura della Biennale, Manzù aveva nuovamente trascorso un mese a Parigi³⁰; e se pure non ne abbiamo ancora conferma dai documenti, è possibile che, sulla scorta dell'interesse per una scultura 'animata', suscitato fino dal 1936 grazie alla mediazione di Cézanne, egli abbia sostato nelle sale del Louvre dedicate a Puget e alla scultura sei-settecentesca. Dovettero essere proprio quelle recenti impressioni che lo spinsero a rinnovare con decisione la tipologia dei ritratti femminili che andava preparando per la Quadriennale del 1939³¹: *Donna che dorme*, *Busto di donna* (fig. 11), *Testa di donna*. Come già per il *Nudo veneziano*, proprio nel momento in cui vuole porsi fuori della linea di Medardo Rosso, Manzù sceglie di non abbandonare la cera, quasi a sfidare in modo consapevole una pericolosa so-

pravvivenza, per capovolgerne il senso. In Medardo la cera era metafora dell'instabilità trascorrente tra luce ed ombra, e della conseguente inutilità di una verosimiglianza reale; Manzù ne rivendica ora una diversa, e opposta, instabilità: tra l'illusione di una presenza reale e la costruzione della scultura. Ed è in questo gioco, teso tra le ragioni del linguaggio plastico e il desiderio di conservare all'immagine un potere comunicativo, che possiamo riconoscere il ruolo della scultura sei-settecentesca nella svolta di Manzù tra il 1936 e il 1938, e che è all'origine della straordinaria invenzione del *Ritratto di America Vitali* (fig. 12), eseguito probabilmente tra la fine del 1938 e l'inizio dell'anno successivo³². Pur riconoscendo l'innegabile attenzione che Manzù dovette in quel biennio portare alla figura di Leonardo, che veniva allora celebrato a Milano con l'inaugurazione di una sala all'Ambrosiana nel 1938, e poi con la grande Mostra Leonardesca inaugurata il 9 maggio 1939³³; più sottili, ma altrettanto significativi riferimenti si combinano nell'inedita iconografia di questo ritratto: la *Verità svelata* di Bernini, che Manzù avrebbe potuto vedere alla Galleria Borghese³⁴ (fig. 13), e il ricordo delle figure femminili della *Danse* di Carpeaux, ancora all'Opéra Garnier, ma apprezzabile



10. Giacomo Manzù, *Nudo femminile (Susanna)*, 1937, cera, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



12. Giacomo Manzù, *Ritratto di America Vitali*, 1939, collezione privata.

nel modello originale in gesso al Louvre dal 1889. Da quegli esempi dipende probabilmente la scelta di assottigliare, e quasi appuntire, l'ovale del volto,

una scelta ancor più significativa nel confronto con il contemporaneo ritratto di Marino Marini, che trasforma invece la fisionomia di America in un

11. Giacomo Manzù, *Busto di donna*, 1938, cera, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



esotico idolo senza tempo. Da quegli esempi Manzù poteva trarre anche l'accentuata inclinazione della figura e la nudità del busto: ma l'impercettibile rotazione del volto, che contrasta ogni eccessivo rovesciamento e la scelta di frenare la nudità del busto con la chiusura delle mani intrecciate, indicano in Manzù un controllo compositivo che evita del pari ogni didascalica ripetizione di quelle fonti e ogni compiaciuto virtuosismo. Così il modellato, memore di come Cézanne avesse riflettuto sulle sculture secentesche, mantiene in equilibrio il palpito della vita e le ragioni dell'arte.

4. L'EREDE DI BERNINI

Nel 1939, nelle sale romane della Quadriennale, Luigi Bartolini vide le nuove opere di Manzù. Di fronte alla *Donna che dorme* e al *Busto di donna*, immagini femminili inattese per stile e per iconografia, egli dovette avvertire la novità di una scultura che nulla condivideva con i vari Rambelli, Messina, Romanelli, i cui ritratti si attestavano su una corretta restituzione di modelli quattrocenteschi. C'era un nome a portata di mano, nella Roma del 1939, per leggere quei 'ritratti viventi', per definirne il linguaggio plastico così inusuale, senza rica-



13. Gian Lorenzo Bernini, *La verità svelata*, 1646-1652, marmo, Roma, Galleria Borghese, inv. CCLXXVIII.

14. Giacomo Manzù, *Busto di Carla*, 1940-1942, cera, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



dere nella scorciatoia della poesia e del lirismo. Per Luigi Bartolini, che forse neppure conosceva Pucet, il nome era quello di Bernini: i suoi bozzetti in terracotta per la *Fontana dei Quattro Fiumi* erano stati da pochi mesi esposti al Circo Massimo, nella Sezione Belle Arti della Mostra autarchica del minerale italiano³⁵; ma oltre la reale possibilità di una tangenza stilistica tra l'esuberanza barocca di Bernini e il sottile recupero secentesco delle sculture di Manzù, a motivare il paragone contribuì in larga misura la personalità dell'artista romano, che Bartolini scrittore doveva immaginare protagonista di un'epoca carica di vitalità, in cui l'arte rivestiva un ruolo spontaneamente comunicativo.

«Era venuto a vedere le mie acquefortine, mi rinfrancai vedendomi dinnanzi un uomo mite biondo dalla fisionomia bonaria pacifica come quella d'un *San Giuseppe* del tempo di Bernini»³⁶; così Luigi Bartolini narra l'incontro nelle sale romane della Quadriennale con Giacomo Manzù, e l'anticipazione dell'estroso paragone biografico rispetto alla lettura stilistica, ne dimostra la convinta intenzionalità. Poi, le opere citate

sono il *Busto di donna* dove «le ombre giocano con le luci in un tutto misteriosamente soave»; e la *Donna che dorme*, «il più bel domestico lare che poeta si sarebbe potuto sognare. È un sogno plasmato». Giudizi nei quali, come di consueto per Bartolini, è difficile separare la percezione visiva dalla ri-creazione letteraria, ma che orientano comunque verso la definizione di una scultura che crea una analogia linguistica all'esigenza di estroversione comunicativa: «cordiale», la definisce Bartolini, utilizzando un lemma poco comune nella critica coeva sulla scultura, un'arte votata, in quel giro di anni, ad una «scabra compatta virile sostanza plastica»³⁷. Si ricorre dunque al nome di Bernini, campione di una felicità immaginativa, di un altrettanto felice dominio delle possibilità plastiche, per sottolineare l'antagonismo di Manzù non solo a Medardo Rosso, scultore «dei veli e delle figure compenstrate», ma alla scultura di mestiere «senza affetto e senza scopo» di Antonio Maraini, alla retorica imperante delle statue monumentali che alla Quadriennale del 1939 dominavano le sale dell'esposizione; e non a caso

l'articolo compare su «Corrente», il periodico dei giovani sotterraneamente dissidenti.

Un indubitabile tributo, quello che Bartolini riservava a Manzù, soprattutto a fronte degli apprezzamenti generici o delle stroncature, più o meno velate³⁸: «piacerebbe sissignori a Bernini. È l'erede di Bernini»; e un acuto suggerimento di lettura, che individuava una precisa direzione della ricerca perseguita fino dal 1936; ma una comprensione forzosamente limitata ad un carattere quasi esteriore, poiché la sostanza della complessa meditazione di Manzù si fondava su riferimenti che la critica italiana non possedeva.

Ci fu però una eccezione. Con la consueta intelligenza visiva che lo contraddistingue il rapporto di Manzù con la scultura francese, fino a quella settecentesca, era stato intuito da Ragghianti, che a proposito della mostra alla Cometa del 1937 non aveva trascurato, a fianco del consueto riferimento a Medardo Rosso, di «racogliere altre

indicazioni compresenti e altrettanto chiare che rinviavano ad altre fonti di riflessione e di gusto verso Despiau, Rodin, Carpeaux, Degas e perfino verso Houdon e Falconet»³⁹.

Il *Busto di Carla* (fig. 14), esposto nel 1943 alla III Quadriennale romana confermava le derivazioni secentesche per la sottolineata fisicità e l'espansione delle forme⁴⁰; ma nelle stesse sale il *Ritratto di Francesca Blanc* indicava già una nuova direzione⁴¹. Puget e Bernini, che avevano neutralizzato Medardo Rosso, lasciavano il campo a Rodin e Michelangelo, a Donatello e Desiderio da Settignano, quasi che Manzù potesse ora, in totale libertà risalire, in un suo privato colloquio, il corso della storia della scultura.

Barbara Cinelli

Dipartimento di Studi Umanistici,
Università degli Studi Roma Tre
barbara.cinelli@uniroma3.it

NOTE

1. L. Bartolini, *Manzù alla Quadriennale*, in «Corrente di Vita Giovanile», 31 maggio 1939.

2. Le lettere sono conservate nell'Archivio della Fondazione Manzù ad Ardea, d'ora in poi AM, Ardea.

3. Il *David* fu rubato nello studio di Manzù; non è attualmente nota la collocazione di un secondo bronzo che lo scultore trasse dal gesso, e che fu presentata alla mostra romana del 1937 alla Galleria La Cometa. Per la cera cfr. *Una statua di Manzù acquistata dal Re a Venezia*, in «La Voce di Bergamo», Ardea, Museo Manzù, Archivio, Rassegna stampa, ad annum.

4. G. Pensabene, *La scultura alla Quadriennale*, in «Quadriennale», 24 febbraio 1935.

5. B. Cinelli, *Manzù e l'arte sacra: un itinerario complesso*, in *Manzù. Dialoghi sulla spiritualità con Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Roma 2016-2017), a cura della stessa, con D. Colombo, Milano, 2016, pp. 28-39.

6. AM, Ardea, Lettera a Giacomo Manzù dalla Reale Accademia d'Italia: «Roma, 22 aprile 1937-XV/La Reale Accademia d'Italia nell'adunanza generale dell'11 aprile 1937-XV ha deliberato di assegnare un Premio d'Incoraggiamento di lire Duemila allo scultore Giacomo Manzù per la sua arte che rivela una chiara serenità di vita nelle sue teste e nei nudi femminili/p. il presidente/Carlo Formichi».

7. M. Sarfatti, *Segni, colori, luci. Note d'arte*, Bologna, 1925, in part. *Artisti di Lombardia* (pp. 75-147) dove sono raccolte recensioni pubblicate su mostre ottocentesche, ordinate cronologicamente fino a concluderle con la

presentazione del Gruppo '900, per legittimare in senso novecentesco, da Leonardo a Tosi, il diffuso chiaroscuro della pittura lombarda e della scultura di Medardo Rosso.

8. F. Fergonzi, *I nudi virili degli anni Trenta*, in *Marino Marini. Passioni visive*, catalogo della mostra (Pistoia-Venezia, 2017-2018), a cura di B. Cinelli e F. Fergonzi, Cini-sello Balsamo, 2017, pp. 98-113.

9. Eloquentemente a questo riguardo l'accoppiata tra un ritratto di Marino ed uno di Manzù pubblicato a corredo dell'articolo di G. Marchiori, *La Biennale Veneziana*, in «Emporium», LXXXIV, 1936, 501, pp. 123-157, in part. p. 147.

10. C. Carrà, *Scultori italiani e stranieri alla XX Biennale di Venezia*, in «L'Ambrosiano», 10 luglio 1936: «nella cera che era presente a Venezia può far ricordare la famosa *Rieuse* di Medardo Rosso, ma di imitazione non c'è neppure l'ombra. È anche questa un'opera scaturita da facoltà intrinseche e connaturate»; Marchiori, *La Biennale...*, cit., p. 130: «certi ricordi dei Grandi e di Medardo Rosso non spiegano niente: possono essere soltanto un episodio nella formazione dell'artista».

11. C. Carrà, *Un'esposizione di Giacomo Manzù*, Galleria della Cometa, brochure di presentazione alla mostra, giovedì 18 marzo 1937-XV.

12. A. Neppi, *Le sculture di Manzù alla Cometa*, in «Il lavoro fascista», 28 marzo 1937.

13. F. Callari, *Sculture di Manzù*, in «Il Corriere Padano», 4 aprile 1936.

14. G. Visentini, *Mostre: Giacomo Manzù*, in «L'Orto», aprile 1937.

15. A.F., *Roma. Montanarini e Manzù alla Cometa*, in «Emporium», LXXXV, 1937, 509, pp. 284-286, in part. p. 285.

16. A. Neppi, *Le sculpture...*, cit.

17. Tra le opere esposte a Parigi si fa riferimento in particolare ai *Bagnanti*, ora in collezione privata, elencati col n. 747 in J. Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, New York, 1996.

18. C.L. Ragghianti, *Manzù*, Milano, 1957, p. 19 (frammento redatto a Bologna, novembre 1940).

19. *Dove va l'arte italiana?*, a cura di L. Vitali, in «Domus», 1937, 108, febbraio, pp. 30-31 (risposta di Giacomo Manzù).

20. U. Ogetti, *Lettera a Lionello Venturi*, in «Pegaso», I, 1929, pp. 728-732.

21. La formula fu coniata da Lionello Venturi per contrapporla a quella di «Roma madre»; cfr. M.C. Maiocchi, «Parigi amica», 1930. Venturi, i *Sei e Parigi: ipotesi e prospettive*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino. 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Torino, 2000, pp. 191-214.

22. A. Soffici, *Arte. Bilancio dell'arte francese contemporanea*, in «Rete Mediterranea», 1920, pp. 266-271.

23. L'itinerario di Manzù è ricostruito in base ad una cartolina inviata da Parigi il 24 agosto 1936, nella quale comunica alla moglie che partirà da Parigi la domenica e ritarderà, perché deve nel ritorno fermarsi a Basilea. Poiché il 24 agosto era un lunedì, la domenica sarebbe caduta il 30 di quel mese, proprio il giorno in cui inaugurava alla Kunsthalte la mostra di Cézanne.

24. Per i disegni di Cézanne si veda A. Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, 2 voll., New York, 1973, nn. 363 (da Pajou), 973 (da Pigalle), 591 e 1026 (da Coysevox).

25. P. Mantz, *Le Salon de 1863*, in «Gazette des Beaux Arts», luglio 1863, p. 51.

26. Chappuis, *The Drawings...*, cit., nn. 986, 987, 990 (*Cupido*) e 999 (*Ercole in riposo*).

27. K. Herding, *A Dramatic Interplay in Form and Expression: Cézanne and Puget*, in *Cézanne and the Past. Tradition and Creativity*, catalogo della mostra (Budapest, 2012-2013), a cura di J. Geskó, Budapest 2012, pp. 81-94.

28. Chappuis, *The Drawings...*, cit., nn. 489, 490.

29. U. Ogetti, *La XXI Biennale d'arte a Venezia. Gli italiani. Affreschi e sculture*, in «Il Corriere della Sera», 1° luglio 1938.

30. Le date del soggiorno parigino si ricavano dalla corrispondenza conservata in AM, Ardea: lettere e cartoline indirizzate a Manzù tra il 7 e il 12 gennaio, e una lettera di Manzù a Lamberto Vitali da Parigi datata 24 gennaio.

31. Manzù aveva ricevuto l'invito per la Quadriennale il 20 maggio 1938, sull'onda del successo ottenuto a Venezia. Il 17 ottobre dello stesso anno Oppo gli annunciava una visita nello studio milanese per vedere le nuove sculture in lavorazione, che in osservanza del regolamento dovevano essere inedite e recenti (le lettere sono conservate in AM, Ardea).

32. Il ritratto era terminato entro il 9 agosto 1939, come testimonia una lettera di Lamberto Vitali a Manzù in quella data: «caro Manzù, [Giorgio] Morandi mi scrive: 'Il ritratto di Sua moglie mi è piaciuto moltissimo e mi sembra la cosa più bella che di Manzù io conosca, glie-

lo dica che mi farà piacere!'. Anche Marchiori – al quale avevo mandato delle foto – mi scrive oggi facendole le più calorose lodi» (AM, Ardea). La circolazione delle foto nel circolo di estimatori e amici di Manzù è documentata anche da una lettera successiva di Raimondi del 31 marzo 1940: «[Nino] Bertocchi mi mostrò le fotografie del ritratto della signora Vitali, che è una cosa bellissima» (AM, Ardea). Anche Ragghianti doveva già conoscere questo ritratto, che considerava il vero capolavoro di Manzù, tanto da concludere, nel suo articolo sulla Quadriennale, dove l'opera non era esposta: «sarebbe piaciuto a Baudelaire» (si veda C.L. Ragghianti, *La terza Quadriennale d'Arte Italiana, Roma 1939 [continuazione]*, in «Critica d'Arte», 5, 1940, 23, pp. 102-117, in part. p. 110).

33. Davide Colombo ha recentemente riassunto il significato di questo episodio della fortuna leonardesca in *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci*, Milano, 2017, in part. pp. 79-114.

34. La statua era arrivata alla Borghese relativamente da poco, nel 1924: si veda R. Carloni, *Palazzo Bernini al Corso*, Roma 2013, pp. 144-146, 308-310.

35. Si veda *L'autarchia del minerale italiano*, guida alla mostra (Roma, 1938-1939), a cura di U. Sorasio, s.l., 1939. La presenza dei bozzetti berniniani è in Bartolini, *Manzù...*, cit., mentre è significativamente assente in E. Lavagnino, *L'arte alla Mostra del minerale*, in «Emporium», LXXXIX, 1939, 530, pp. 69-84. È possibile che si tratti del modello della *Fontana dei Quattro Fiumi*, conservato a Roma presso gli eredi di Bernini, oggetto della particolare attenzione della critica (Stanislao Frascchetti, Albert E. Brinckmann, Rudolf Wittkower) proprio nei primi decenni del Novecento: cfr. la scheda di M.G. Barberini in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, 2017-2018), a cura di A. Bacchi e A. Coliva, Milano 2017, p. 276.

36. Bartolini, *Manzù...*, cit.

37. La definizione si riferisce ai ritratti di Romano Romanelli e si deve a Roberto Papini, nella recensione alla Prima Quadriennale del 1931; cfr. R. Papini, *Prima Quadriennale. Arte italiana esposta a Roma*, in «Emporium», LXXIII, 1931, 435, pp. 154-163, in part. p. 157.

38. Su «Il Giornale di Genova», febbraio 1939, comparve una lunga recensione *Alla III Quadriennale d'arte. La scultura*, che sottolineava i caratteri di massa, volume, concretezza ideale, qualità architettoniche: «all'altro lato della medaglia: Giacomo Manzù, che ci pare il riscontro plastico della pittura di Morandi, con in più la derivazione da Medardo Rosso. La sua sensibilità plastica è in una certa misura innegabile, ma codesta possiamo chiamarla una modellazione (non possiamo chiamarla scultura, in quanto la scultura si fa con lo scalpello più che col pollice) di sola epidermide, inconsistente, evanescente, ancorché sia talvolta supremamente espressiva».

39. Ragghianti, *La Terza Quadriennale...*, cit., p. 108.

40. La datazione di *Busto di Carla* (cera, Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna) oscilla tra il 1940 (A. Pacchioni, *Manzù*, Milano, 1948, p. 40) e il 1942 (N. Bertocchi, *Manzù*, Milano, 1943, p. 33).

41. Il *Ritratto di Francesca Blanc* (bronzo, Roma, Musei Vaticani, Collezione d'Arte Contemporanea) era terminato nel 1941.



Anna Maria Riccomini

Amore punito. Intorno a due sculture delle raccolte di Carlo Emanuele I di Savoia

Da una statuetta antica nel Museo di Antichità di Torino, una nuova interpretazione per l'iconografia di alcune teste di bambini piangenti, attribuite allo scultore olandese Hendrick de Keyser (1565-1621).



Cecilia Paolini

L'ultima lettera di Justus Lipsius ad Ascanio Colonna: Philip Rubens, l'ambiente romano e l'ideale neo-stoico condiviso con il fratello Peter Paul

Da una lettera del filosofo dell'Università di Lovanio, una serie di informazioni preziose sulla formazione culturale e morale dei fratelli Rubens.



Miguel Taín Guzmán

From Florence to Aranjuez: the cultural visit by Cosimo III de' Medici to the Royal Palace

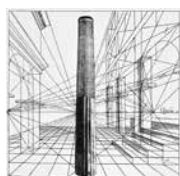
Come apparivano nel novembre 1668 la residenza reale spagnola con i suoi dipinti, i giardini e le fontane attraverso i resoconti della visita compiuta dal ventiseienne principe toscano.



Luca Giacomelli

Una prestigiosa commissione e prime aperture sull'attività torinese di Pietro Giusti

Lo scrigno per le nozze di Margherita di Savoia (1868) e il ruolo nella capitale sabauda dell'intagliatore senese, chiamato a insegnare nella Scuola di Ornamentazione del Regio Museo Industriale Italiano.



Fabio Belloni

Incontro al museo (1968) e La ciminiera dorica (1976). Maurizio Fagiolo dell'Arco su Giulio Paolini

Due testi inediti sull'artista genovese evidenziano l'importanza di un critico il cui ruolo merita di essere rivalutato.



Maria Grazia Messina

Strade parallele di Marisa Volpi e di Giulio Paolini, 1968-1973

Un frangente condiviso, fra minimalismo, attualità della storia e pratica della citazione.

Amore punito. Intorno a due sculture delle raccolte di Carlo Emanuele I di Savoia

Il talento di un artista, insegnava l'ormai anziano Michelangelo a una giovanissima Sofonisba Anguissola, si misura sulla capacità di esprimere le emozioni e di cogliere il loro manifestarsi. E il pianto è più arduo da rappresentare del riso. L'aneddoto, riferitoci da Tommaso Cavalieri, è ben noto. Fiero delle doti artistiche della figlia, il padre di Sofonisba invia al maestro un disegno della giovane, raffigurante una bambina che ride, ma Michelangelo non si accontenta della prova e alza il tiro: «havendo il divino Michelangelo veduto un disegno [...] di una giovane che rideva, disse che avrebbe voluto vedere un putto che piangesse come cosa molto più difficile, ed essendole scritto, lei li mandò questo quale è un ritratto di suo fratello fatto piangere studiosamente»¹. Il disegno di «una fanciullina che si ride di un putto che piagne, perché avendogli ella messo inanzi un canestrino pieno di gambari, uno d'essi gli morde un dito» sarà presto lodato anche dal Vasari («non si può veder cosa più graziosa, né più simile al vero»), che nell'edizione giuntina delle *Vite* dedica parole di sincera ammirazione per l'artista cremonese².

Il disegno, databile intorno al 1554, è probabilmente da riconoscere in quello giunto a Napoli dalle raccolte farnesiane e oggi conservato al Mu-

seo di Capodimonte (fig. 1): pur nelle sue cattive condizioni, il foglio coinvolge ancora l'osservatore e lo rende partecipe della buffa disavventura del piccolo Asdrubale. Il fratellino della pittrice si è fatto incautamente mordere da un granchio e il dispetto per la brutta figura si svela, ancor più cocente del dolore fisico, nella smorfia improvvisa del volto. La bocca si apre a mostrare i denti, gli occhi si riducono a due lunghe fessure, il naso si arriccia, i lineamenti si deformano, in uno studiato ed efficace contrasto con l'espressione serena e consolatoria della sorella maggiore.

L'«invenzione» della giovane Sofonisba era la risposta, come richiesto da Michelangelo, al disegno perduto di una fanciulla che rideva e scherniva una vecchia analfabeta, noto grazie a un'incisione del fiammingo Jacob Bos e a un disegno, con varianti, conservato agli Uffizi³: lo studio dei 'moti dell'animo', tanto congeniale alla pittrice cremonese, è un'evidente eredità degli studi fisiognomici di Leonardo e prelude, con sorprendente anticipo, al motivo caravaggesco del *Ragazzo morso da un ramarro*, elaborato dall'artista negli anni finali del Cinquecento e noto dalle redazioni londinesi e fiorentina⁴.

Ed è proprio dalla metà del secolo che l'interesse per la Fisiognomica sembra diffondersi a mac-



1. Sofonisba Anguissola, *Fanciullo morso da un granchio*, 1554 ca., matita nera e carboncino su carta marrone, 32,2 x 37,5 cm, Napoli, Museo di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 1039.

chia d'olio, grazie anche alla pubblicazione, nel 1586, del *De humana physiognomonia* di Giovan Battista della Porta, che costituisce un ponte ver-

2. Copia da Hendrick de Keyser, *Busto di bambino piangente*, fine del XVII secolo, bronzo, New York, The Morgan Library & Museum, inv. AZ 058.



so il pensiero razionalistico seicentesco e gli studi scientifici sul tema⁵.

Al principio del Seicento, con i due busti a *pendant* dell'*Anima beata* e l'*Anima dannata* (1619), il giovane Gian Lorenzo Bernini sperimenterà, con straordinaria efficacia, gli effetti prodotti sul volto umano da stati d'animo contrapposti⁶, ma è in ambito nordico, e fiammingo in particolare, che l'eredità di Sofonisba Anguissola sembra godere di una inattesa fortuna. Si direbbe, infatti, che la smorfia di dispetto del piccolo Asdrubale riecheggii nei volti corrugati e lagnosi di una serie di teste e busti infantili, riconducibili all'artista olandese Hendrick de Keyser (1565-1621) o alla sua bottega e che dovettero riscuotere una certa popolarità nelle collezioni di corte del tempo.

Si tratta di un nucleo di sculture sinora poco note e ancora in parte inedite, che presenta un'evidente affinità stilistica e tematica, ma che varia nella scelta dei materiali: accanto all'uso prevalente del marmo e del bronzo, sono documentate anche versioni in alabastro o legno. Tra gli esemplari in bronzo va segnalato un busto già nella collezione parigina del barone Michele Lazzarini, acquistato nel 1909 da J. Pierpont Morgan e oggi nelle raccolte del Morgan Library & Museum di New York: il busto nudo, tagliato appena al di sotto dell'attacco delle braccia, lievemente arretrate, mostra un bambino di pochi anni, dalla testa ricciuta e il volto stravolto da un'espressione in cui si mescolano dolore e disappunto (fig. 2).



3. Hendrick de Keyser, *Busto di bambino piangente*, 1600-1615 ca., marmo rossastro, Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. 5515.



4. Cerchia di Hendrick de Keyser, *Busto di bambino piangente*, 1600-1650, alabastro, Berlino, Bode-Museum, inv. 19/57.

Il bronzo, scriveva Adolfo Venturi che per primo lo rese noto, «è di tanta bellezza, di tanta forza da richiamarci alla mente Michelangelo», ma questa prestigiosa attribuzione, incoraggiata forse dalla provenienza fiorentina del pezzo, è stata in seguito smentita e il busto è ora interpretato come copia tardo-seicentesca da un modello di Hendrick de Keyser⁷. Una versione in alabastro quasi identica – anche per dimensioni – al bronzo newyorkese si trova oggi allo Statens Museum for Kunst di Copenhagen e vanta una provenienza dalla *kunstskammer* del Castello di Gottorp, dov'è documentato almeno dal 1711 (fig. 3), oltre a una presunta paternità al fiammingo François Duquesnoy: la successiva attribuzione a Hendrick de Keyser è stata di recente messa in dubbio, ma la testa si direbbe, comunque, una replica in alabastro dal prototipo bronzeo dello scultore⁸. Si avvicina a questi esemplari, anche per il taglio del petto, con le braccia che si intuiscono arretrate, un busto in alabastro del Bode Museum di Berlino, ancora inedito (fig. 4)⁹, a cui si può aggiungere una testa in marmo all'Albertinum di Dresda, di incerta provenienza e anch'essa inedita, che però presenta solo l'attacco del petto, senza indicazione delle spalle (fig. 5)¹⁰.

5. Hendrick de Keyser (o cerchia di), *Testa di bambino piangente*, ante 1621, Dresda, Albertinum, Skulpturensammlung, inv. SB 0062 (per gentile concessione della Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden).



Di alcuni decenni più antica, e forse anello di congiunzione con l'ambiente artistico nord-italiano, è invece la testa in marmo, montata su un busto paludato in breccia grigia, un tempo pertinente all'arredo scultoreo dell'*Antiquarium* di Alberto V di Baviera, nella Residenz di Monaco. Ragioni di carattere stilistico hanno suggerito di datare questo pezzo negli anni immediatamente successivi alla metà del Cinquecento (e dunque all'epoca del disegno di Sofonisba), mentre per il motivo figurativo si è pensato a una derivazione dall'immagine di Ercole infante che strozza i serpenti, ben documentato dalla statuaria classica e caro anche agli artisti rinascimentali¹¹. Anche per la testa in bronzo oggi a New York Adolfo Venturi aveva, in effetti, pensato a un legame con il mito antico e proposto l'identificazione con un piccolo Ercole. Un'interpretazione legittima e suggestiva, ma che – a mio avviso – suscita qualche perplessità. Nell'iconografia antica, l'*Herakliskos* sorpreso in culla dai due serpenti inviati da Hera non si dispera, ma reagisce con vigore e riesce a ucciderli entrambi senza tradire alcun senso di paura o di fatica¹². Anche nelle versioni rinascimentali del tema, come quella in bronzo di Guglielmo della Porta conservata al Museo di Capodimonte¹³, Ercole mostra un volto energico e fiero, ben lontano

dalla smorfia di stizza e dolore delle teste sinora esaminate.

A questa serie di putti piangenti si aggiunge qui un nuovo esemplare inedito, conservato nei depositi del Museo di Antichità di Torino e anch'esso riconducibile all'olandese Hendrick de Keyser o a un artista della sua cerchia (figg. 6, 7)¹⁴. Si tratta di un busto in marmo lunense, tagliato all'attaccatura delle braccia e lacunoso della spalla destra: anche in questo caso, la sporgenza della spalla sinistra lascia immaginare che il braccio fosse piegato dietro la schiena. A differenza degli esemplari di Copenhagen e di New York, che si caratterizzano per la soffice chioma ricciuta e la morbida pinguedine del mento, nel busto torinese i capelli sono resi a brevi ciocche appena ricurve, incise con una certa durezza, mentre nel profilo un po' spigoloso del mento si è quasi del tutto persa la paffuta tenerezza infantile. La semplificazione della capigliatura e la resa asciutta e nervosa del volto danno maggiore risalto alla smorfia di sofferenza, da cui trapela una punta di malignità. Il putto piangente del bronzo tanto ammirato dal Venturi si è qui trasformato in un bambino irascibile e pericoloso: per questi tratti e per la lavorazione secca e tagliente delle superfici, il pezzo trova un valido confronto nel busto di Berlino e soprattutto nella

6. Hendrick de Keyser (o cerchia di), *Busto di bambino piangente*, veduta frontale, ante 1631, marmo lunense, Torino, Museo di Antichità, inv. 203.



7. Hendrick de Keyser (o cerchia di), *Busto di bambino piangente*, veduta laterale, ante 1631, marmo lunense, Torino, Museo di Antichità, inv. 203.





8. *Statuette di Eros punito*, integrato con testa moderna, veduta frontale, I secolo d.C., marmo lunense, Torino, Museo di Antichità, inv. 305 e 102.



9. *Statuette di Eros punito*, integrato con testa moderna, veduta posteriore, I secolo d.C., Torino, Museo di Antichità, inv. 305 e 102.

testa di Dresda, che con il busto torinese ha in comune anche la particolare lavorazione degli occhi, dalla pupilla forata.

A Torino il piccolo busto è documentato almeno dal 1631, quando viene registrato nell'inventario dei marmi della Grande Galleria di Carlo Emanuele I di Savoia: in galleria il busto era esposto sopra la quinta *guardarobba*, a *pendant* con una testa di fauno ridente («testina di putto che piange [...] altra di fauno che ride»)¹⁵, secondo il principio della contrapposizione dei 'moti dell'animo', che tanto aveva appassionato gli artisti fin dal primo Cinquecento. È di certo non è un caso che le due teste si trovassero proprio sopra la 'guardaroba' dedicata ai testi di medicina, che comprendeva, stando agli inventari seicenteschi, anche il *De humana physiognomonia* di Giovan Battista della Porta¹⁶.

Non sappiamo attraverso quali canali e neppure esattamente quando il piccolo busto di putto

piangente sia giunto nelle collezioni sabaude, ma è molto probabile che il suo arrivo si debba alla preferenza accordata dal duca agli scultori di origine fiamminga: ben noti sono i suoi (vani) tentativi di attirare alla sua corte il celebre Giambologna, che al suo posto invierà a Torino, nel 1588, uno dei suoi allievi migliori, il conterraneo Adriaen de Vries¹⁷. Il busto potrebbe essere arrivato a Torino tramite la mediazione dello stesso De Vries, ma si potrebbe anche ipotizzare l'attività, presso la corte sabauda, di uno scultore vicino alla maniera del de Keyser.

Una seconda scultura delle raccolte di Carlo Emanuele I, anch'essa conservata nei depositi del Museo di Antichità di Torino, ci viene ora in aiuto nell'interpretazione di questa serie di putti piangenti.

Si tratta di una statuette di un piccolo Eros legato a un tronco d'albero (figg. 8, 9), privata alla



10. Hendrick de Keyser (o cerchia di), *Testa di bambino piangente*, documentata dal 1631, marmo lunense, Torino, Museo di Antichità, inv. 102.

fine dell'Ottocento della testa che la completava e pubblicata alcuni anni fa, ancora acefala, con la possibile pertinenza agli scavi di Industria: in realtà, la «statuetta di Amorino» registrata negli inventari del Museo come proveniente da Industria non corrisponde a quella che qui si discute e va dunque ricercata in un diverso esemplare¹⁸. Ben oltre un secolo prima che avessero inizio gli scavi di Industria, avviati verso la metà del Settecento, la nostra statuetta già si trovava nelle raccolte antiquarie di Carlo Emanuele I. Propongo, infatti, di riconoscerla nella «statuina d'amore legato ad un tronco, al[ta] palmi 3», registrata nell'inventario del 1631 tra i pezzi che decoravano le fontane del parco del Viboccione (il «Palazzo del Parco»), dove il duca aveva trasferito parte dei marmi antichi comperati a Roma tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento¹⁹. La statuetta non è, però, riconoscibile negli inventari di vendita dei marmi Altoviti e neppure tra quelli appartenuti al Monaldi e al Compagni, acquistati negli stessi anni, mentre troppo generico – per permettere un'identificazione – è il riferimento ad un «Cupido piccolo, tutto», acquistato a Roma dai Savoia nel 1583, tramite la mediazione di Orazio Muti²⁰.

Le misure riportate nell'inventario del 1631 (3 palmi, ossia circa 60 cm), lasciano intendere che, quando decorava le fontane del casino del

Viboccione, la statuetta era già completa della testa, recuperata e riadattata al torso solo in occasione dei recenti restauri²¹. Si direbbe una versione, in formato ridotto, della testa di putto piangente attribuibile a Hendrick de Keyser (fig. 10): la bocca aperta, con il labbro inferiore proteso in avanti a mostrare anche i denti inferiori, le sopracciglia aggrottate e gli occhi allungati ci restituiscono la stessa rabbiosa espressione di dolore.

La statuetta su cui è montata la testa sembra, invece, antica. La spalla e il braccio destri sono ormai perduti, ma il gesto è ancora facilmente riconoscibile: il piccolo Eros, dalle forme morbide ma compatte, è legato con entrambe le mani, portate dietro la schiena, a un tronco d'albero, intorno a cui si richiudono le piccole ali. Con la mano sinistra impugna l'estremità della corda, che gli stringe il polso. La base antica è stata inserita in una moderna, più larga e modanata. La parte inferiore del tronco è stata scalpellata in modo grossolano e presenta una zeppa, che sporge all'infuori: non è escluso che, in origine, l'Eros facesse coppia con una seconda figura, ormai del tutto perduta. Lo stato frammentario e le rilavorazioni del pezzo rendono difficile un suo preciso inquadramento cronologico, che potrebbe comunque collocarsi nella prima età imperiale, anche per l'assenza dell'uso del trapano.

Il motivo di Eros punito e fatto prigioniero dalle Muse risale, almeno, ad Anacreonte (570 a.C. ca.-485 a.C.), ma è solo in età ellenistica, e soprattutto in ambiente alessandrino, che il tema sembra godere di una certa fortuna e s'introduce il dissidio tra Eros e la madre Afrodite, da cui il dio esce sconfitto²². In alcuni epigrammi dell'*Anthologia graeca* Eros è immaginato come un prigioniero, con entrambe le mani legate – da stretti nodi – a una colonna o addirittura incatenato. Dalla piena età ellenistica e sino all'età augustea, i poeti insistono sull'aspetto squallido (Alceo di Messene) e sul volto piangente del piccolo dio (Antipatro di Tessalonica, Mecio, Crinagora di Mitilene)²³. In un vaso apulo da Taranto, risalente ancora alla prima metà del IV secolo a.C., Eros è legato con ambo le mani sulla cima di albero di mirto (la pianta sacra ad Afrodite) ed è fustigato dalla madre con uno dei suoi rami. Sembra qui comparire, per la prima volta, l'albero, su cui lo sfortunato dio è – di fatto – messo in croce²⁴: un'iconografia giunta in ambito italico attraverso la probabile mediazione dell'arte ellenistica magnogreca e resa celebre nel IV secolo dal *Cupido cruciatus* di Ausonio, un poemetto in forma epistolare, che si immagina ispirato a un dipinto di *Augusta Treverorum*, l'odierna Treviri²⁵.

Nell'arte ellenistica e imperiale il motivo dell'Eros punito e con le mani legate si diffonde soprattutto attraverso i bronzetti e la glittica, mentre compare più di rado nella statuaria a tutto tondo, e in particolare in quella marmorea²⁶. Derivate da un originale del primo ellenismo sono alcune statuette di un putto incatenato e piangente, ancora di discussa identificazione: in base alla replica di Palazzo Pitti, in cui il putto si appoggia a un pilastro decorato con due orecchie, Ludwig Curtius riconosceva nel modello l'immagine di Eros punito da Nemese, la dea che presta ascolto e vendica i torti subiti, e pensava a una dedica votiva in un santuario della dea²⁷. L'interpretazione del soggetto è, per la verità, ancora molto dibattuta: in quasi tutte le repliche note, comprese le due più complete di Palazzo Pitti e di Villa Borghese, il putto è aptero e non mostra altri attributi caratteristici di Eros, ma la presenza delle ali in una copia da Baia sembra confermare che, almeno in una sua variante di età romana, questa iconografia doveva essere associata all'immagine del dio²⁸.

La statuetta torinese dipende da un diverso modello, che presenta minori problemi d'identificazione: l'immagine alata del dio con le mani legate dietro alla schiena è nota sia nella versione seduta, in cui Eros è talvolta punito da Psiche²⁹, che in quella stante, in cui alla colonna viene, più di frequente, sostituito un albero. Il motivo è documentato anche da alcune statuette in marmo, databili tra l'età ellenistica e i primi secoli dell'impero, ma ispirate a un prototipo creato, con ogni probabilità, verso la fine del IV secolo a.C., come sembrano suggerire le diverse visuali previste dalla composizione e il tipo di ponderazione. Appartengono a questa tipologia una statuetta di Eros della collezione Wallmoden, proveniente dai dintorni dell'antica *Tusculum* e databile al II secolo d.C., e una già nella collezione Pembroke a Wilton House (Wiltshire)³⁰. Rispetto a queste sculture, l'esemplare torinese differisce per la posizione della gamba sinistra, decisamente scartata di lato, e per le forme più asciutte e slanciate del corpo, che rimandano a schemi di tipo lisippeo.

Nelle repliche che conservano la testa originale, Eros mostra un'aria appena contrita e dolente, ben diversa dalla smorfia di dolore della teste seicentesche riconducibili alla bottega di Hendrick de Keyser, e tuttavia questo tipo di espressione non è estranea all'immagine antica di Eros punito: in una statuetta frammentaria del II secolo d.C., conservata anch'essa a Palazzo Pitti, il dio è afferrato per un orecchio dalla mano adulta di una seconda figura (perduta), forse Afrodite, e reagisce con stizza, digrignando i denti e aggrottando la fronte (fig. 11)³¹. Il pezzo era già noto intorno alla metà del Cinque-

cento, quando si trovava in Palazzo Vecchio a Firenze, e potrebbe avere fornito un valido modello per la creazione di teste moderne di eroti piangenti.

L'iconografia antica del dio legato, con ambo le mani, a un tronco d'albero o a una colonna viene ripresa, fin dal primo Cinquecento, nella medagliistica a carattere allegorico, destinata a un pubblico femminile, per poi diffondersi nella letteratura degli emblemi, a partire dall'*Emblematum liber* di Andrea Alciato, edito nel 1531 e molto popolare anche nelle Fiandre³². Tra le varianti del tema, quella forse più stupefacente, per realismo e forza espressiva, è l'altorilievo in legno di bosso entrato di recente nelle raccolte del Rijksmuseum di Amsterdam: attribuito oltre un secolo fa alla mano di Michelangelo, il pezzo è stato datato al 1615-1620 e ricondotto ad Hendrick de Keyser da Charles Avery, in base al confronto con i che-

11. Statuetta di Eros afferrato per un orecchio, metà del II secolo d.C. con integrazioni moderne, marmo lunense, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, inv. Pitti, OdA, 1911, n. 166.



rubini in bronzo del mausoleo di Guglielmo d'Orange, eretto tra il 1613 e il 1621 nella Nieuwe Kerk (Chiesa Nuova) di Delf e ritenuto – a ragione – il capolavoro scultoreo dell'artista olandese³³. Lo strillo lancinante che, questa volta, stravolge il volto infantile fino ai limiti del grottesco, è provocato dalla puntura di un'ape, che si è posata sulla tempia destra. Il riferimento letterario è chiaro e rimanda, di nuovo, alle malefatte del piccolo Eros. Uno degli idilli apocrifi di Teocrito, il XIX, mette in guardia il lettore contro le dolci (ma dolorose) tentazioni dell'amore: lo stesso dio, nel tentativo di rubare il miele da un alveare, è stato punto dalle api e, nel consolarlo, la madre paragona il suo dolore con quello, ben più pungente, inflitto ai mortali dalle frecce del suo arco. Anche in questo caso il soggetto, dal tono moraleggiante, conosce tra Cinque e Seicento una notevole fortuna iconografica, documentata non soltanto dagli emble-

mi dell'Alciato ma anche dall'edizione dei *Nederduytsche Poemata* del fiammingo Daniel Heinsius, editi ad Amsterdam nel 1616 e che comprendono anche l'episodio teocriteo del furto del miele³⁴.

Il rapporto con i modelli antichi doveva, dunque, far parte della pratica artistica di Hendrick de Keyser e proprio i busti di putti piangenti ce ne danno un'ulteriore conferma: non si tratta (soltanto) di generici studi dei 'moti dell'animo' e neppure di immagini di Ercole bambino che strozza i serpenti, ma sono delle moderne e parziali citazioni dell'iconografia antica del piccolo Eros punito e con le mani legate dietro la schiena.

Anna Maria Riccomini
Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali
Università di Pavia
annamaria.riccomini@unipv.it

NOTE

1. Il brano è citato nella lettera inviata il 20 gennaio 1562 da Tommaso Cavalieri a Cosimo I de' Medici, in accompagnamento a un disegno di Sofonisba Anguissola: cfr. C. De Tolnay, *Sofonisba Anguissola and his Relations with Michelangelo*, in «Journal of the Walters Art Gallery», 1941, IV, pp. 115-119, in part. pp. 117-118 e F. Caroli (a cura di), *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, 1994, n. 37, p. 270 (scheda di G. Bora).

2. La rapida fama conquistata da Sofonisba Anguissola spingerà, com'è noto, il Vasari a inserire, nell'edizione delle *Vite* del 1568, un ampio commento sulla pittrice: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, IV, 1, Firenze, 1976, p. 405.

3. Per il disegno di *Vecchia che studia l'alfabeto ed è derisa da una bambina*, conservato agli Uffizi (GDSU, inv. 13963 F) e l'incisione di Jacob Bos tratta da un analogo studio dell'Anguissola, cfr. Caroli, *Sofonisba*, cit., n. 37, p. 270 (scheda di G. Bora) e n. 38, p. 272 (scheda di B. W. Meijr).

4. Sulle due versioni del *Ragazzo morso da un ramarro* del Caravaggio, databili intorno al 1595 e conservate rispettivamente alla Fondazione Roberto Longhi di Firenze e alla National Gallery di Londra, cfr. R. Papa, *Caravaggio*, Firenze, 2002, pp. 44-47 e ora G. Berra, *Il Ragazzo morso da un ramarro del Caravaggio: l'enigma di un morso improvviso*, San Casciano in Val di Pesa, 2016.

5. Sugli studi e i trattati di fisiognomica, editi durante tutto il Cinquecento, cfr. F. Caroli, *Ritratti di famiglia in un interno, un Fanciullo, un granchio e la*

Fisiognomica nel Cinquecento, in Idem, *Sofonisba*, cit., pp. 47-56.

6. Secondo la maggior parte della critica i due busti, conservati nel Palazzo dell'Ambasciata di Spagna a Roma, rappresenterebbero le anime dei cristiani ammessi alla beatitudine del Paradiso o condannati alle pene dell'Inferno. Per una recente e diversa interpretazione del tema, che interpreta i busti come immagini mitologiche di una ninfa e di un satiro, cfr. ora D. García Cueto, *On the original meanings of Gian Lorenzo Bernini's Anima beata and Anima dannata: Nymph and Satyr?*, in «The Sculpture Journal», 2015, 24, 1, pp. 37-53.

7. A. Venturi, *Di alcune opere di scultura a Parigi*, in «L'Arte», 1904, 7, pp. 469-477, in part. p. 477 e fig. 8. Il busto (26 x 22 cm) è stato in seguito ricondotto alla cerchia di Jacopo Sansovino da H. Swarzenski, ma nella recente schedatura del Museo il pezzo è stato attribuito a scuola olandese del XVII secolo, vicina alla maniera di Hendrick de Keyser: ringrazio Jennifer Tonkovich per avermi fornito queste preziose informazioni e Zoe Watnik per avermi procurato la fotografia del busto.

8. La notizia di un'antica attribuzione del busto al Duquesnoy è riportata in M. Fransolet, *François Duquesnoy sculpteur d'Urban VIII (1597-1643)*, Bruxelles, 1942, p. 192 («attribution très douteuse»). Il nome di Hendrick de Keyser, proposto in H. Olsen, *Statens Museum for Kunst. Aeldre Udenlandsk Skulptur, II*, København 1980, n. 155, p. 75, è stato di recente rifiutato da F. Scholten (*Hendrick de Keyser's Honey Thief*, in «The Rijksmuseum Bulletin», 2015, 63, pp. 52-65, in part. pp. 60-61, fig. 10). Il busto è alto 27 cm.

9. Berlino, Bode Museum (inv. 19/57). Ringrazio Hans-Ulrich Kessler per le informazioni su questo busto.

10. Dresda, Albertinum, Skulpturensammlung (inv. SB 0062); h 25, 5 x 14,5 cm. Ringrazio Saskia Wetzig per avermi fornito le informazioni su questa testa e la foto del pezzo.

11. E. Weski, H. Rosien-Leinz, *Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen*, München, 1987, n. 240, p. 368. La testa (h con il collo 23, 5 cm) è attualmente esposta nel Castello di Nymphenburg (inv. Ny. B.P. 1).

12. Sul motivo dell'Ercole infante che strozza i serpenti nella statuaria antica, è ancora valido O. Brendel, *Der schlangerwürgende Herakliskos*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», 1931, 47, pp. 191-328; cfr. anche S. Woodford, voce *Herakles*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, IV, Zürich-München, 1988.

13. Napoli, Museo di Capodimonte (inv. AM 10520): il bronzo, realizzato intorno al 1574-1575, fu acquistato da Ottavio Farnese nel 1575; cfr. M. Utili, N. Spinosa (a cura di), *Museo di Capodimonte*, Milano, 2002, p. 30, n. 12 (scheda di F. Amirante).

14. Torino, Museo di Antichità, inv. 203; marmo lunense, h 19 cm, largh. 16,5 cm. Il busto è lacunoso dell'intera spalla destra e presenta delle abrasioni nella punta del naso e in una ciocca in corrispondenza della tempia destra. Ringrazio vivamente Gabriella Pantò, direttrice del Museo, per avere facilitato le mie ricerche e lo studio dei pezzi del magazzino.

15. Per l'inventario delle sculture conservate nella Grande Galleria di Carlo Emanuele I di Savoia, cfr. A. Angelucci, *Arte e Artisti in Piemonte. Documenti inediti con note*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino», 1878, II, pp. 31-86, in part. p. 57 e ora P. Petitti, A.M. Riccomini, *Appendice*, in *Le 'Meraviglie della antichità' alla corte di Carlo Emanuele I*, in *Le meraviglie del mondo. Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, catalogo della mostra (Torino, dic. 2016-apr. 2017), a cura di E. Pagella e A.M. Bava, Torino, 2016, pp. 198-211, in part. p. 200.

16. La posizione della testina piangente e di quella di fauno ridente sopra la quinta 'guardaroba' si ricava dall'inventario del 1631, citato (cfr. *supra* nota 15). Per la consistenza e l'ordinamento della biblioteca di Carlo Emanuele I all'interno delle guardarobe della Grande Galleria, cfr. A.M. Bava, *La collezione di oggetti preziosi*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, a cura di G. Romano, Torino, 1995, pp. 266-332, in part. pp. 330-332; F. Varallo, *Dal Teatro alla Grande Galleria. La biblioteca ducale tra Cinque e Seicento*, in *Il Teatro di tutte le scienze e le arti. Raccogliere libri per coltivare idee in una capitale di età moderna. Torino 1559-1861*, a cura di M. Carassi, I. Massabò Ricci, S. Pettenati, Torino, 2011, pp. 25-34 e Eadem, *Il luogo del sapere: la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in *Le meraviglie del mondo*, cit., pp. 117-127, in part. p. 124.

17. Sull'attività di Adriaen de Vries presso la corte sabauda, cfr. A.M. Bava, *Antichi e moderni: la collezione di sculture*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, cit., pp. 135-210, in part. pp. 146-149; Eadem, *Carlo*

Emanuele I di Savoia: la rete dei rapporti internazionali, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo* (Collection de l'École Française de Rome, 287), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Rome, 2001, pp. 145-161, in part. pp. 148-149; F. Scholten (a cura di), *Adriaen de Vries 1556-1626: Imperial Sculptor*, Amsterdam-Stockholm-Los Angeles, 1998, pp. 16-18 e 294-297.

18. Torino, Museo di Antichità, inv. 305 (torso) + 102 (testa), marmo lunense (torso e testa), h totale 49, 5 cm, h della testa 9,5 cm; h della base 6 cm. La statuetta, acefala, è pubblicata in E. Zanda (a cura di), *Industria, città romana sacra a Iside. Scavi e ricerche archeologiche 1981-2003*, Torino, 2011, p. 156, fig. 19, 3-4, con l'ipotesica provenienza da Industria («di un'altra statuetta acefala in marmo bianco venato va ancora appurata l'effettiva provenienza da Industria»): il numero d'inventario di Stato a cui fa riferimento la Zanda (*Inventario di Stato, Museo di Antichità di Torino*, inv. 59808) si riferisce però a una diversa statuetta acefala di Amorino, con inversa ponderazione e che conserva solo l'attacco delle ali: «Statuetta di Amorino in marmo venato. Nudo maschile dalle forme particolarmente morbide. Conserva l'attacco delle ali. Il peso poggia sulla gamba sinistra, mentre la destra è leggermente flessa indietro. Il braccio destro si appoggia a un tronco, quello sinistro a un elemento difficilmente identificabile (roccia o pilastro), tendendo un oggetto rotto non più riconoscibile».

19. Per l'inventario del 1631, cfr. Angelucci, *Arte e Artisti*, cit., p. 83 e Petitti, Riccomini, *Appendice*, cit., p. 211. Per i marmi antichi destinati da Carlo Emanuele I all'arredo del Casino del Viboccone (e che comprendevano molti marmi Altoviti), cfr. A.M. Riccomini *Marmi antichi da Roma a Torino: sul collezionismo di Carlo Emanuele I di Savoia*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 2011, 26, pp. 131-145 e Eadem, *Le 'Meraviglie della antichità' alla corte di Carlo Emanuele I*, in *Le meraviglie del mondo*, cit., pp. 175-183.

20. Gli inventari di vendita dei marmi Altoviti, Monaldi e Compagni sono pubblicati in *Documenti inediti per servire la storia dei Musei d'Italia*, II, Firenze-Roma, 1879, pp. 420-423 e (parzialmente) in D. Pegazzano, *La collezione di antichità di Bindo Altoviti*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos Boston (Mass.)-Milano, 2004, pp. 361-362. Per l'inventario dei marmi, anch'essi di provenienza romana, venduti nel 1583 ai Savoia tramite Orazio Muti, cfr. L. Mercando, *Per la storia del Museo di Antichità di Torino: appunti a margine di un allestimento*, in «Xenia», 1990, 19, pp. 87-119, in part. pp. 90-92.

21. La ricomposizione della testa e del torsetto di Eros, realizzata nell'autunno del 2016, si deve a Cristina Meli, che ringrazio vivamente anche per gli utili suggerimenti relativi a questo pezzo. Le foto sono di Angelo Carlone.

22. Il tema del dissidio tra Eros e Afrodite è introdotto nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (III, 94-99): cfr. Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, a cura di A. Borgogno, Milano, 2003, pp. 157-159). Per i riferimenti letterari relativi al motivo di Eros punito, cfr. L. Curtius,

'*Poenitentia*', in *Festschrift für James Loeb, zum sechzigsten Geburtstag gewidmet von seinen archäologischen Freunden in Deutschland und Amerika*, München, 1930, pp. 53-62 e ora soprattutto F. Luciola, *Amore punito e disarmato. Parole e immagini da Petrarca all'Arcadia*, Roma, 2013, con ricca bibliografia precedente. Ringrazio vivamente Luigi Galasso e Federica Bessone per i preziosi suggerimenti bibliografici.

23. Gli epigrammi qui citati sono tratti dal XVI libro dell'*Anthologia Graeca* (c.d. *Appendix Planudea*), nn. 195 (Satiro), 196 (Alceo di Messene), 197 (Antipatro di Tessalonica), 198 (Mecio), 199 (Crinagora di Mitilene), cfr. F.M. Pontani (a cura di), *Antologia Palatina, IV. Libri XII-XVI*, Torino, 1981, pp. 355-357.

24. Su questo vaso (una *pelike* a figure rosse, databile al 360 a.C.), cfr. P. G. Guzzo, *Pene d'Amore*, in «Bollettino d'Arte», 1980, s. VI, 8, pp. 45-54; F. G. Lo Porto, *Eros punito su un vaso apulo di Taranto*, in «Parola del Passato», 1996, 51, pp. 367-372 e Luciola, *Amore punito*, cit., pp. 19-20 e 161, fig. 1.6.

25. Sul *Cupido cruciatus* di Decimo Magno Ausonio, in cui Cupido viene crocifisso da celebri eroine del mito vittime del dio, cfr. A. Franzoi (a cura di), *Decimo Magno Ausonio. Cupido messo in croce*, «Studi latini», 47, Napoli, 2002.

26. Per l'iconografia antica di Eros punito, raffigurato stante e incatenato o con le mani legate dietro la schiena, cfr. Curtius, '*Poenitentia*', cit.; N. Blanc, F. Gury, voce *Eros/Amor, Cupido*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classica (LIMC)*, III, Zürich-München 1986, par. II. B e A. Hermay, H. Cassimatis, R. Vollkommer, cfr. *Eros*, *ibidem*, par. VI E e *infra*, nota 30.

27. Curtius, '*Poenitentia*', cit.; *contra* G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III,2 Berlin, 1956, p. 146, n. 63, tav. 69, secondo cui l'originale non rappresentava Eros, dal momento che quasi tutte le repliche note sono senza ali.

28. Per la replica di Palazzo Pitti, cfr. Blanc, Gury, *Eros/Amor*, cit., n. 77 e Palazzo Pitti. *La Reggia rivelata*, Firenze, 2003, p. 520, n. 46 (scheda di V. Saladino); per altre repliche del tipo, cfr. Blanc, Gury, *Eros/Amor*, cit., in part. nn. 78 (Villa Borghese), 79 (Museo Nazionale Romano); P. Moreno, A. Viacava, *I marmi antichi della Collezione Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese*, Roma, 2003, p. 228, n. 215; *I Borghese e l'antico*, Milano,

2011, p. 382, n. 63 (scheda di I. Petrucci); *Museo Nazionale Romano. Le Sculture* (a cura di A. Giuliano), I, 2, Roma, 1981, p. 340, n. 43 (scheda di D. Candilio). Per la replica da Baia, del II secolo d.C., cfr. P. Miniero, F. Zevi (a cura di), *Museo Archeologico dei Campi Flegrei. Catalogo generale, 3. Litternum, Baia, Miseno*, Napoli, 2008, p. 138.

29. Per l'iconografia di Eros punito da Psiche, cfr. N. Icard-Gianolio, voce *Psyche*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classica (LIMC)*, VII, Zürich-München, 1994, in part. nn. 114-119.

30. Per la statuette della collezione Wallmoden, cfr. K. Fittschen, J. Bergemann, *Katalog der Skulpturen der Sammlung Wallmoden*, München, 2015, p. 64, n. 10. La statuette, alata, è pubblicata come immagine di Eros incatenato, ma le catene che dovevano unire le mani dietro la schiena non sono scolpite e si suggerisce che fossero, in origine, dipinte: è anche possibile, a mio avviso, che al posto di catene fossero dipinte delle corde, secondo una tipologia più vicina alla statuette torinese. La statuette già a Wilton House (cfr. A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge, 1882, n. 146 e S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, I, Paris, 1897, p. 358, n. 2), nel 2004 è stata messa all'asta presso Christie's a Londra (South Kensington). Un altro esemplare della stessa tipologia era sul mercato antiquario, presso la casa d'aste Sotheby's di New York, nel 1999: per le informazioni relative a queste statuette ringrazio sentitamente Jörg Deterling.

31. Su questa statuette (h 43 cm), esposta in Palazzo Vecchio a Firenze dal 1560 al 1587 e poi trasferita a Palazzo Pitti, cfr. Palazzo Pitti, cit., p. 521, n. 48 (scheda di V. Saladino).

32. Luciola, *Amore punito*, cit., pp. 103-117.

33. Su questo altorilievo, documentato nel Settecento in una collezione polacca e donato al Rijksmuseum di Amsterdam dalla raccolta di Simon Wolf Josephus Litta, cfr. ora F. Scholten, *Hendrick de Keyser's Honey Thief*, in «The Rijksmuseum Bulletin», 2015, 63, pp. 53-64, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BK-2007-24>.

34. Per il XIX idillio di Teocrito (*Il ladro di miele*), unanimemente ritenuto spurio dalla critica recente, cfr. B.M. Palumbo Stracca (a cura di), *Teocrito. Idilli e epigrammi*, Milano, 2007 (I ed. 1993), pp. 313-315. Sulla fortuna iconografica del testo teocriteo tra Cinque e Seicento, soprattutto nel Nord Europa, cfr. Scholten, *Hendrick de Keyser*, cit., pp. 56-59.

L'ultima lettera di Justus Lipsius ad Ascanio Colonna: Philip Rubens, l'ambiente romano e l'ideale neo-stoico condiviso con il fratello Peter Paul

Il primo marzo 1606 Justus Lipsius, professore di storia presso l'Università di Lovanio, scrisse una lettera al cardinale Ascanio Colonna per ringraziarlo di aver assunto come bibliotecario Philip Rubens, suo allievo prediletto. Fu l'occasione per descrivere le doti morali del giovane, in linea con gli insegnamenti della filosofia neo-stoica che Philip condivise con il fratello minore, il celebre pittore Peter Paul. Nonostante la grande fama e le molte lettere private che Peter Paul Rubens scrisse e ricevette durante tutta la vita, alcuni fondamentali aspetti della sua biografia, soprattutto relativi agli anni del soggiorno italiano, rimangono incerti o addirittura sconosciuti. La scarsità di evidenze documentali non ha consentito di circoscrivere una ricostruzione storica che per ora rimane basata su notizie spesso lacunose. Se si eccettuano le lettere facenti parte del *Codex Diplomaticus Rubenianus*, gli accordi per la decorazione dell'altare maggiore della Vallicella¹ e il documento, ritrovato da Bertolotti², dal quale sappiamo che tra il 1605 e il 1607 Peter Paul abitò con il fratello Philip, quasi nulla si conosce dei soggiorni romani del pittore e poche sono le testimonianze riguardanti la vita quotidiana e le frequentazioni dei due fratelli. Il rapporto tra Peter Paul e il più anziano Philip è sostanziale per comprendere alcune delle scelte che determinarono la carriera di entrambi. Uniti da un profondissimo affetto, dalla condivisione degli stessi

valori morali, legati agli ambienti cattolici controriformati, e dall'amore per lo studio dell'antichità, i due giovani di Anversa godettero di una rete di amicizie con intellettuali e politici che fu determinante per le sorti della loro famiglia, soprattutto a partire dagli anni italiani. Il ritrovamento della lettera mandata da Justus Lipsius al cardinale Ascanio Colonna nel 1606, finora rimasta inedita, in cui il fiammingo parla dell'amato allievo Philip, si rivela dunque una fonte preziosa di riflessione sulla formazione culturale e morale che i fratelli Rubens condivisero.

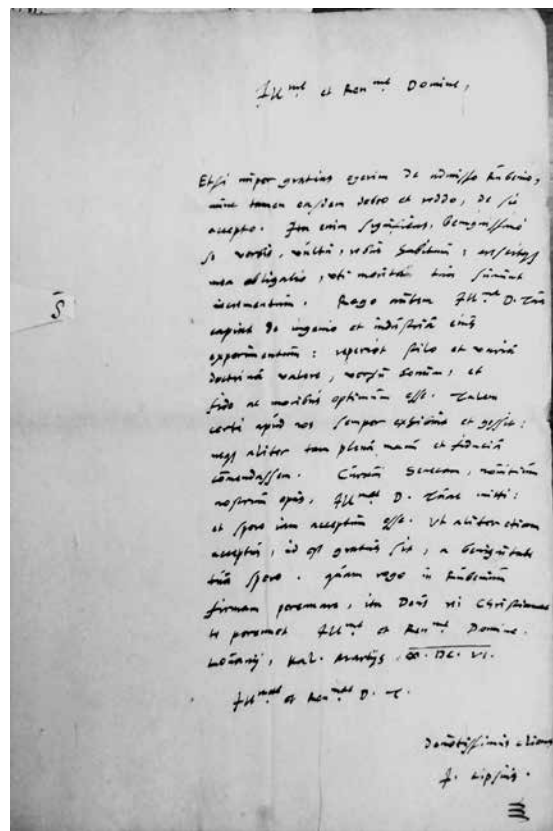
È noto che il primo aprile 1605 Justus Lipsius aveva scritto un'accurata lettera al cardinal Colonna affinché il suo allievo prediletto, Philip Rubens, trovasse impiego come bibliotecario presso di lui³. Il giovane studioso ottenne l'incarico, aiutato probabilmente anche dalla vicinanza del cardinale agli ambienti filo-spagnoli. Nel 1602, infatti, Ascanio Colonna era stato nominato Viceré d'Aragona dal re di Spagna Filippo III e, sebbene il titolo avesse una funzione quasi esclusivamente onorifica, il cardinale mantenne presso la curia romana una posizione di costante sostegno alla corona spagnola: ne è prova il biasimo che il cardinal Colonna manifestò nei confronti del *De Monarchia Siciliae*, in cui Cesare Baronio dimostrava l'infondatezza delle pretese di possesso della Spagna sui territori dell'Italia meridionale⁴. Anche Philip Rubens era

su posizioni filo-spagnole⁵, così come il suo mentore Lipsius, che vantava rapporti d'amicizia con l'arciduca Alberto VII d'Asburgo il quale, appena nominato principe delle Fiandre da Filippo III, nel 1598, sostenne il rilancio dell'Università di Lovanio, dove Lipsius era professore⁶. Anche il matrimonio con la cugina, l'Infanta Isabella, rinsaldò i legami di Alberto VII con le posizioni cattoliche controriformate della corte di Madrid, in opposizione alla politica della neonata Repubblica delle Province Unite, a maggioranza protestante, che si era ribellata alla dominazione spagnola⁷. Philip Rubens dovette conoscere di persona il principe delle Fiandre, poiché nel 1599 Alberto VII si recò a Lovanio per assistere alla sessione di laurea in teologia di Peter Richardot, figlio del consigliere di Stato Jan il Vecchio, di cui Philip era segretario e tutore dei figli più piccoli, Willelm e Antoon⁸. Nel 1601, Philip Rubens partì alla volta dell'Italia proprio per accompagnare Willelm Richardot e nello stesso anno suo fratello maggiore Jan Richardot il

Giovane, inviato come ambasciatore del governo fiammingo presso la Santa Sede, affidò l'incarico di decorare la cappella di Sant'Elena nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme al giovanissimo, ma già talentuoso Peter Paul⁹. La famiglia Richardot, dunque, in contatto diretto sia con la corte di Bruxelles che con l'alto clero romano, fu determinante per sostenere la carriera dei fratelli Rubens durante gli anni italiani. Da questi legami amicali e diplomatici si comprende la fitta rete di conoscenze che portarono all'accettazione di Philip Rubens come bibliotecario presso il cardinal Ascanio Colonna. Fra queste vi fu anche Serafino Olivier-Razali, *auditor* della Sacra Rota e precedentemente professore di Istituzioni Legali all'Università di Bologna¹⁰. Già nel 1603 Lipsius aveva scritto a Olivier-Razali per presentare il suo allievo¹¹ e – a mio parere – fu proprio grazie a questo ulteriore appoggio che qualche tempo dopo Philip ottenne una cattedra a Bologna, che però egli sorprendentemente rifiutò, volendo risiedere a Roma¹².

Il desiderio di Philip poté essere esaudito in virtù del posto di bibliotecario ottenuto presso il cardinal Colonna grazie all'appoggio di Lipsius, ma dovette giocare un ruolo fondamentale anche le eccellenti doti umane e di studioso del giovane fiammingo che emergono dalle due lettere inviate dallo stesso Lipsius ad Ascanio Colonna. Se in quella del primo aprile 1605 il fiammingo raccomandava l'assunzione del suo allievo, in quella del primo marzo 1606 (fig. 1), conservata presso l'archivio della famiglia Colonna di Subiaco (Santa Scolastica)¹³ – della quale si fornisce per la prima volta fotocoproduzione, trascrizione e traduzione completa – Lipsius, dopo aver ringraziato il cardinale per aver assunto il suo allievo e per averlo così ben accolto, ribadisce le buone qualità del suo protetto. L'elogio del giovane fiammingo viene costruito attraverso due argomenti distinti ma correlati: le capacità intellettuali e le doti morali. Lipsius loda l'ampia cultura generale e l'ottimo modo di esprimersi di Philip, sia nella scrittura che nella composizione di versi poetici, esortando il cardinale a mettere alla prova il giovane allievo per verificarne l'arguta intelligenza e la grande operosità. Effettivamente il giovane mise a frutto l'impiego nella biblioteca Colonna: tra i vari manoscritti ritrovò una raccolta di cinque omelie inedite di sant'Asterio di Amasea, che furono poi pubblicate nel 1615, dopo la sua morte, nella versione originale in greco con la traduzione in latino da lui stesso curata¹⁴. Oltre a essere un valido studioso, Philip Rubens aveva anche un carattere docile e dotato di rigore morale: Lipsius aggiunge che era degno di fiducia al punto che non avrebbe mai raccomandato nessun altro con così tanta stima e ardore. Sono parole sorprendentemente accalora-

1. Archivio Colonna di Subiaco, sezione 'Carteggi', serie 'Corrispondenze cardinal Colonna', lettera di Justus Lipsius da Lovanio, 1° marzo 1606.



te, soprattutto se si considera che Philip Rubens aveva in qualche modo deluso le aspettative del suo maestro quando, nel 1604, in occasione di un breve ritorno in patria dal soggiorno italiano, Lipsius aveva manifestato la volontà di trattenerlo nelle Fiandre con la prospettiva di lasciargli la cattedra di Lovanio¹⁵, che tuttavia Philip rifiutò, poiché il suo desiderio più grande era tornare a Roma.

Vastissima cultura, bontà d'animo e grande operosità sono le virtù che tutta la critica, contemporanea e successiva, riconosce anche a Peter Paul, a cominciare da Giovan Pietro Bellori, che nel 1672 esaltò le «doti naturali di bontà» del grande artista, «maestoso insieme ed umano, e nobile di maniere e d'abiti»¹⁶. Come «valentuomo», caratterizzato dalla «facondia del parlare e altre nobili doti», lo ricordò Raffaello Soprani nel 1674¹⁷ e come «spirito elevato, che aveva coltivato molta conoscenza» Roger de Piles nel 1699¹⁸; nel 1896 Jacob Burckardt ancora rammentava la sua «natura radiosa, che già con la sua presenza suscitava fiducia e concordia»¹⁹. Difatti, pur se animato da grande ambizione e premiato da una carriera apprezzatissima presso tutte le corti europee, Peter Paul manteneva una grande modestia, fu sempre pronto a lodare le altrui doti²⁰, fu avverso all'accidia²¹ ed ebbe una fede cattolica indefessa che gli permise di sopportare i molti lutti che lo colpirono²².

È evidente, quindi, che sia Philip, sia Peter Paul condivisero la stessa educazione, impostata sulla virtù cattolica della mitezza d'animo e su un ideale di saggezza in grado di superare con coraggio qualsiasi avversità della vita. La «fermezza del saggio» è un concetto che risale alla morale di Lucio Anneo Seneca, il filosofo che era al centro degli studi di Justus Lipsius, il quale ne interpretò in chiave cattolica gli insegnamenti, condividendoli con i suoi allievi diretti, tra cui Philip, e di riflesso con la cerchia allargata delle proprie conoscenze, di cui Peter Paul dovette far parte²³. La comune assimilazione dell'etica neo-stoica non costituì per i fratelli Rubens un semplice atteggiamento intellettuale, ma un vero e proprio ideale di vita da mettere in pratica nell'esistenza quotidiana. Non è un caso, dunque, che nelle parole di commiato scritte nella lettera del 1606, Lipsius si auguri che la benevolenza verso il suo allievo si mantenga «ferma», proprio secondo il precetto stoico. D'altra parte, l'importanza del filosofo romano per lo studioso fiammingo si evince anche dal fatto che nella stessa lettera egli comunica al cardinale di avergli inviato una copia del suo ultimo lavoro su Seneca: un'edizione commentata dell'intera opera del pensatore romano, frutto di ricerche che Lipsius aveva condiviso con il circolo letterario composto dai suoi allievi e amici²⁴.

Quanto l'insegnamento di Seneca facesse parte



2. Peter Paul Rubens, *I quattro Filosofi*, 1612, olio su tavola, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti.

della vita quotidiana di questo gruppo di studiosi è dimostrato dal celebre dipinto *I quattro filosofi* (fig. 2), eseguito da Peter Paul Rubens nel 1611²⁵, dopo la morte di Lipsius e di Philip stesso: ispirati dalla dottrina di Seneca, raffigurato nell'erma che appare in alto a destra, il professore e gli allievi più affezionati, Philip Rubens e Jan Woverius, siedono intorno a un tavolo, mentre lo stesso Peter Paul è raffigurato alle spalle del fratello, a dimostrazione che anche il pittore, almeno di riflesso, seguì l'attività di questo circolo neo-stoico.

Il testo cui Lipsius fa riferimento nella lettera del 1606 è *Annaei Senecae Philosophi Opera, Quae Exstant Omnia, A Iusto Lipsio emendata, et Scholiis illustrata*: l'opera che appena un anno prima Lipsius aveva avuto modo di presentare a papa Paolo V, tramite l'intermediazione di Philip Rubens²⁶. In quel tempo i due fratelli Rubens abitavano insieme in via della Croce, vicino a piazza di Spagna²⁷, e condividevano gli studi sulle antichità romane, tanto che nel 1608, appena tornato in patria, Philip pubblicò il suo *Electorum Libri II*, un compendio di considerazioni antiquariali tratte dalle ricerche effettuate negli anni romani, con illustrazioni di Peter Paul²⁸. Forse fu proprio il pittore che si accorse di un vistoso errore commesso da Lipsius nella prima edizione di quell'opera di cui andava talmente fiero da volerla dedicare al papa: nel frontespizio, infatti, compare una *Testa di vecchio*

ritenuta da Lipsius una riproduzione di quella in bronzo che nel 1598 Fulvio Orsini aveva identificato come effigie di Seneca e della quale Peter Paul Rubens commissionò una copia per la propria personale collezione: si tratta della testa che compare in *I quattro filosofi*. In realtà la testa riprodotta nel frontespizio del testo di Lipsius era un disegno di un busto in terracotta eseguito poco tempo prima da Guido Reni. L'errore fu corretto nella seconda edizione, pubblicata postuma nel 1615, con illustrazioni curate da Peter Paul Rubens. Nella prefazione, l'editore Balthasar Moretus diede la colpa dell'errore a un amico noto «più per l'eleganza che per l'ingegno», il quale avrebbe mandato a Lipsius l'illustrazione errata²⁹. A ogni modo, quanto il lavoro di Lipsius fosse stato apprezzato nell'ambiente romano³⁰ si evince anche dall'orgoglio con cui il professore annuncia al cardinal Colonna di avergliene inviata una copia, auspicando una buona accoglienza anche da parte sua.

Philip Rubens rimase presso Ascanio Colonna fino al luglio del 1607, quando lasciò l'Italia per raggiungere la madre ormai anziana e ammalata. Forse già negli ultimi mesi della sua permanenza a Roma sapeva che la sua vita avrebbe preso un percorso differente, non più da studioso ma da uomo politico: il 14 gennaio 1609 fu nominato

segretario della città di Anversa e la sua carriera sarebbe continuata se non fosse occorsa la prematura morte appena due anni dopo³¹. Nonostante l'aspirazione a rimanere a Roma, appena conclusa la committenza della Vallicella anche Peter Paul tornò frettolosamente in patria, richiamato dalla devozione per la madre morente; gli affetti per i propri amici e per la famiglia furono i valori principali dei due fratelli Rubens, come si comprende dai reciproci rimandi che lasciarono nelle loro opere, segno del profondo sentimento che li legava: nella seconda parte del libro *Electorum Libri II*, Philip inserì un elogio al suo maestro ormai scomparso e una poesia dedicata a suo fratello; quando dipinse *I quattro filosofi*, Peter Paul rese omaggio allo stesso Lipsius e all'amato Philip, le cui morti sono rappresentate, come noto, dai due tulipani appassiti vicino al busto di Seneca, ma in particolare esprime l'affetto per il fratello attraverso l'edera avvinghiata alla colonna dietro le sue spalle, simbolo dei sentimenti che continuano anche dopo la morte³².

Cecilia Paolini
Università 'La Sapienza', Roma
cecilia.paolini@uniroma1.it

NOTE

1. G. Incisa della Rocchetta, *Rubens nella Chiesa Nuova*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 1962-1963, 35, pp. 161-183.

2. Archivio Urbano Capitolino, sezione I, vol. 776, fasc. VI (notaio Alexander de Wyse), ff. 85-86; A. Bertolotti, *Artisti belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze, 1880, pp. 138-140.

3. Justus Lipsius al Cardinal Ascanio Colonna, 1 aprile 1605, in C. Ruelens, *Codex Diplomaticus Rubenianus* (CDR), Anvers, 1887, I, pp. 269-272, n. LXIII (LXVI).

4. C. Paolini, *Peter Paul Rubens a Roma tra S. Croce e S. Maria in Vallicella. Il rapporto con il cardinal Cesare Baronio*, in «Storia dell'Arte», 141, maggio-agosto 2015, pp. 49-50.

5. Nella lettera che scrisse a Lipsius, mai letta per la sopraggiunta morte del professore, Philip Rubens chiese al suo mentore di aiutarlo a ottenere «il favore della Spagna». Ruelens, *Codex...*, cit., I, pp. 326-329, n. LXXIX (LXXXI).

6. M. Morford, *Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius*, Princeton (N.J.), 1991, p. 43.

7. L. Duerloo, *Dynasty and Piety*, London, 2012, pp. 41-46.

8. Morford, *Stoics...*, cit., p. 35.

9. Jean Richardot al duca di Mantova, 16 gennaio 1602. Ruelens, *Codex...*, cit., I, pp. 43-38, n. IX.

10. L'intercessione presso Ascanio Colonna di Serafino Olivier-Razali si evince sia da alcune lettere che Lipsius manda per perorare la causa di Philip, sia da un'altra missiva di ringraziamento inviata da Philip stesso. Justus Lipsius a Serafino Olivier-Razali, primo aprile 1605; Philip Rubens a Serafino Olivier-Razali, 31 luglio 1605; Justus Lipsius a Ludovico Beccatelli, 24 settembre 1605. Ruelens, *Codex...*, cit., I, pp. 273-275, 280-283, 284-285, nn. LXIV (LXVI), LXIX (LXXI), LXX (LXXII).

11. Justus Lipsius a Serafino Olivier-Razali, 19 agosto 1603. Ruelens, *Codex...*, cit., I, pp. 202-205, n. XLVII.

12. F. Huemer, *Philip Rubens and His Brother the Painter*, in *Rubens and His World*, studi in onore di Roger-A. d'Hulst, Antwerp, 1985, p. 126; M. Morford, *Stoics...*, cit., p. 37.

13. Sezione 'Carteggi', serie 'Corrispondenze cardinal Colonna'; *Miscellanea Storica II A6*, pp. 182, 194. C. Paolini, *Il gentiluomo d'Anversa: una vita tra arte e diplomazia*, in *Rubens e la nascita del Barocco*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco, Milano, 2016, p. 87.

14. P. Rubenius, *S. Asterii, episcopi Amaseae, Homiliae Graece et Latine nun primum editae*, Antuerpiens, 1605.

15. Justus Lipsius a Serafino Olivier-Razali, primo aprile 1605. Ruelens, *Codex...*, cit., I, pp. 273-275, n. LXIV (LXVI).

16. G.P. Bellori, *Vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, tomo I.

17. R. Soprani, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, Genova, 1674, tomo I.

18. R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, 1699.

19. J. Burckhardt, *Rubens*, Torino, 1967 (I ed. Vienna 1896), p. 20.

20. Si prenda a esempio la lettera, commossa ed entusiasta, che scrisse al giovane Duquenoy poco prima di morire. Ruelens, *Codex...*, cit., VI, pp. 271-272, n. DCC-CLXXXVII.

21. Peter Paul Rubens a Jean Faber, 14 gennaio 1611. P. Rubens, *Lettere italiane (a cura di Irene Cotta)*, Roma 1976, p. 75, n. 22.

22. Ancora nel 1626, in una lettera a Jacques Dupuy, ricorda la morte del fratello Philip per volontà di Dio. Rubens, *Lettere...*, cit., p. 195, n. 77.

23. Nella lettera a Justus Lipsius il 1 aprile 1606 Philip Rubens riporta i saluti di Peter Paul. Ruelens, *Codex...*, cit., I, pp. 326-329, n. LXXIX (LXXXI).

24. Morford, *Stoics...*, cit., pp. 14-51.

25. M. Jaffé, *Rubens. Catalogo completo*, Milano, 1989, p. 177, n. 153.

26. Morford, *Stoics...*, cit., p. 37.

27. A. Bertolotti, *Artisti belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze, 1880, pp. 138-140; A. Bertolotti, *La demeure de Pierre-Paul et Philippe Rubens a Rome*, in «Rubens Bulletijn», 1888, III, pp. 244-247; Paolini, *Il gentiluomo...*, cit., p. 87.

28. P. Rubenius, *Electorum libri II. In quibus antiqui ritus, emendationes, censurae. Eiusdem ad Iustum Lipsium Poëmatia*, Antuerpiens, 1608.

29. E. McGrath, *Subject from History*, in *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard* (CRLB), XIII-II, p. 286.

30. Papa Paolo V scrisse una lettera di ringraziamento alla quale Lipsius rispose attraverso il Segretario Apostolico Marcello Vestrio Barbiano. Paolo V a Justus Lipsius, 7 gennaio 1606; Justus Lipsius a Marcello Vestrio Barbiano, 27 febbraio 1606. Ruelens, *Codex...*, cit., I, pp. 295-297, pp. 310-313, nn. LXXII (LXXIV), LXXVI (LXXVIII).

31. Morford, *Stoics...*, cit., pp. 38-41.

32. L'edera che si avvinghia a un fusto d'albero o a una colonna è indicata da Andrea Alciato come l'emblema iconografico «amicitia etiam post mortem durans».

Appendice

Archivio Colonna di Subiaco, sezione 'Carteggi', serie 'Corrispondenze cardinal Colonna'

Ill.me et Rev.me Domine,
etsi nuper gratias egerim de admisso Rubenio,
nunc tamen easdem debeo et reddo, de su
accepto. Ita enim significans, benignissime
se verbis, vulctu, rebus habitum, exsistens
mea obligatio, uti merita tum sumunt
incrementum. Rogo autem Ill.me D. vestr.
capiat de ingenio et industria eius
experimentum: reperiet stilo et varia
doctrina valere, versu bonum, et
fido ac moribus optimum esse. Talem
certe apud nos semper exhibuit et gessit:
neq. aliter tam plena manu et fiducia
comendassem. Curavi Senecam, novitium
nostrum opus, Ill.mae D. Vestriae mitti:
et spero iam acceptum esse. Ut aliter etiam
acceptus, id est gratias sit, a benignitate
tua spero. quam rogo in Rubenium
firmam perennare, ita Deus rei Christianae
te perennet Ill.me et Rev.me Domine.
Lovanii, Kal. Martiis XDCVI
Ill.mae et Rev.mae D.V.
Devotissimus clicus
J. Lipsius

Illustrissimo e Reverendissimo Signore,
Sebbene recentemente abbia espresso ringrazia-
menti per aver assunto Rubens, tuttavia ora sono
debitore e rinnovo i medesimi (ringraziamenti)
per la sua accoglienza. Così dice infatti che è stato
trattato con molta benevolenza, con le parole, con
gli atteggiamenti, con i fatti: cresce il mio obbligo
come quindi aumentano i meriti. Chiedo, inoltre,
alla Signoria Vostra Illustrissima che ne metta alla
prova l'intelligenza e l'operosità: scoprirà che è va-
lido nella scrittura e nella cultura varia, abile nella
poesia e confido anche che sia ottimo nei costumi.
Così certamente si è sempre dimostrato e compor-
tato presso di noi né altrimenti lo avrei raccoman-
dato dunque con tanta convinzione e fiducia.
Mi sono premurato di inviare alla Signoria Vo-
stra Illustrissima (lo studio riguardante) Seneca,
nostra opera recente: e spero che sia già stato ri-
cevuto. Spero che altrimenti sia accolto, cioè sia
gradito, dalla tua benevolenza.
Prego che questa (benevolenza) rimanga ferma nei
confronti di Rubens, così Dio ti conservi nella fede
cristiana, Illustrissimo e Reverendissimo Signore
Lovano, primo marzo 1606
All' Illustrissima e Reverendissima Signoria Vostra
Devotissimo chierico
J. Lipsius

From Florence to Aranjuez: the cultural visit by Cosimo III de' Medici to the Royal Palace

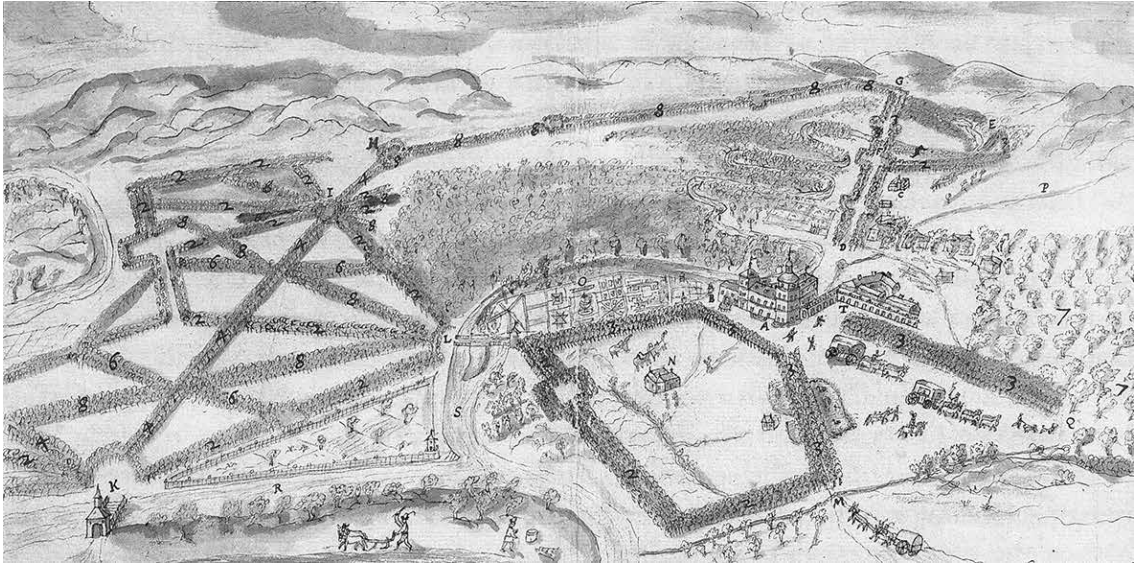
As a part of an educational journey across Spain, Portugal, England, Flanders and France between the 18th of September 1668 and the 29th of October 1669, Prince Cosimo III de' Medici, then heir to the Grand Duchy of Tuscany, had a private audience with the Queen Regent Mariana of Austria and the child King Carlos II in Madrid, despite the political turbulence of the time caused by the intrigues of John of Austria, and visited the most important Spanish royal palaces such as the Palace of Aranjuez (on the 26th of November), the subject of this article¹.

During the trip, Cosimo was accompanied by an entourage of twenty-seven people, consisting of noblemen and servants. Five of them wrote a travel diary, making notes of the visits they made

each day, including Aranjuez. The most relevant is the *Relazione Ufficiale del Viaggio* written by the nobleman Lorenzo Magalotti, a member of the *Accademia della Crusca* and former secretary of the *Accademia del Cimento* where Cosimo had been educated. It was illustrated with ink washes of the places they visited, such as our royal site (fig. 1), by Pier Maria Baldi, another member of the retinue and the prince's teacher of drawing and architecture². A second interesting diary is the *Memorie del viaggio* by Filippo Corsini, also a member of the *Accademia della Crusca* and Cosimo's cupbearer on the journey (*scalco*)³. The accounts by the doctor, Giovanni Gornia⁴ and the administrator of provisions, Jacopo Ciuti⁵ (*spenditore*), contain details that are much more

1. Pier Maria Baldi, *The Aranjuez Palace*, Biblioteca Medicea Laurenziana, codex 123, vol. 1, p. 58 bis (reproduced with permission of the MiBACT).





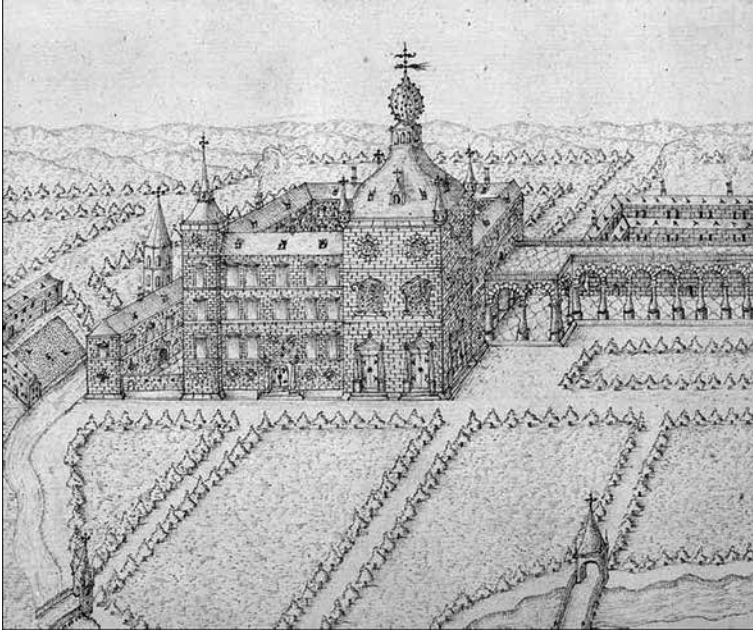
2. Jehan L'Hermitte, *View of the royal site of Aranjuez in 1587*, ms. *Le passetemps de Jehan L'Hermitte*, Bibliothèque Royale de Belgique.

spontaneous. Finally, the diary by the chaplain Felice Monsacchi is the most succinct⁶. By studying these five texts together for the first time it is possible to evaluate the reactions of Cosimo and the different authors, each of whom was from a different social class, to seeing the palace, its gardens and fountains, sculptures and paintings, especially those created by Italians and Florentines, for which they showed a special interest, and which bear witness to Italy's cultural influence in Spain⁷. The notes made in the accounts book for the journey kept by Filippo Marchetti (*maestro di casa*) also provide information about the people the Prince met on this visit and about the objects he acquired⁸.

At the time of his visit, Aranjuez was a recreational residence, with wonderful gardens, allotments, orchards and forests⁹, which was only used by the royal family in spring for relaxing, walking, fishing and hunting¹⁰. It stood in meadowland in the valleys of the rivers Tajo and Jarama, with a large number of servants and surrounded by rich farmland and magnificent woodland full of game. The Palace consisted of an unfinished Italian-style Renaissance building that was designed by the architect Juan Bautista de Toledo, a disciple of Michelangelo Buonarroti, for King Felipe II (1561-1564) and later complemented by Juan de Herrera. The original plan was to build a central courtyard but, because of financial problems, only one part of the main western façade and the whole of the south wing were completed. This explains why it had an 'L' shape for centuries. The western façade was flanked by two towers. The right-hand

tower contained the royal chapel and stood behind an Italian-style garden known as the *Jardín del Rey* (King's Garden), enclosed by walls to preserve the king's privacy. On an island in the River Tajo, next to the Palace, were spectacular courtyard gardens, known as the *Jardín de la Isla* (Garden of the Island), which were famous throughout the whole of Europe for their fountains and water features. Unfortunately, everything was drastically reformed by the Bourbon dynasty, especially after the great fire of 1748. Although they retained the Renaissance structure of the Palace, they modified and expanded many parts to suit the new needs of the court. This is the reason for the interest in analysing the information we have about the royal site before these renovations were carried out, which is included in the documentation of the Prince's visit.

Fortunately, there are other graphic sources that make it possible to illustrate the elements described in the accounts. These are the anonymous view of the site drawn in 1587 by the Flemish Jean L'Hermitte, illustrating the manuscript *Le passetemps*, now in the Royal Library of Belgium¹¹ (fig. 2); a drawing of the Palace in 1606 by the German Hieremias Gundlach which is of little use in this study, due to the large number of mistakes it contains; illustration of the manuscript *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio*, now in the Österreichische Nationalbibliothek of Wien¹² (fig. 3); the two plans of the Palace by the royal architect Juan Gómez de Mora (showing the ground floor and upper floor), dating from 1626

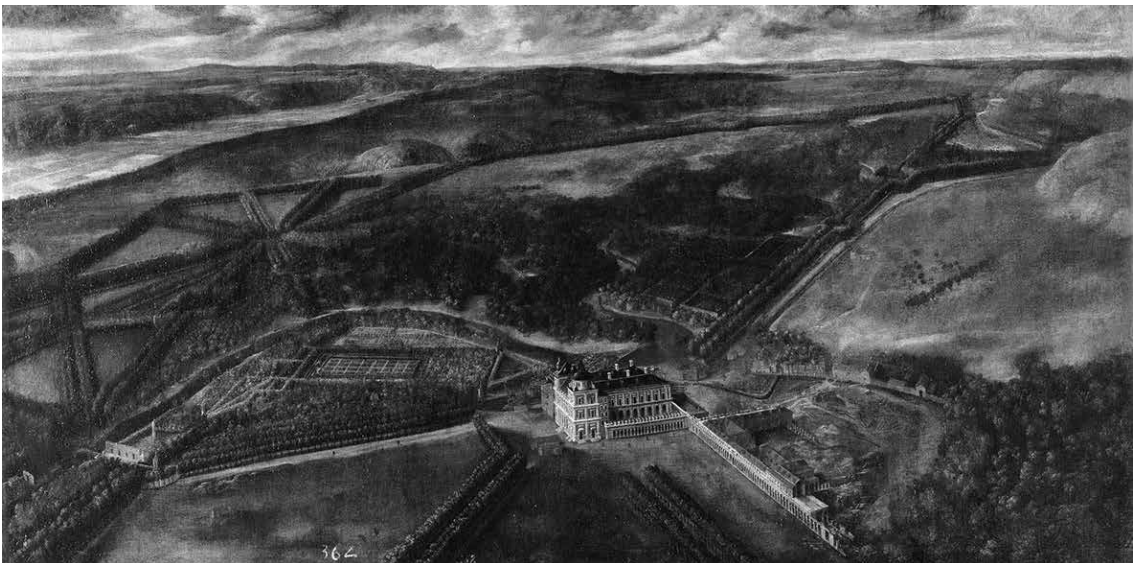


3. Hieremias Gundlach, *The Aranjuez Palace in 1606*, ms. *Nova Hispaniae Regnorum Descriptio*, Österreichische Nationalbibliothek of Wien.

and now in the Vatican Library, using yellow watercolor to show the distribution of the part that was built at that time¹³; the four plans of the building by Gómez de Mora (the ground floor, two showing the mezzanine floors, and one of the lofts), dating from 1636 and now in the National Library of Madrid, using black ink to show the distribution of the part that was

built at that time¹⁴; an anonymous bird's eye view of the Palace in an oil painting from circa 1630, titled *Vista del Real Sitio de Aranjuez* and now in the Prado National Museum¹⁵ (fig. 4); an anonymous Spanish oil painting circa 1636 showing the project by Gómez de Mora for completing the Palace, now in the monastery of El Escorial¹⁶, with an accurate representation of

4. Anonymous, *Vista del Real Sitio de Aranjuez*, c. 1630, Prado National Museum, inv. P07090.



the *Jardín del Rey*, the *Casa de Oficios* and the *Casa de Caballeros*, both of which are incomplete and connected to the Palace by the portico, one angle of the *Jardín de la Isla*, some of the servants' houses and the avenue known as *Calle de la Reina* flanked by trees¹⁷; the painting of the *Fuente de los Tritones*, attributed to Juan Bautista Martínez del Mazo and dated circa 1657, now in the Prado Museum¹⁸; the oil painting titled *La calle de la Reina en Aranjuez*, by Martínez del Mazo and dated circa 1660, now in the Prado Museum¹⁹ (fig. 5); the nine engravings of Aranjuez by Louis Meunier, published in *Veues du Palais, Jardins et Fontaine Darangouesse, maison de plaisance du Roi d'Espagne* (Paris, 1665)²⁰, of which there are several editions, consisting of views of the Palace, the gardens with flowerbeds and trellis tunnels, the fountain of Hercules (fig. 6), the fountain of Dolphins (or of Apollo) (fig. 7), the fountain of Tritons (fig. 8), the fountain of Juan de Austria (or of Venus), the fountain of the *Spinario* (or of the Harpies), the fountain of Neptune (or the Gods) and, finally, the fountain of Bacchus, which are quite accurate and were drawn in a close time of the journey²¹; and the plan of the *Jardín de la Isla* and the drawings of the fountains of Hercules, the *Spinario*, *Las Lonjas*, Juan de Austria, Bacchus, Neptune and Tritons in the diaries of Edward Montagu, first Earl of Sandwich, English ambassador in Madrid, made during his visit to the Palace in 1668²² (fig. 9).

1. BALDI'S INK WASH

Baldi's ink wash shows the real appearance of the Palace in 1668 from a point located to the south west of the esplanade that surrounded the complex in that area²³ (fig. 1). It seems to be a natural panorama from a real point and with a wide angle of view, following the typological classification of Fernando Marías for urban iconographies²⁴. This technique made it possible to draw the Palace in perspective, and for the buildings and trees at the front to conceal the rest of the structures situated behind them. Like the other ink washes in the *Relazione*, this would be made in Florence based on sketches drawn during the journey, in this case perhaps with more detail and less errors, as the artist had taken more time to make notes. The result was an invaluable graphic testimony of the condition of the site at the time of the visit.

This chorography shows the L shape of the building, with the main façade on the west wing, with a large square in front of it for welcoming visitors, and the southern façade of the south

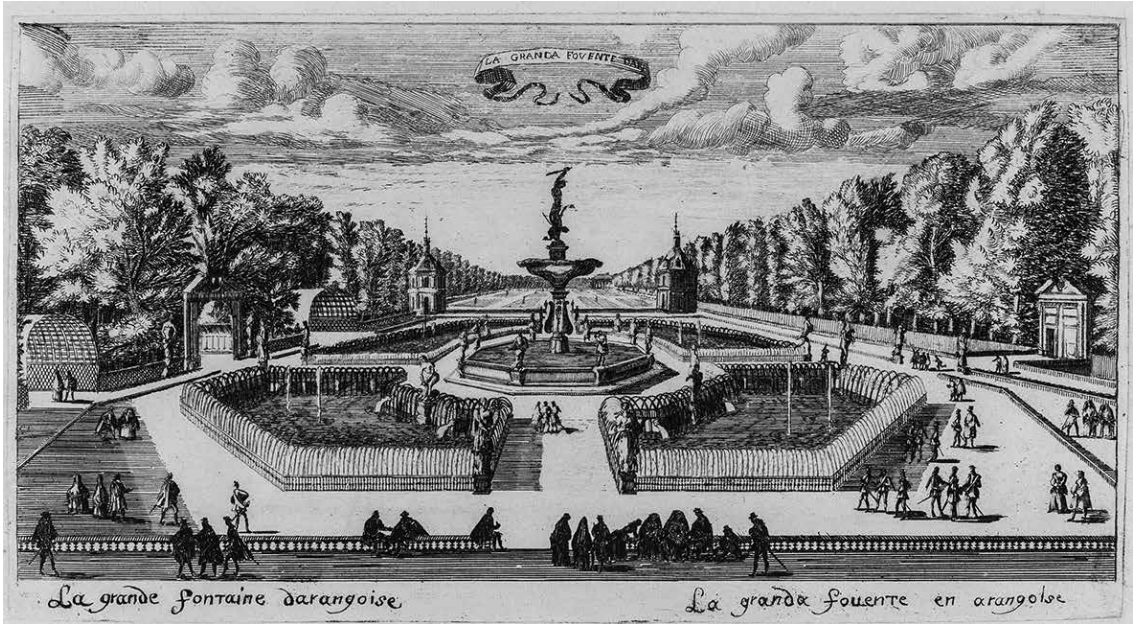


5. Juan Bautista Martínez del Mazo, *La calle de la Reina en Aranjuez*, c. 1660, Prado National Museum, inv. 1214.

wing. This main front consists of five sections on two floors. The ground floor has a gallery with five arches, which seem to have been filled in during the reign of Felipe IV, as originally they formed an open *loggia*²⁵. The central section contains the entrance to the palace, leading up a flight of clearly defined steps. On the other hand, the main floor has five large windows providing sweeping views over the countryside, with a small balustrade over the cornice. The façade is flanked by two towers, the left of which has a roof and the right a dome on top of a drum, an innovation in Spanish architecture at the time it was built²⁶, which is decorated in the drawing with square panels that are perforated by clearly defined openings. However, today they are alternately solid and perforated.

As previously mentioned, the right tower contained the royal chapel, as indicated in the view by the metal cross on the top of the weather vane on the dome²⁷. This small space had four entrances, although Baldi only shows the steps leading to three, which were used for the king's courtiers and servants to enter the building from the outside²⁸. It means that the church was public, as there were no others in the area²⁹.

Behind the chapel is the elevation of the building with a double staircase with parallel ramps, used

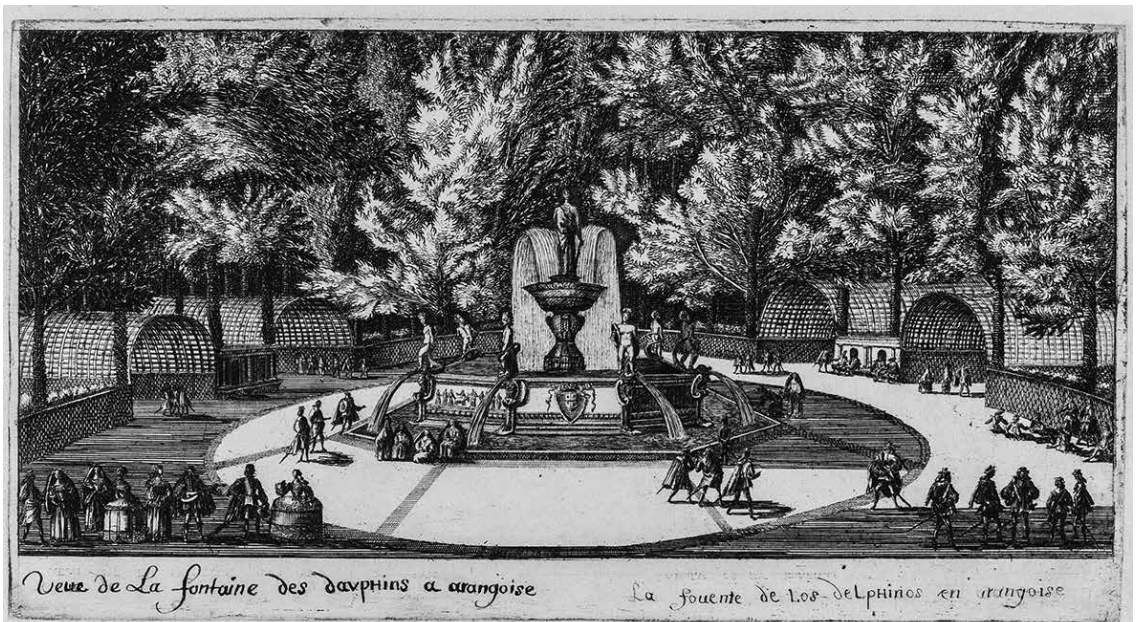


6. Louis Meunier, *Fountain of Hercules, Differentes vues des palais et Jardins de plaisance des Rois despagne deie a La Reine* (Paris? 1665-1668), National Library of Madrid.

for servants to move between the different floors of the Palace and the king's quarters³⁰. Only its southern façade is shown, with the double arcade on each level, ensuring an abundant supply of

light and a clear view over the stairs. On the top floor it is possible to see the other function of the building, with the bell tower of the chapel, whose arches contain two large bells³¹.

7. Louis Meunier, *Fountain of Dolphins, Differentes vues des palais et Jardins de plaisance des Rois despagne deie a La Reine* (Paris? 1665-1668), National Library of Madrid.



This view also shows the south wing of the unfinished *cortile*. Like the main façade, this part also has arcades on the ground floor – nine arches in total – facing out onto the King's Garden, of which we can only see four in the drawing itself. The main floor also has large windows; the first four would have belonged to the 'King's Gallery', which we will examine in greater detail later on, while the fifth would have belonged to the King's Bedroom³². The chimneystack would have corresponded to the fireplace on the north wall of the King's Gallery. This was used, together with another fireplace at the opposite end of the hall, which is not represented, to heat this large area. Finally, the picture also shows the original lead roof sheets and the distribution of the mansards and the rest of the chimneys. The symmetry and regularity of the drawn building, as well as the use of Tuscan columns, semi-circular arches and large windows, entablatures and cornices, all demonstrate the classicist, Italian training of their designer.

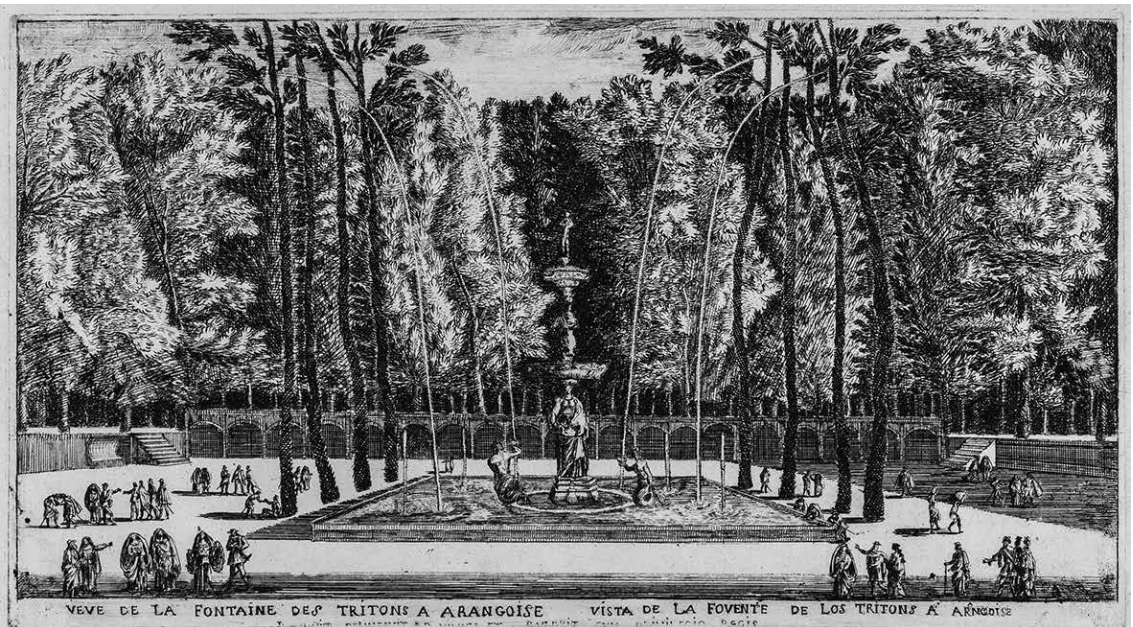
In addition, the drawing presents the porticoed south wall of the *Jardín del Rey*, a large gallery with an open terrace or walkway as a roof, enclosed by a balustrade sketched in the view. The number of arches shown does not coincide with those we can see today. This portico and the terrace continue at a right angle to the south, creating another square, used for performances and now known as the *Plaza de Parejas* (Couples' Square)³³. On these occasions, the upper terrace also functioned as a

box looking out over the esplanade, in the same way as the balcony with latticework on the western side, next to the Palace, which was prepared for the monarchs³⁴. As before, the number of arches does not coincide with those that can be seen today.

Behind this second portico is the *Casa de Oficios* (House of Offices) and the *Casa de Caballeros* (House of Gentlemen), designed by Juan de Herrera (1584) and which were incomplete at that time. The first was used for stables and as accommodation for the servants and officials. The drawing only contains its roof, with its chimneys and mansards, which begins from the line of the disclosed terrace of the portico. The central lintelled arch, not placed in the axis in the drawing, would have been used as an entrance for carriages, wagons and riders on horseback, leading into the large yard at the rear. The second house was used as accommodation for courtiers. The view shows its northeast angle with a high floor over the portico. Their location is very practical, as it would have provided its inhabitants with quick, comfortable access to the Palace through the galleries in the square (Baldi sketched a figure inside the second-to-last arch), and up the twin staircase to carry out their work.

Above the roofs can be seen a huge brick obelisk, which has now vanished, built as a vent for the lead guttering that channelled water from the artificial lagoon known as the *Mar de Ontigola* to the

8. Louis Meunier, *Fountain of Tritons, Differentes vues des palais et Jardins de plaisance des Rois despagne deie a La Reine* (Paris? 1665-1668), National Library of Madrid.



fountains in the *Jardín de la Isla*, where another still stands³⁵. A number of local buildings can be seen behind the galleries, probably houses and mills, which would have belonged to the king's servants and workers, as private individuals were prohibited from living in the grounds of the royal site³⁶.

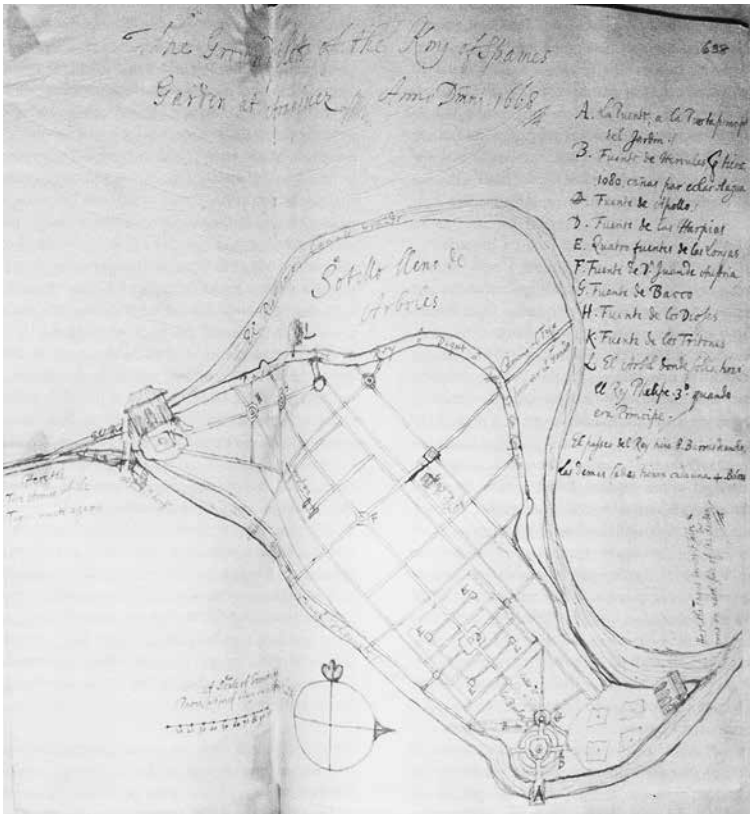
Alongside the Palace, separated by an alleyway and in line with the main façade and facing towards the River Tajo, the image portrays the old *Caserón de los Grandes Maestres de la Orden de Santiago* (1387-1409), which was reformed during the reign of the Catholics Kings and was the origin of the royal property³⁷. This is a fortified mediaeval residence, built of stone blocks and bricks, which has a somewhat crestfallen appearance in the drawing, which shows an entrance and a gallery supported by pillars.

The Florentine artist draws the Palace complex surrounded by the leafy groves of trees for which it was famous, with those on the northern side corresponding to the *Jardín de la Isla*. Here can be seen the spire of a building, topped by a weathervane, which I have not been able to identify. All of the wooded areas are surrounded by wooden fencing to prevent the king's livestock – cows, bulls and horses – as well as wild animals such as deers and boars

from entering the squares and avenues³⁸. Finally, in order to give a sense of scale to the architecture, the artist has drawn several local people associated with the customs mentioned in Magalotti's text which he illustrates. From left to right these are a herd of camels and their keepers; two gentlemen courtiers engrossed in conversation (at least one of them is wearing a sword); what may be two hunters and their dog; and then the movement of people and mules through the two lintelled arches opened in the galleries of the *Plaza de Parejas*, between the Palace and the *Casa de Oficios*, to allow for movement along the road and traffic in both directions. A third lintelled arch is shown in the drawing with a platform and some steps in front of it, perhaps a mounting block used by members of the royal family for mounting and dismounting from carriages and horseback. Only one of these three arches still stands today, while the other two have been replaced by the current versions.

2. THE PRINCE'S ROUTE

On Monday the twenty-sixth of November,



9. Plan of the Jardín de la Isla, account by Edward Montagu, first Earl of Sandwich, 1668, Mapperton House, Dorset, UK.

Cosimo left the court in his carriage in the morning towards Toledo and Andalusia, with the idea of exploring southern Spain. His first stop was Aranjuez, where he spent some hours visiting the site. Thanks to the diary of Corsini and, to a lesser extent, the other accounts, we know the route the Prince took and the places he saw, some of which have now been reformed or destroyed. According to them, the entourage arrived on the road from Madrid, and entering the royal grounds by first crossing the wooden bridge over the River Jarama represented by L'Hermitte (fig. 2, letter K)³⁹; then continuing along the avenue known as *Calle de Entrepuentes* flanked by high trees (fig. 2, n. 2); crossing two bridges over the Tajo in the *Jardín de la Isla*, the second of which led to the gate to the site (fig. 2, letter L, fig. 4); and, finally, following the avenue of *Calle de Madrid*, also flanked with trees⁴⁰ (fig. 2, n. 3, fig. 4)⁴¹.

Officially, the Prince was travelling incognito in Europe to allow him greater freedom of movement in the localities he visited, and to avoid him being humiliated due to not being received as royalty by European kings. This explains why he refused to accept his accommodation in the *Appartamento dell'Infanta* room in the Palace, an area that is now unidentified but which may have been located on the ground floor⁴², prepared for him on the order of the Queen⁴³. Instead, he chose to stay in a private house apparently belonging to the king's main huntsman⁴⁴, to whom the Prince gave a tip of 21 *scudi* as noted in Marchetti's book⁴⁵.

After unpacking in his room and eating, Cosimo visited the *Jardín de la Isla* described in the diaries as accessible from the area of the Palace by a wooden bridge and surrounded by a wall to protect against flooding⁴⁶. During his walk, the Prince and his entourage enjoyed the gardens that had been designed during the reign of Felipe II, later renovated in Italian style by the Florentine landscaper Cosme Loti for Felipe IV⁴⁷. The plan contained in the diary of Montagu is the only evidence we have of its layout at the time of the Prince's visit, making it possible to identify the bridge used by the entourage⁴⁸ (fig. 9). It has a longitudinal, orthogonal arrangement, divided into trellised tunnels and square flowerbeds with low hedges in different designs, consisting of box, sage, myrtle and other plants, which are mentioned in the manuscripts. The galleries were created using wooden trellises with climbing plants, as shown in the engravings by Meunier, creating mazes which according to Corsini sought to both please and surprise the eye (figs. 6, 7, 8). The crossroads and a number of esplanades contained spectacular fountains, many of which had an Italian design, with surprising features

and with bronze and marble sculptures, whose precise distribution is shown in the English plan⁴⁹. Magalotti also refers to the presence of wooden arbours painted in green, strategically allocated along the edges of the garden to shelter from the sun, go fishing, and enjoy the views over the River Tajo⁵⁰. Two are shown in the plan of the Earl of Sandwich, one at the eastern end of the island, with views upriver, and another at the western end, with views downriver (fig. 9), although there is written evidence of their presence, together with others, from the sixteenth century⁵¹.

After exploring the garden, the Prince visited the Palace, which had remained in basically the same condition since the reign of Felipe II. The diaries praise its modernity and fine design, despite noting that it is incomplete, and drawing attention to the combination and differing colors of the construction materials: red brick for the walls; white Colmenar stone for door and window openings, pilasters, entablatures and angles; and lead for the roofs⁵². They also refer to the architecture of the chapel and its dome⁵³ as well as the terraced porticoes enclosing the *Jardín del Rey*⁵⁴, which, as previously mentioned, continued to form the front part of the *Casa de Oficios* and *Casa de Caballeros*⁵⁵ and created the 'theatre-square' for bullfights mentioned by Gornia⁵⁶.

The doctor also mentions the existence of rooms for royal employees in what he describes as a 'castle-shaped' building. I suspect, like Palacios⁵⁷, that the autor is referring to the old *Caserón de la Orden de Santiago*⁵⁸, which apparently still had its mediaeval tower and a somewhat fortified appearance, as can be seen in the drawing by Gundlach (fig. 3). Cosimo and his entourage must have seen the outside of this building when they reached the esplanade of the Palace from Madrid, when began their visit of the *Jardín de la Isla* and later when they visited the grounds of the site on horseback. Gornia also states that a total of 600 people worked in Aranjuez⁵⁹, with administrative matters in the hands of a governor – the highest authority on the site – a warden, a captain of the guard and a secretary⁶⁰. This suggests that the survival of the building for so many centuries – it was finally demolished in 1727⁶¹ – was a result of the need for space for servants, as the Palace was still unfinished. This idea is supported by the documented presence of two high corridors that connected both buildings⁶².

Unfortunately, the manuscripts provide very few details about the rooms they visited, whose distribution we know from the drawings by Gómez de Mora, now lost after suffering fires and renovations⁶³. By reading them we can deduce

that they saw several rooms on the ground floor and main floor, because Magalotti describes them as few in number, not too large, square, and with spacious vaults⁶⁴. Neither are there any specific references to their decoration or furnishings, perhaps because during the reign of Felipe II it was decided to use a simple white stucco on the walls and ceilings⁶⁵. This would explain the disparaging comments made by Corsini, who describes them as poorly furnished and of no interest, probably because he was comparing them either consciously or unconsciously with those he knew in the Florentine palaces and villas of the Medici⁶⁶. However, Magalotti and Gornia draw attention to the layout of the upper gallery that leads into the *Jardín del Rey*, known as the *Galería del Rey* (King's Gallery), the largest room in the whole building, decorated with a large number of paintings that are studied later on in this article⁶⁷.

After leaving the Palace down the double staircase and through the side door in the porticoes, used by the kings to leave their rooms directly, mount their horses and go hunting⁶⁸, Cosimo also mounted his horse, and together with his entourage visited the large tree-lined avenues in what was one of the most important royal parks at that time, designed for Felipe II⁶⁹. In it, the pastures and areas used for growing crops are shown as organised around large avenues and squares, flanked by rows of elms, poplars and other shade-giving trees⁷⁰, which seem to have only undergone minor reforms and extensions in the years prior to the Prince's visit⁷¹. Magalotti's reference to the squares of the *Media Luna* (Half Moon) at the point where the bridge spanned the River Tajo, and the circular *Doce Calles* (Twelve Streets), and Gornia's reference to the *Doce Calles* and the *Avenida de la Reina* (Queen's Avenue), suggest that the Prince took the complete circular route from the east to the west that is shown in the view by Jehan L'Hermitte from 1587 (fig. 2) and in the oil painting from around 1630 in the Prado Museum⁷² (fig. 4). However, the diaries do not provide any information about the direction of the visit, i.e. whether it began in the avenue of *Calle de Madrid* or in the *Calle de la Reina*, whose appearance at that time we know from the oil painting by Madrazo circa 1660 (fig. 5). It comes as no surprise that both authors mention the square of *Doce Calles*, the largest and most spectacular in the entire park, whose name refers to the twelve avenues that split off from it at 30° angles, dividing the terrain into triangular and trapezoidal plots. Curiously, Corsini only highlights the avenue of *Calle de Madrid* which, as previously mentioned, runs from the bridge

over the River Tajo to a corner of the square where visitors were received at the Palace⁷³, clearly shown in Baldi's view (fig. 1). This explains the harsh criticism levelled by Magalotti and Gornia that none of them are perpendicular to the main entrance of the building⁷⁴. In the painting of the *Calle de la Reina*, by Martínez de Mazo, it can be seen how three carriages from the royal entourage, each drawn by six horses, are passing through the barrier that has been opened by the park's guards, the same barrier they may well have opened for Cosimo some months later (fig. 5).

During the visit, on the land between the avenues and the rivers, Cosimo, who was a lover of agriculture and hunting⁷⁵, noted with interest the layout of the gardens, the orchards and meadows, and the areas dedicated to livestock and hunting laid out during the reign of Felipe II, with the diaries providing information about the condition of the park at the time of the visit. They refer to the cultivation of apple and quince trees⁷⁶; the abundance of horses, mules, cows, bulls 'for bullfighting', goats and turkeys⁷⁷; the use of dozens of camels for transporting goods, shown in Baldi's view and analysed by Gornia⁷⁸; and the large number of deer, rabbits, hares, partridges and pheasants, requiring the construction of walls and fences to prevent them from escaping⁷⁹. Agricultural, livestock and forestry activities, and even hunting permits, brought substantial profits to the royal site, of up to 100,000 *ducados* a year according to Monsacchi, which the chaplain indicates would have been invested in paying the salaries of its servants and in the maintenance of the buildings and gardens⁸⁰.

The Prince then returned to his lodgings, where he received milk, fruit, rabbits and poultry from the site on the orders of the Queen⁸¹. Actually, these products and others such as beef, butter and milk-fed capons were sent every Saturday to Mariana de Austria, proof of the palace's productive capacity⁸². The following morning, he heard mass in the palace Chapel, which we can presume he entered through one of the four outer doors drawn by Baldi⁸³. Later, once mass was over, he continued on his journey towards Toledo.

3. THE FOUNTAINS AND HYDRAULIC MACHINES

When Cosimo visited the *Jardín de la Isla* he discovered a wonderful collection of fountains, some of which had been recently refurbished on the orders of Felipe IV⁸⁴. From the entrance to the western end, there were eight fountains, the same number mentioned by Gornia⁸⁵, most of which were made in Italy, and some elements in

Florence⁸⁶: these are, at the entrance, the fountain of Hercules; on the central path, the fountains of the Dolphins, *Las Lonjas*, *Spinario*, Venus and Bacchus; and on the western path, the fountains of Neptune and Tritons. Magalotti mentions their expensive materials, marbles and bronzes, although he criticises that they only have the water from the spouts⁸⁷. He also mentions the dimensions of the fountains of Hercules, the Dolphins and the Tritons. The fact that the first two are located at the start of the garden (fig. 9, B and C), while the third was at the far southern end of the western axis (fig. 9, K), would indicate that the Prince's entourage visited the whole island at their leisure⁸⁸.

Meunier's drawing (fig. 6) and those included in the diary of the Earl of Sandwich, together with the fountain that is still preserved, help us to understand Magalotti's description of the first fountain, installed in 1661 by the Master Builder of Royal Works José de Villarreal⁸⁹. It stands in an esplanade with twelve marble statues mentioned by the Italian, restored by Giambattista Morelli (the majority of which have now disappeared), and in the middle of four ponds that form an octagonal shape, with dozens of small water spouts shown in the French engraving, and praised by the Florentine. The central basin is polygonal, with a further eight statues on its angles. In the centre there is a dark marble bowl from the mountains of Toledo, carved by the sculptor Bartolomé Zumbigo, over which are white marble figures of Hercules and the Hydra, attributed to the Italian sculptor Martino Regio. As explained in the *Relazione*, the group represents the Greek hero strangling the heads of the monster, which shoot water out of their mouths⁹⁰.

The fountain of the Dolphins, which we know thanks to Meunier (fig. 7) and the fountain we can see today, is Italian and from the sixteenth century. Magalotti mentions that it is made of white marble, and that it consisted of a basin supported by several dolphins⁹¹. However, this statement must be a mistake, as the engraving in question shows that the dolphins do not support anything, but instead are located on the eight angles of the basin, accompanied by genii, and that they shoot water out of their mouths which falls into a lower pool. He also mentions that the fountain is topped by an image he is unable to identify⁹². I suspect he was cautious about this because despite the fact that the statue has always been considered as showing Apollo standing over the serpent Python, his attributes – a cornucopia and a crown of fruits – are more typical of the god Vertumnus, something that did not escape the erudite eyes of the Florentine. Recently, the

sculpture has been attributed to the Florentine sculptor Valerio Cioli⁹³.

Finally, the third fountain (fig. 8), made of white marble, looks Italian, although its author and origin are unknown. It was installed in the garden between 1656 and 1658 by Villarreal, where it remained until 1847, when it was moved to its current position in the gardens of Campo del Moro, in Madrid⁹⁴. Magalotti notes that it had a large basin, made ex-novo by the brothers Miguel and Bartolomé Zumbigo; a central bowl supported by unidentified figures, corresponding to the Three Graces; and on the top, a statue of Cupid. He also describes a clever system, shown clearly by Meunier, which consisted of four lead pipes camouflaged in the trunks of the trees in the corners, which made it possible to pour four huge jets of water onto the basin from a great height. Strangely, he does not mention the three large Tritons in the basin that gave the fountain its name⁹⁵.

References to these water features are also made for other fountains which Magalotti describes as 'minor' and in other parts of the garden⁹⁶. He is probably also referring to the promenade of *Las Burlas* (fig. 9), drawn in the plan of the Earl of Sandwich, which had been built in the sixteenth century between the fountains of Apollo and of *Las Lonjas*, which had dozens of spouts hidden in the ground to splash by surprise the ladies and gentlemen of the court as they passed by⁹⁷.

The *Relazione* refers to yet another hydraulic invention designed to entertain the court, which consisted of a bench with a back support, positioned beneath a false birdcage, where the water imitated the tweeting of the birds that were painted on it, and which blew a trumpet held by a small statue of the goddess PHEME⁹⁸. Magalotti, Corsini and Gornia realized that all of these fountains and hydraulic inventions required vast amounts of water, which came from millwheels in the River Tajo and from the artificial lake of Ontígola built during the reign of Felipe II⁹⁹.

4. THE PAINTINGS

As regards the collection of paintings in the Palace, only Magalotti analyses those contained in the now-vanished King's Gallery, which at that time was the largest and most lavish room that the entourage visited. Its size, with seven windows facing onto the *Jardín del Rey*, explains why it was used for receptions and ceremonies, a purpose for which it was decorated in 1664, possibly based on the instructions given by Diego Velázquez before his death¹⁰⁰. He

makes special mention of the paintings on the walls showing views of the royal country houses, including several of Aranjuez itself, together with landscapes and hunting scenes: «ed ella è tutta ornata di quadri [...] che tutti sono abitazioni di campagna del re, varie vedute dell'istesso Aranjuez e varie cacce e paesi». Described by Gornia as wooded scenes (*boscherécci*), they have been identified by Martínez Leiva as thirty-three landscapes attributed to the court painters Juan Bautista Martínez del Mazo and Benito Manuel de Agüero, many of which are conserved in the Prado Museum and by the Patrimonio Nacional, while others have been lost. Martínez Leiva has studied the original distribution of the paintings, as the room was dismantled during the Bourbon period, identifying two vertical paintings on the east and west walls (*The Fountain of Hercules*, whose whereabouts are unknown, and the previously mentioned *Fountain of the Tritons*); two paintings that stood over the door on the east wall (*The Arch of Titus in Rome* and *Classic Building with Landscape*)¹⁰¹; two paintings over the door in the west wall (*Landscape with Mercury and Herse* and *A Garden with a Country House*)¹⁰²; six large canvases between the windows in the south wall (*Landscape with the Fable of Latona, A Storm at Sea, A Country in Winter, The Inferno, The Fable of Cephalus and Aurora* and *Landscape with the Fable of Pyramus and Thisbe*)¹⁰³; seven paintings over the windows in the south wall (*Landscape with Hermitage on a Hill, Landscape with the Fable of Antiope, A Portrait of El Pardo, A Portrait of El Retiro, A Portrait of El Escorial, A Portrait of the Casa Real del Campillo* and *A Portrait of Civitavecchia*)¹⁰⁴; two small paintings that hung over two mirrors on both ends of the south wall (*A Country Scene and a Stream* and *A Marina and its Port*)¹⁰⁵; two pictures over the door in the north wall (*A Portrait of the Pond in the Buen Retiro* and *A Country Landscape with a River*)¹⁰⁶; and finally, ten large format paintings that hung between the doors in the north wall (*Diana Killing a Boar in El Escorial, The Bath of Diana and her Nymphs, Landscape with the Fable of Venus and Adonis*)¹⁰⁷, the previously cited *Portrait of Calle de la Reina, Portrait of the Arbour and Parapet in the Canal of the Jardín de la Isla*, whose whereabouts are currently unknown, *A Sea Port with the Tale of Dido and Aeneas as they Embarked, A Storm with the Fable of Dido and Aeneas in the Cave, Landscape with the Fable of Polyphemus and Galatea, Landscape with Pan Teaching some Cupids* and *Landscape with the Fable of Mercury and Argos*)¹⁰⁸. He also mentions a number of golden ornaments¹⁰⁹ which could be a reference to the gilded frames of the paintings¹¹⁰,

or otherwise to the stuccoes of the cornices and vaults, which may have been partly gilded, and which were created by Giambattista Morelli.

Corsini, as well as Magalotti and Gornia, all describe the painting of the Annunciation by Titian, now disappeared, given as a gift by the Venetian artist to Empress Isabel of Portugal, and which had hung since the reign of Felipe II in the main altar of the royal Chapel, where Cosimo heard mass on the morning of his departure¹¹¹. Fortunately, an engraving by Gian Jacopo Caraglio allows us to know what the painting was like¹¹² (fig. 10) and makes it possible to verify the accurate descriptions of Magalotti and Gornia of the scene of the Annunciation, crowned by a choir of angels, with one in each corner supporting the Columns of Hercules with the motto *Plus Ultra* of the House of Austria¹¹³.

A thorough analysis of Baldi's drawing and the five diaries of the journey by provide us with priceless information about one of the most emblematic royal sites of the Spanish monarchy, a combination of park, palace and garden as it is described by Magalotti («ed è un connesso di parco, palazzo e giardino») and Ciuti («villa reale dov'è un bellissimo palazzo con tutte le commodità possibili, caccie bellissime [...], giardini [e] stradoni coperti piantate d'alberi»). For several centuries it was the favourite residence of the monarchs of the House of Habsburg, because of its rich hunting grounds, an aspect that was highlighted by Monsacchi («villa del re destinata alla comodità delle caccie»). The authors wrote very positive reviews of the palace's architecture (M: «l'architettura è moderna ed è assai buona»; C: «con regolare e buon disegno») as well as the layout of the *Jardín de la Isla* (Mo2: «un gran giardino»), the fountains (G: «fonti bellissime»), the tree-lined avenues (M: «vastissimi viali») or the complete ensemble (C: «tutto questo luogo è per la situazione e per la magnificenza degno d'un gran re»), contributing with the copies of their descriptions of the Prince's journey to the international literary renown of Aranjuez, rightly declared a World Heritage Cultural Landscape by the Unesco in 2001.

The coinciding details that appear in the different diaries about the history of the Palace, how work had begun on its construction during the reign of Felipe II and how it was still incomplete (C: «Filippo Secondo [...] doppo la conquista del Portogallo, gettò i fondamenti di questo luogo»); the unfinished parts of the project (M: «del Palazzo non è fatto che un fianco»); the source of the water used in the fountains (C: «quelle [fontaines], però, che fanno la forza maggiore vengono da un lago fatto a tal requisizione a



10. Gian Jacopo Caraglio, *The Annunciation of Aranjuez by Titian, 1527-1539*.

meza costa della vicina montagna»); the tree-lined avenues planted by Felipe II (C: «s'andò a spasso per i viali che all'intorno si ritrovano [...] che furono distribuiti fin dal tempo di Filippo Secondo»); or the plans of Felipe IV for the royal site (C: «Filippo 4° arricchì di varie fontane il giardino et ebbe pensiero di proseguire la fabbrica»); etc; indicate that the Prince's group was accompanied by several unidentified guides who provided them with a large amount of information. Magalotti refers to them when he states that Cosimo visited the park guided by staff from the royal site who had been assigned for this purpose, who he then gave a tip of 90 *escudos*¹¹⁴ (M: «colla guida d'ufiziali del luogo destinati a servirlo»). Therefore, these five texts have allowed us to obtain a more thorough understanding of the planned route for visits, an aspect which has not been studied by historiography until now.

Significantly, in the field of fine arts, the texts only praise the fountains of Hercules, Apollo and Tritons, the three with clear Italian connections, and the painting by Titian. These comments reveal the interests and cultural tastes of Cosimo and his entourage, and came about as a result of their intention to identify signs of Italian

and Florentine culture in the collections and properties of the Habsburgs.

Miguel Taín Guzmán
University of Santiago de Compostela
miguel.tain@usc.es

NOTES

1. On these visits see A. Sánchez, *Viaje de Cosme III por España (1668-1669)*. Madrid y su provincia, Madrid, 1927; V. Nieto, *Madrid y los sitios reales*, in *El viaje a Compostela de Cosme III de Médicis*, Santiago, 2004, pp. 451-457.

2. Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino, Cod. 123, 1 (referred to in this article as M). The text of the journey through Spain has been published with an introductory study by A. Sánchez and A. Mariutti, *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*, Madrid, 1933, and by P. Caucci, *El Viaje del Principe Cosimo dei Medici por España y Portugal*, Santiago, 2004. On Magalotti see C. Preti and L. Matt, *Magalotti, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (hereafter DBI), vol. 67, Rome, 2006, pp. 300-305. On Baldi see R. Chiarelli, *Baldi, Pier Maria*, in *DBI*, vol. 5, Rome, 1960, pp. 470-471.

3. Private library of the current Prince Corsini, to whom I am grateful for allowing me to consult it in 2013 (referred to as C).

4. *Viaggio fatto dal Serenissimo Principe Cosimo Terzo*, British Library, ADD Ms. 16504; referred to as G.

5. *Relazione del secondo viaggio del Serenissimo Principe Cosimo*, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Rari, K 975 r, ff. 40r-85v; referred to as Ci.

6. *Viaggio [...] fatto dal Serenissimo Signore Principe Cosimo*, Harry Ransom Humanities Research Center of the Univ. of Texas, Ranuzzi Family Manuscripts, vol. Ph 12742, folder 6, ff. 97r-115r; referred to as Mo1. Also, one letter attributed to Monsacchi and addressed to Francesco Rucellai, today in la BNCF, Panc. 219, 219-220, is referred to as Mo2.

7. The texts of the visit of Aranjuez are in M pp. 58-60; C ff. 104v-107r; G ff. 40r-41v; Ci f. 52v; and Mo1 f. 103r.

8. Archivio di Stato di Firenze (ASF), Acquisti e Doni, 82, ins. 2; referred to as Ma.

9. On the history of the site up until the moment of the visit, see in particular J.A. Álvarez de Quindos, *Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez*, Madrid, 1804; J.J. Martín, *El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI*, in «Archivo Español de Arte», 1962, pp. 237-252; J.J. Rivera, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid, 1984, pp. 103-183; V. Tovar, cur., presentation of *Juan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, Madrid, 1986, pp. 65-69; J. M. Morán and F. Checa, *Las casas del rey. Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1986, especially pp. 38-48, 83-84, 90-97, 105-

106, 109-114, 119-121 and 134-139; A. Luengo and C. Millares, *El Real Sitio de Aranjuez*, in *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1998, pp. 461-495; *El palacio real de Aranjuez*, in *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, VII, Madrid, 2003; J. L. Sancho, *Aranjuez. Un Palacio para las jornadas de Felipe II*, «Reales Sitios», 2004, 159, pp. 14-25; A. Luengo, *Aranjuez, utopía y realidad. La construcción de un paisaje*, Madrid, 2008.

10. Cf. J.L. Sancho and G. Martínez Leiva, *¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Sitios Reales (1650-1700)*, in *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, pp. 85-98.

11. Cf. J. Sáenz, introductory study to *El Pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un gentilhomme Flamenco en la corte Felipe II y Felipe III*, Aranjuez, 2005, pp. LXXXVIII and 390-395.

12. Cf. F. Unterkircher, *Hieremias Gundlach: Nova Hispaniae Regnorum Descriptio (Co. 6481 der Österreichischen Nationalbibliothek)*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 1960, 56, p. 190.

13. See Tovar, *Juan Gómez de Mora*, cit., p. 195.

14. See Tovar, *Juan Gómez de Mora*, cit., pp. 196-199.

15. Inv. P07090. Cf. *El palacio real*, cit., pp. 49-52.

16. Patrimonio Nacional, inv. 10014333.

17. Cf. J. Jordán, *Proyecto de Juan Gómez de Mora para la conclusión del Palacio Real de Aranjuez*, in *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida*, Madrid, 2011, p. 309.

18. Inv. P01213. Cf. M.J. Herrero, *Workshop of Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660). The fountain of the Tritons in the Jardín de la Isla, Aranjuez*, in *A Shared History. Treasures from the Royal Palaces of Spain*, Lisbon, 2014, pp. 210-211.

19. Inv. P01214. Cf. Museo del Prado, *Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, p. 217.

20. The details of the publication are from the copy in the Narodowa Library (signat. A.612/G.XVII/II-11 adl. 17), digitalized in Europeana, which is only missing the engraving of the gardens and their trellis tunnels.

21. Cf. A.P. Robert-Dumesnil, *Le Peintre-Graveur Français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École Française*, vol. 5, Paris, 1841, pp. 255-260.

22. Cf. J. Portús, *El Conde de Sandwich en Aranjuez (las fuentes del Jardín de la Isla en 1668)*, in «Reales Sitios», 2004, 159, pp. 46-59.

23. The starting point for this analysis of the view is the study carried out in *El palacio real*, cit., pp. 52-53.

24. Cf. F. Marias, *Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana*, in *El atlas del rey planeta*, Hondarribia, 2002, p. 104.

25. Cf. *El palacio real*, cit., pp. 22 and 53.

26. Cf. J. Ortega and M.A. Alonso, *Sobre la torre cupulada del siglo XVI en el Palacio de Aranjuez*, *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Cádiz 2005), Madrid, 2005, pp. 803-808.

27. Cf. J. Ortega and M.A. Alonso, *Reconstrucción de la Capilla del Palacio de Aranjuez en el siglo XVI*, «Reales Sitios», 2004, 159, pp. 3-13.

28. Cf. Sancho, *Aranjuez. Un Palacio*, cit., p. 20.

29. Cf. Álvarez de Quindos, *Descripción histórica*, cit., p. 205.

30. Cf. Sancho, *Aranjuez. Un Palacio*, cit., pp. 19 and 20-23.

31. Sancho, *Aranjuez. Un Palacio*, cit., p. 23.

32. See the plan showing the original distribution and functions of the rooms in *El palacio real*, cit., p. 21, fig. 2.

33. This use can be seen in the painting *Las parejas reales* by L. Paret y Alcázar of 1770; Prado Museum (MNP) (inv. P01044).

34. Cf. *El palacio real*, cit., p. 53.

35. Cf. Luengo, *Aranjuez*, cit., 92-93.

36. Cf. A. Ortiz, *Aldea, sitio, pueblo Aranjuez 1750-1841*, Aranjuez, 1992, pp. 38-39.

37. Cf. J.S. Palacios, *Aranjuez: antigua residencia fortificada de los maestros santiaguistas*, in «Reales Sitios», 2001, 150, pp. 26-36; B. Alonso, *El Cuarto Nuevo de los Reyes Católicos en Aranjuez*, in «Reales Sitios», 2012, 194, pp. 16-35.

38. Cf. Luengo, *Aranjuez*, cit., pp. 101-102.

39. M: «una grossa lega lontano d'Aranjuez si passa sopra un lungo ponte di legno il fiume Zarama».

40. M: «passato il fiume [Jarama], un terzo di lega lontano dal Palazzo regio, s'incontrano stradoni piantati d'olmi d'altezza prodigiosa, per uno de quali si arriva ad un ponte di legno, sul quale si passa un braccio del Tago, et, attraversata la punta d'un isoletta sopra un altro ponticello, si passa l'altro braccio del suddetto fiume, alla riva del quale è un portone che mette in un altro stradone che conduce a Palazzo».

41. It was the normal route in this period; cf. Luengo, *Aranjuez*, cit., pp. 59-60.

42. Apparently all rooms of the infants were placed on the ground floor; cf. *El palacio real*, cit., p. 23.

43. C: «benché fusse stato esibito per ordine della Regina ai furieri del signore Principe l'Appartamento dell'Infanta dentro al Palazzo».

44. «E se fermò Sua Altezza anche a dormirvi [...] e stiede nella palagina del primo cacciatore del re»; ASF, MdP, 6381-ins. 5, *Viaggio del Magalotti col Principe Cosimo*, f. 745r.

45. Ma, f. 22r.

46. M: «dall'altra parte di questo [Palace] corre il Tago, il quale, poco prima di giugnervi, dividendosi per un regolatoio, artifiziosamente, forma un'isola non molto grande dov'è il giardino. Questa isola è tutta circondata da un argine rivestito di muro per difenderla dalle inondazioni [...]. Dalla parte di dietro del Palazzo, dov'è la Stilleria del re, si passa per entrar nell'isola sopra un ponticello di legno».

47. Cf. Morán and Checa, *Las casas del rey*, cit., pp. 136-139.

48. Cf. Portús, *El Conde de Sandwich en Aranjuez*, cit., pp. 50-51.

49. M: «il piano dell'isola è diviso da diversi viali coperti, ma stretti e bassi, nell'incrociature de quali s'incontrano frequentissime fontane et, oltre di queste, molt'altre, che rimangono negli spazi di essi, per lo più tutti ornati di diversi spartimenti di bossolo, timo, mortelle e altre erbette atte a far siepe, bassa e fronzuta»;

C: «le dette fontane sono ornate di statue, parte di bronzo e parte di marmo; con diversi giuochi d'acque in vari luoghi scompartiti. Vi si ritrovano ancora molti perterri e strade coperte, che l'una con l'altra, intrecciandosi a guisa di laberinto, vengono nel tempo medesimo a dilettrar l'occhio e confonderlo».

50. M: «sopra dell'argine vi sono di luogo in luogo diverse loggette di legno tinte di verde, per goder da esse al coperto la vista del fiume».

51. Cf. Luengo, *Aranjuez*, cit., pp. 132-133.

52. C: «s'entrò di poi nel Palazzo solo nella quarta parte terminato, al quale fu dato principio da Filippo Secondo con regolare e buon disegno. Il materiale di esso è di mattoni frammischiati di pietre di color bianchiccio»; M: «il materiale è mattone e i concii di pietra bianca, il coperto è di piombo e l'architettura è moderna ed è assai buona».

53. C: «vi è incorporata una piccola chiesa, che resta in un angolo, sopra di cui è una cupoletta».

54. M: «aderente [...] vi è un portico di pietra angusto e basso, il quale, dopo essersi disteso lungo per qualche tratto il muro del giardino segreto sul quale guarda la galleria, aggiugnendo sopra di sé la delizia d'un passeggio scoperto tutto rigirato da una ringhiera di ferro».

55. M: «piega con un numero assai maggiore d'archi verso mezzogiorno. Dietro di questi vi è incominciato un altro gran quadro di fabrica per servizio delle stalle e per abitazione della corte».

56. G: «vi è [...] il teatro intorno della caccia de tori». Cf. Álvarez de Quindos, *Descripción histórica*, cit., pp. 198 and 387-388.

57. Cf. J.S. Palacios, *Aranjuez: antigua residencia fortificada de los maestres santiaguistas*, in «Reales Sitios», 2001, 150, p. 27.

58. G: «vi sono molte abitazioni intorno in forma di castello e tutte del re, date però e consegnate a gl'abitatori».

59. G: «gl'abitatori [...] saranno in tutto 600 pagati dal re, oltre le cariche grandi, a 4 e più reali per testa».

60. G: «molti sono i ministri che qui assistono, tutti pagati dal re, come governatore, alcaide, guardia maggiore, segretario».

61. Cf. *El palacio real*, cit., p. 60.

62. Cf. Palacios, *Aranjuez: antigua residencia*, cit., p. 33.

63. Cf. *El palacio real*, cit., pp. 18-24 and especially fig. 2.

64. M: «così a terreno come al piano nobile vi sono poche camere, né molto grandi, ma quadre e con volte sfogate».

65. Cf. Morán and Checa, *Las casas del rey*, p. 97.

66. C: «doppo haver veduto un[a] ordinaria abitazione et assai male in arnese».

67. M: «vi è una galleria che guarda sopra un giardino ed ella è tutta ornata di quadri».

68. Cf. Sancho, *Aranjuez. Un Palacio*, cit., 18.

69. This route means that the Prince did not visit the famous *Jardín del Rey*.

70. C: «i quali hanno sotto i detti portici la comunicazione col Palazzo. Dal quale, escita [...] montò Sua Altezza con tutti gl'altri a cavallo et s'andò a spasso per i viali che all'intorno si ritrovano. Questi, che furono

distribuiti fin dal tempo di Filippo Secondo, sono in gran numero e molto lunghi, e formano tra di loro diverse figure».

71. Cf. Álvarez de Quindos, *Descripción histórica*, cit., pp. 316-317; Luengo, *Aranjuez*, cit., pp. 284-285.

72. M: «tutto il rimanente della campagna di qua e di là dal Tago è rivestito d'olmi altissimi, che da per tutto piantati a due ordini formano vastissimi viali, i quali incontrandosi insieme in diversi luoghi e con diverse disposizioni ora formano una stella di dodici viali ora una mezza di cinque»; G: «in mezzo a stradoni vi è una piazza circolare, alla quale rispondono 12 stradoni, cosa veramente bella. Et un'altra piazza simile tonda è a mezzo lo stradone detto della Regina».

73. C: «tra gl'altri viali uno vè n'è, che viene appunto in faccia al Palazzo, piano affatto e lungo sopra 4.000 passi, in fondo del quale è un ponte che il Tago cavalca».

74. M: «quello però che soprattutto è considerabile si è che tra tanti viali tutti piantati dallo stesso che cominciò la casa [Felipe II] non ve n'è pur uno che venga a dirittura della porta di esso»; G: «vi sono [...] strade longhissime tutte piene d'alberi grandi, al numero d'8 in circa, quali tutte giungono al Palazzo regio senza però che alcuna risponda alla porta destinata per il Palazzo».

75. Cf. Fra D.M. Sandrini, *Della vita di Cosimo 3º*, ms. by 1723-1725, now in the ASF, Miscellanea Medicea 458, ins. 11, ff. 10v-10bisv and ff. 9r and 10v.

76. M: «gli spazi triangolari compresi da questi ultimi son ripieni d'alberi fruttiferi a uso di pomari e in spezie di cotogni».

77. G: «vi sono 3 porte da molini, tori per toreare e vacche, capre, pavoni, conigli e capriole in grandissima quantità».

78. C: «Si vidde [...] gran numero di cammelli, i quali dicono ascendere a 200, che quivi fanno razza e di essi si servono per il trasporto di varie cose».

79. Ci: «caccie bellissime di daini, cervi, lepri, starne e fagiani [...] e con recinto di muraglia e steccate per causa degli animali».

80. Mo2: «profitta l'anno reddito della villa a Sua Maestà 100 milla ducati ciascun'anno applicati alle mercedi di molti ministri, che la vigilano, et al mantenimento delle fabbriche e giardino».

81. M: «tornata a casa fu presentata di latte, conigli, frutta e pollami, che sono le delizie che manda ogni settimana Aranjuez alla Regina, dalla quale era stato ordinato che in sua vece ne regalassero l'Altezza Sua». The men who brought the food got a tip of 24 *escudos*; Ma f. 22v.

82. G: «di qui va a Madrid ogni sabato vitelle, frutta, burro e capponi, quali nutriscono con latte».

83. G: «27, martedì, si partì di Aranjuez ove, prima, si disse messa nella cappella del Palazzo del re».

84. C: «Filippo 4º arricchì di varie fontane il giardino et ebbe pensiero di proseguire la fabbrica, il che non fece dalla morte troppo presto sopraggiunto». Cf. A. González, *Las fuentes del Jardín de la Isla en el Real Sitio de Aranjuez, durante los siglos XVII y XVIII*, in «Reales Sitios», 1985, 85, pp. 57-64; J.L. Sancho, S. M. *ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se le hace... Felipe IV y las fuentes del Jardín de la Isla*, in «Reales Sitios», 2000, 146, pp. 26-39.

85. G: «è [...] fonti bellissime in tutto 8».
86. Cf. M. Estella, *Sobre las esculturas del Jardín de la Isla de Aranjuez*, in *Velázquez y el arte de su tiempo*, Madrid, 1991, pp. 333-348.
87. M: «tra queste fontane molte ne son ricche di materia per l'abbondanza de bronzi e de marmi, ma sottosopra tutte povere d'acqua, consistendo tutte in ispilli».
88. M: «tre ve n'è maggiori dell'altre. Due all'ingresso e una in fondo del giardino, dove risponde il muro che lo chiude nel transito che fa per l'estremità dell'isola la strada maestra».
89. Cf. J.L. Sancho, *La fuente de los Tritones y la renovación del Jardín de la Isla, en Aranjuez, por Felipe IV (1655-1663)*, in «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», 2000, 40, pp. 352-356; Sancho, S. M. *ha estado estos días en Aranjuez*, cit., pp. 32-35.
90. M: «la prima è arricchita di statue e nel mezzo, sopra una gran tazza di marmo scuro di Toledo, v'è un Ercole di marmo bianco che, strangolando l'Idra, ne fa uscir l'acqua per diverse bocche. Intorno alla vasca dove questa tazza è locata sorgono, per la parte di dentro, moltissimi spilli che, quando son battuti dal sole, fanno una mostra assai ricca».
91. M: «la seconda è tutta di marmo bianco et è formata d'un'altra tazza sostenuta da diversi delfini».
92. M: «e sopra di essa è parimente una figura in piedi».
93. Cf. F. Loffredo, *Viajes mediterráneos de mármoles italianos: sobre la procedencia de la llamada Fuente de Apolo en Aranjuez*, in «Acta Artis», 2015, pp. 119-129.
94. Cf. Sancho, *La fuente de los Tritones*, cit., pp. 346-350.
95. M: «e la terza, ch'è una tazza ancor ella sostenuta da varie figure, nel mezzo d'una gran vasca, sostiene un Amorino, dietro al quale scaturisce un capo d'acqua assai povero in comparazione della ricchezza della fontana. A ciascuna delle quattro cantonate da un olmo altissimo. Su ad alto tra le frondi, scappa un grosso stillo che, condottovi per canale di piombo mal dissimulato, va a ferir nella tazza e ricader nella fonte».
96. M: «un simile scherzo è alla maggior parte dell'altre fonti minori, quasi tutte poste nel mezzo di quattro alberi, dalle cortecce di ciascun de quali, a mezza statura d'uomo, giuoca uno spillo. I giuochi d'acqua vi son frequenti, ma tutti sono d'un istesso artificio, stando disposti dove s'entra sull'incrociature de viali di qua e di là da essi e i breccioli delle fonti».
97. Cf. Luengo and Millares, *El Real Sitio de Aranjuez*, cit., p. 480.
98. M: «uno vene all'entrare che scappa dalla spagliera d'un seditoro posto sotto un uccelliera finta, dove l'acqua imita le voci degli uccelli dipintivi, e da il fiato ad una

tromba d'una piccola figurina rappresentante la Fama». According to Luengo (*Aranjuez*, cit., p. 286), these two inventions were integrated into the Fountain of Coral in 1637.

99. C: «a cui rendono ornamento molte fontane assai copiose d'acque, le quali, a forza di ruote, dai detti fiumi in abbondanza si cavono. Quelle, però, che fanno la forza maggiore vengono da un lago fatto a tal requisizione a meza costa della vicina montagna».

100. Cf. G. Martínez, *El Salón o Galería de Paisajes del Palacio Real de Aranjuez bajo el reinado de Felipe IV*, in «Reales Sitios», 2004, 159, pp. 26-45; G. Martínez, *La Galería de Paisajes de Aranjuez en tiempos de Felipe IV*, in *Tras el centenario de Felipe IV*, Madrid, 2006, pp. 271-303; J. L. Sancho, G. Martínez and J. Jordán, *De Velázquez a Giordano: la decoración interior del Palacio Real de Aranjuez 1650-1700*, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Rome, 2004, pp. 92-101.

101. Respectively MNP 1212 and MNP 1218.

102. MNP 1217 and MNP 1216.

103. The first picture MNP, 897 and the rest not found.

104. MNP 893, MNP 894, not found, not found, Patrimonio Nacional (PN) 50000008, PN 50000012 and MNP 890.

105. Neither of which have been found.

106. MNP 1215 and not found.

107. These first three respectively MNP 898, PN 10007832 and MNP 7116.

108. The last five respectively MNP 896, MNP 895, destroyed in 1915, PN 10007831 and MNP 899.

109. M: «compagni con ornamenti dorati».

110. In the inventory of properties of Carlos II from 1700, all of the paintings in the gallery are described as having gold frames; cf. G. Fernández, *Testamentaria del Rey Carlos II 1700-1703, Inventarios reales*, Madrid, 1985, p. 173.

111. Cf. C. García-Frias, *Una obra perdida de Tiziano: la Anunciación de la antigua Capilla del Palacio de Aranjuez*, in «Reales Sitios», 2004, 159, pp. 74-77.

112. Cf. M. Mancini, *Tiziano e il controllo dell'immagine riprodotta*, in «Venezia Cinquecento», 2008, 36, pp. 121-158.

113. M: «nella cappella del Palazzo dove è una superba tavola di Tiziano col Misterio dell'Annunziazione della Vergine. Ad alto, in una gloria d'angeli ve ne sono due fra gli altri, uno per parte, che reggon due colonne col motto Plus Ultra, impresa di Filippo Secondo, che fece fare il quadro»; G: «si disse messa nella cappella del Palazzo del re, ove è un quadro grande della Nunziata di Tiziano con un motto scritto nella banda d'un angelo Plus Ultra, usato da Filippo 2 dopo l'acquisto de Portogallo».

114. The tip also included the gardener; Ma, f. 22v.

Una prestigiosa commissione e prime aperture sull'attività torinese di Pietro Giusti

Nel 1868, in previsione delle nozze tra Margherita e Umberto di Savoia, il Consiglio comunale di Torino, già impegnato nel programmare i festeggiamenti per la coppia, si trovò nell'imbarazzo di dover provvedere in tempi stretti a un dono prestigioso per la futura sposa. La commissione incaricata optò per un cofanetto d'oro in cui la principessa avrebbe potuto conservare le lettere di felicitazioni provenienti da tutte le città d'Italia, scegliendo di affidarne l'esecuzione al gioielliere Giuseppe Twerembold su disegno del noto intagliatore senese Pietro Giusti¹.

La presenza del Giusti a Torino risaliva al 1865, quando era stato chiamato dal Ministero per l'Agricoltura, l'Industria e il Commercio a ricoprire il ruolo di professore nella Scuola di Ornamentazione industriale aperta presso il Regio Museo Industriale Italiano. L'intagliatore aveva già lavorato in passato per alcuni committenti locali a opere di grande impegno, come il tempietto commemorativo per la figlia dei marchesi Della Valle² o le due cornici 'alla raffaella' per il principe Umberto di Savoia³, ma il suo incarico in città all'interno di un'istituzione che voleva essere di respiro nazionale assumeva un valore particolare, anche per le modalità con cui era stato conferito. Il Regio Museo Industriale Italiano di Torino era stato fondato per volontà del senatore Giuseppe Devincenzi a seguito dell'Esposizione Internazionale di Lon-

dra del 1862, in cui egli aveva ricoperto il ruolo di commissario per il Regno d'Italia. Nelle sue intenzioni il museo doveva funzionare come polo d'eccellenza e di coordinamento della ricerca tecnico-scientifica e artistico-industriale, sull'esempio del South Kensington Museum di Londra e dei politecnici di area tedesca⁴. L'istituzione tuttavia ricevette un determinante impulso solo dal 1865, a seguito della grave crisi economica e sociale apertasi a Torino a seguito della perdita del ruolo di capitale: quasi a titolo di risarcimento, il Governo mirò a fare della città il centro propulsore dello sviluppo industriale nazionale e in tal senso il Museo doveva giocare un ruolo strategico⁵.

Per un'istituzione che ambiva a ricoprire un ruolo centrale – una tra le prime nel giovane Regno finalmente unito – Giusti era il candidato ideale per rappresentare l'eccellenza nazionale e non più soltanto di Siena e della Toscana, com'era stato fino a quel momento nel campo dell'intaglio⁶. Volontario nel 1848 durante la guerra d'indipendenza contro l'Austria, Giusti finì prigioniero e deportato, ma al suo ritorno a Siena, forte anche di un bagaglio visivo maturato nelle sue peregrinazioni in Europa e soprattutto nella provincia senese, il successo non smise mai di arridergli tra i committenti italiani e stranieri, specialmente presso gli inglesi⁷. Prova ne sono i numerosi riconoscimenti raccolti alle esposizioni nazionali e in-



1. Pietro Giusti, cornice, 1862, legno di noce intagliato e parzialmente dorato, Londra, Victoria & Albert Museum (foto: © Victoria & Albert Museum, London).

ternazionali, dove Giusti risulta una presenza costante durante tutto l'arco della sua carriera: dalla prima a cui partecipò, l'Esposizione regionale di Firenze del 1847, fino a quella Universale di Vienna del 1873, dove furono esposti gli album di disegni precedentemente menzionati⁸. Di particolare risonanza fu la sua partecipazione alla già citata Esposizione Internazionale di Londra del 1862, in occasione della quale il South Kensington Museum acquisì alcuni oggetti da lui esposti, tra cui una grande cornice in noce tutt'oggi conservata al Victoria & Albert Museum (fig. 1)⁹.

Dal punto di vista didattico la preparazione di Giusti era decisamente solida, vista la decennale esperienza d'insegnamento presso l'Istituto delle Belle Arti di Siena tra 1855 e 1865¹⁰. Quale fos-

se la sua idea d'insegnamento si può in qualche modo ricavare dagli accordi intercorsi tra l'artigiano e il Ministero per l'accettazione dell'incarico¹¹. Giusti decise di trasferirsi in terra sabauda portando con sé con alcuni dei suoi più valenti collaboratori, con un notevole spostamento di mezzi e competenze, mentre gli allievi ritenuti più meritevoli sarebbero stati impiegati nelle commissioni esterne, con regolare retribuzione. In tal modo si voleva creare un ponte tra la didattica in Museo e la produzione attraverso la bottega, secondo un modello all'epoca ritenuto vincente e che mirava a rendere Torino un polo di eccellenza non solo per l'insegnamento, ma anche per l'ambito produttivo¹². Va comunque rilevato che la situazione dell'ebanisteria torinese era tutt'altro che carente, come dimostrano l'opera e il magistero di Giuseppe Capello detto il Moncalvo, la cui esperienza tuttavia sembrò forse troppo provinciale per esercitare il dovuto *appeal* a livello nazionale¹³. La Scuola di Ornamentazione Industriale aveva uno statuto particolare all'interno del Regio Museo Industriale: pur condividendone la sede, essa era legata all'Istituto Tecnico annesso al Museo, che dipendeva in gran parte dai finanziamenti di Comune e Provincia, tanto che ben presto si crearono tensioni tra la direzione del Museo e tali istituzioni proprio in relazione ai fondi da stanziare per i materiali necessari alla Scuola¹⁴.

Nonostante questi spiacevoli contrattamenti, Giusti fu accolto a Torino come una vera celebrità e molti furono gli attestati di stima che la città gli riservò. L'intagliatore divenne subito membro del comitato direttivo del giovane Museo Civico, inaugurato tre anni prima, impegnandosi in prima persona a potenziarne le finalità di collezione artistico-industriale al servizio degli artigiani¹⁵. Allo stesso tempo cercò di integrarsi nel *milieu* intellettuale locale dedicando uno studio monografico all'intagliatore astigiano Giuseppe Maria Bonzanigo, per il quale ottenne la collaborazione (nonché il sostegno economico) del Museo Civico e di alcuni studiosi locali, non senza qualche sotterraneo malumore, come pare di rilevare da una lettera di Giovan Battista Vico¹⁶. Inoltre, in quanto professore in una scuola di livello nazionale, la sua produzione critica in materia di didattica aumentò in maniera consistente, dando luogo anche ad animati dibattiti, come quello col marchese Pietro Selvatico sull'insegnamento del disegno nelle scuole pubbliche¹⁷.

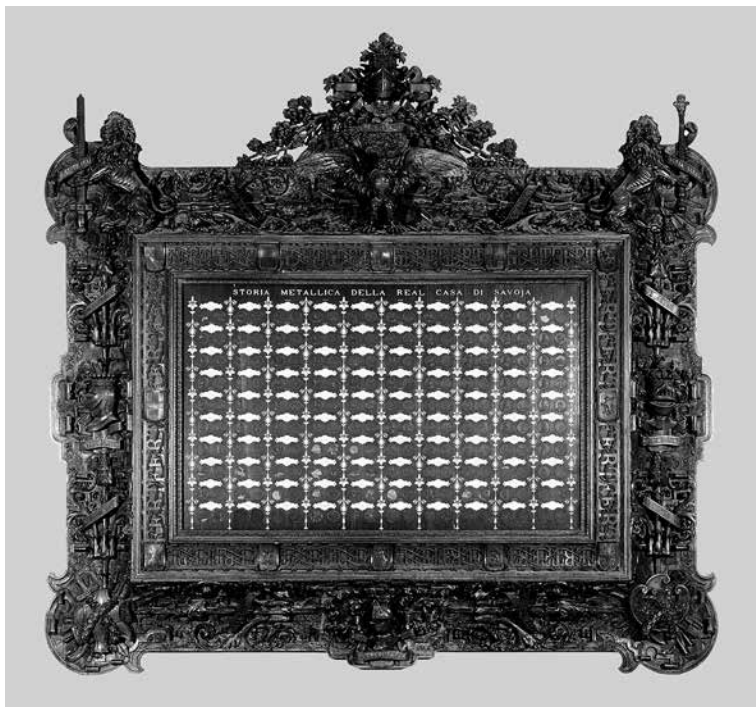
La parte più allettante per un artigiano come Giusti doveva comunque essere l'apertura di un nuovo bacino di committenza, che probabilmente era stato presentato come molto promettente dal Ministero: ne sono dimostrazione le commis-

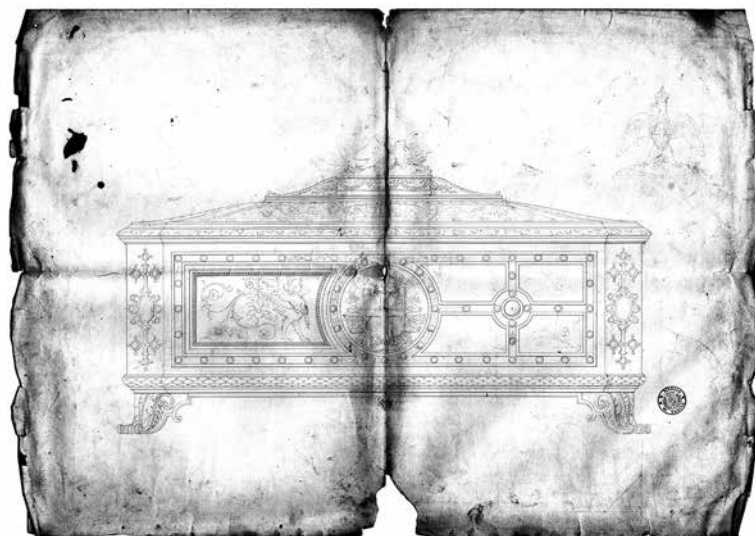
sioni pubbliche che erano forse condizionate al suo trasferimento a Torino. Ci si riferisce in particolare alla grande cornice per la *Storia metallica dei Savoia*, impegnativa macchina simbolica presentata all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 e attualmente conservata presso il Castello del Valentino a Torino (fig. 2), opera che tuttavia non raccolse unanime consenso¹⁸. Nella sua relazione finale il celebre critico Demetrio Carlo Finocchietti, commissario italiano all'Esposizione parigina, nonostante il dichiarato impegno per assicurare la medaglia d'oro all'intagliatore avanzò gravi perplessità sull'opera, per lo «stile diverso» e la mancanza di quell'eleganza e leggerezza tipiche dei lavori di Giusti¹⁹. Il senese rispedì prontamente le critiche al mittente, con una lettera molto interessante per comprendere il valore che la decorazione rivestiva nelle sue opere²⁰. Innanzi tutto c'erano questioni pratiche: la cornice, date le dimensioni monumentali e la destinazione, non poteva essere lavorata con tutte le delicatezze tipiche delle altre sue opere; in secondo luogo, la scelta di uno stile storico ben preciso sarebbe stata arbitraria, poiché le medaglie che la cornice doveva contenere spaziavano dall'anno Mille all'epoca contemporanea: un arco temporale nel quale «sono passati tutti gli stili di ornamentazione»²¹. L'unica soluzione plausibile era quella di adottare

uno «stile eclettico»²², in cui ogni elemento decorativo della cornice rispondesse a un determinato significato simbolico attinente all'opera che era destinata a contenere, senza tralasciare l'eleganza e l'effetto d'insieme: i dodici stemmi delle città italiane rappresentano quindi i nodi della catena del collare dell'Annunziata, i quattro elmi le epoche e i gradi di nobiltà della dinastia sabauda, i leoni del coronamento il popolo italiano e il Plebiscito e così via²³. In questo modo la cornice diventa un tutt'uno con l'opera in essa contenuta, amplificandone i significati tramite la carica simbolica dell'armamentario decorativo, valido quindi più per il suo valore comunicativo che come mero abbellimento della forma²⁴.

Tornando al cofanetto per la principessa Margherita, anch'esso con ogni probabilità andava a inserirsi in quel preciso piano di committenze ufficiali appena menzionato. L'oggetto è oggi disperso, ma la documentazione su di esso è cospicua: Giusti stesso ci viene in aiuto informandoci sulle caratteristiche del manufatto in un opuscolo del 1868, grazie al quale si ricostruiscono anche le fasi salienti della commissione²⁵. Ulteriori precisazioni si rintracciano in un fascicolo conservato presso l'Archivio Storico della Città di Torino, che riserva anche alcune sorprese²⁶. Dai documenti risulta infatti che Giusti ancora una volta aveva

2. Pietro Giusti, cornice per la *Storia Metallica di Casa Savoia*, 1866, legno di noce intagliato, Torino, Castello del Valentino (foto: Politecnico di Torino).



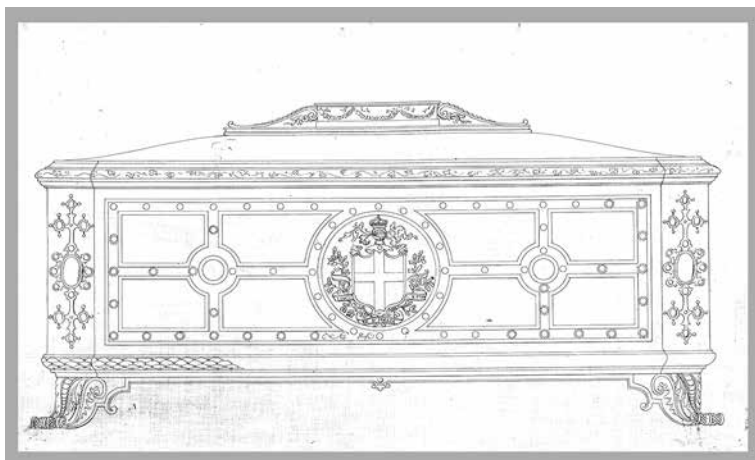


3. Pietro Giusti, disegno di cofanetto per Margherita di Savoia, 1868, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, Fondo Affari Gabinetto del Sindaco cart. 51 fasc. 6 (foto: Archivio Storico della Città di Torino, riproduzione vietata).

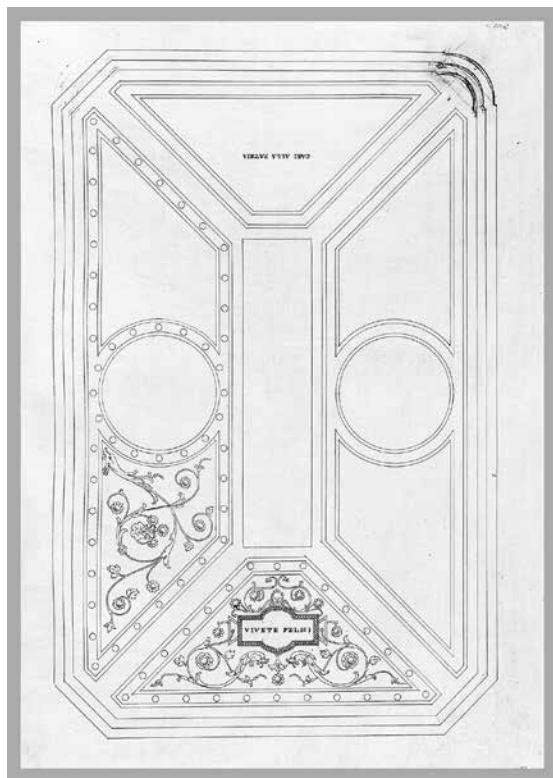
scavalcato personalità locali come Pietro Borani e Pietro Thermignon, orafi torinesi già attivi per la Casa Reale, tramite chiamata diretta del Consiglio comunale²⁷. Il fascicolo tuttavia non conserva soltanto ricevute e verbali, relativi soprattutto alla polemica sorta tra il Consiglio comunale e il gioielliere Twerembold circa il costo dei materiali, ma anche un bel disegno a matita a grandezza naturale del cofanetto, riferibile allo stesso Giusti (fig. 3). Il disegno, citato anche nell'opuscolo scritto dall'intagliatore²⁸, riproduce il prospetto frontale dell'oggetto, e si accompagna con altri custoditi nei volumi senesi, in cui particolare attenzione è riservata alla decorazione del coperchio e al suo meccanismo di sostegno, risolto con una soluzione a doppia inginocchiatura studiata a più riprese

(figg. 4, 5, 6, 7)²⁹. A completare la documentazione iconografica concorre anche una fotografia da cui possiamo ricavare la foggia definitiva dell'opera, che si può così agevolmente confrontare con i disegni di Torino e Siena e con la descrizione a stampa (fig. 8)³⁰.

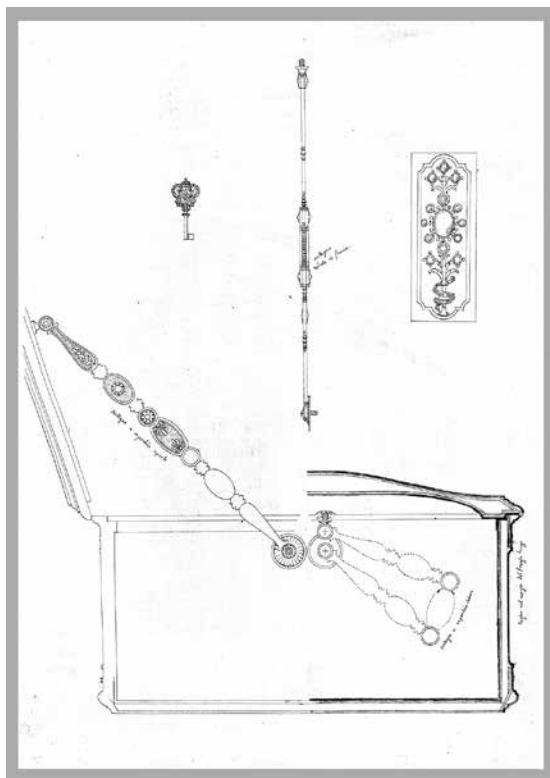
La severa forma squadrata del cofanetto, che risulta essere di dimensioni ragguardevoli (54 x 35 x 17 cm), è ingentilita dalle bombature degli angoli (che nel disegno torinese assomigliano più a semplici smussature), terminanti su piedi a ricciolo che arieggiano un'eleganza quasi rococò per la loro floridezza, mentre nelle intenzioni di Giusti, stando al disegno appena citato, dovevano forse apparire di più severo «stile italiano della metà secolo decimosesto»³¹. I lati del cofanetto



4. Pietro Giusti, disegno con veduta frontale del cofanetto per Margherita di Savoia, 1868, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Gabinetto Disegni e Stampe, E.I.9, f. 19r.



5. Pietro Giusti, disegno con veduta dall'alto del coperchio del cofanetto, 1868, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Gabinetto Disegni e Stampe, E.I.9, f. 20r.

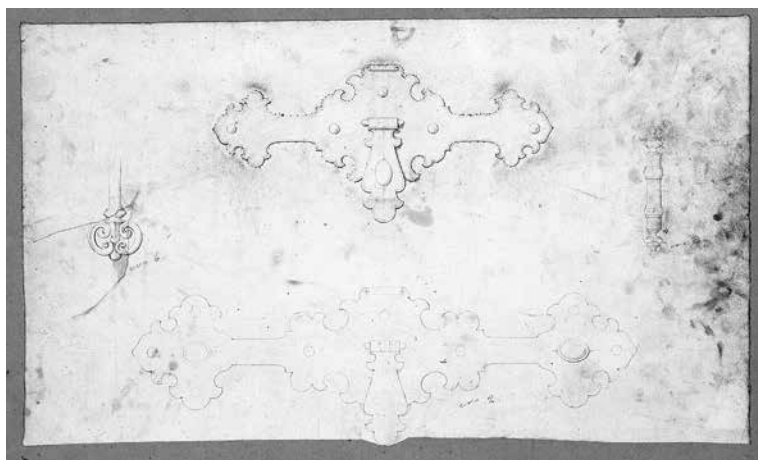


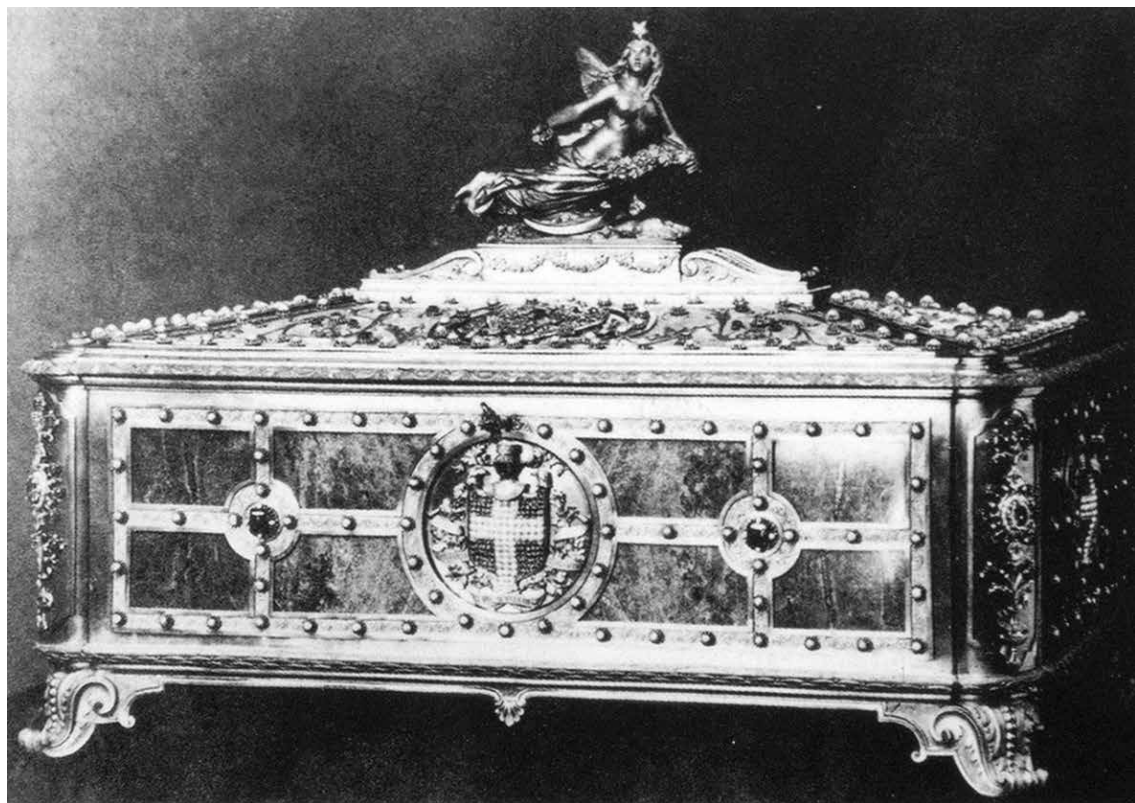
6. Pietro Giusti, disegno con veduta laterale con il coperchio alzato e studio del meccanismo di sostegno, 1868, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Gabinetto Disegni e Stampe, E.I.9, f. 21r.

sono caratterizzati ciascuno da una lastra inquadrata da una decorazione a nastro arabescato, ritmato da perle montate su castoni che ricordano margherite: probabilmente un doppio omaggio alla sposa, anche alla luce della corrispondenza

tra il nome della principessa e il termine latino *margarita* (perla)³². Al centro di ogni lastra si trova lo stemma Savoia in mosaico di rubini e perle, circondato da rami di quercia legati da un nastro e sormontato da un elmo, ciascuno esprime i

7. Pietro Giusti, disegno con veduta del retro del meccanismo della serratura del cofanetto (?), 1868, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Gabinetto Disegni e Stampe, E.I.11, f. 92.





8. Giuseppe Twerembold su disegno di Pietro Giusti, cofanetto nuziale per Margherita di Savoia, 1868 (da L. Lenti, *Le gioie nuziali donate dagli italiani a Margherita di Savoia*, in *Gioielli in Italia. Donne e ori. Storia, arte, passione*, atti del convegno di Valenza, 2002, Venezia, 2003).

vari gradi di nobiltà della stirpe sabauda, da duchi fino a Re d'Italia, elemento simbolico già messo in campo nella grande cornice citata più sopra. Il disegno torinese, relativo al fronte del cofanetto, riporta il motto di Carlo Alberto J'ATTEND MON ASTRE e la dicitura RE D'ITALIA. I riquadri ai lati degli stemmi presentano una decorazione a semplici specchiature, realizzate con lastrine di lapislazzuli. Il disegno torinese presenta tuttavia due diverse opzioni, come lo stesso Giusti specifica nell'opuscolo: sulla destra si trova quella effettivamente realizzata, mentre a sinistra l'intagliatore ne propone una più elaborata, che consiste in una decorazione ad arabesco dove spicca una sorta di sfinge, più in sintonia con le sue opere d'intaglio ma che in questo caso avrebbe richiesto un lungo e minuzioso lavoro di cesellatura.

Il coperchio del cofanetto, di difficile leggibilità nel disegno torinese ma ben riprodotto in uno di quelli conservati negli album senesi (fig. 5), è caratterizzato da una decorazione a cesello con motivi ad arabesco con effetto di bassissimo rilievo,

inquadrata dal consueto nastro perlinato. Sui lati lunghi tale decorazione circonda due formelle circolari che riproducono lo stemma di Torino, informazione che si ricava solo dalla descrizione a stampa, mentre sui lati corti gli arabeschi inquadrano due cartelline coi motti SIATE FELICI e CARI ALLA PATRIA. La decorazione del coperchio ad arabesco a bassissimo rilievo, con targhe e cartelline, è una soluzione adottata a più riprese dall'intagliatore, come si può osservare ad esempio nel cofanetto in legno di noce oggi conservato al Metropolitan Museum of Art di New York³³.

Quanto alla figura di coronamento, Giusti ci informa che si scelse di affidarne l'ideazione allo scultore Alfonso Balzico, il quale realizzò la figura dell'Aurora sorgente sull'Italia³⁴, anche se l'intagliatore nel disegno torinese suggeriva due soluzioni differenti, studiate nel medesimo foglio. La prima, più leziosa, prevedeva due colombe che giocano con un nastro, richiamo evidente al legame coniugale, mentre la seconda, di natura più ufficiale, proponeva un'aquila coronata recante

lo stemma Savoia sul petto (fig. 9), somigliante a quella posta a coronamento della già citata cornice della *Storia Metallica dei Savoia*. Tale poderosa figura avrà comunque un posto, per quanto piccolo, nell'armamentario simbolico esibito nell'oggetto: la troviamo infatti riprodotta sulla chiave della serratura del cofanetto (fig. 6).

La decorazione e le proporzioni del pezzo richiamano da vicino il collaudato repertorio neorinascimentale per cui i senesi andavano giustamente famosi e che Giusti aveva già sperimentato in diverse opere, come confermano ampiamente i disegni di studio contenuti negli album senesi. Trattandosi di un oggetto d'oreficeria anziché d'intaglio, e alla luce del poco tempo a disposizione, si adottarono soluzioni leggermente differenti, evidenti nella semplificazione della forma e nella drastica riduzione del lavoro di cesellatura. «Modesti ornamenti»³⁵ li definisce Giusti, che però, pur non avendo la carica simbolica tipica dei suoi lavori di maggior impegno, avevano almeno raggiunto l'obiettivo di produrre un oggetto «modestamente artistico, ma splendido per valore e ricchezza»³⁶.

Purtroppo le speranze di Giusti riguardo ad altre importanti commissioni non si realizzarono ed egli fu costretto a congedare i suoi collaboratori per dedicarsi soprattutto all'insegnamento, mentre la bottega continuava a produrre piccoli lavori di facile smercio su disegno del maestro, come le celebri cornici neorinascimentali a fondo dorato e picchiettato, che a quel che sembra invasero il mercato italiano e inglese³⁷. Tuttavia nemmeno la strada dell'insegnamento fu priva di delusioni: Giusti si trovò ben presto a dover fronteggiare l'ostilità dell'ambiente torinese, soprattutto del collega Giuseppe Antonio Boidi, riducendosi ad avere pochi allievi e a doversi difendere da quella che riteneva una campagna stampa a dir poco calunniosa³⁸. Malgrado ciò gli ultimi anni di perma-



9. Pietro Giusti, disegno di cofanetto per Margherita di Savoia, particolare, 1868, Torino, Archivio Storico della Città di Torino, Fondo Affari Gabinetto del Sindaco, cart. 51, fasc. 6 (foto: Archivio Storico della Città di Torino).

nenza di Giusti a Torino e la sua attività didattica negli anni Settanta, più che in chiave di fallimento personale, meriterebbero di essere riletti nel quadro più ampio dello sviluppo della città verso il suo ruolo di capitale industriale e più in generale del mutamento del ruolo della didattica artistico-industriale a livello nazionale, in cui il modello della bottega artistica, ancora fecondo in Toscana, si scontrava con le esigenze della formazione tecnica e industriale, che il Giusti seppe cogliere solo parzialmente.

Luca Giacomelli
luca.giacomelli@sns.it

NOTE

1. L'opera e la figura di Pietro Giusti (1822-1878), eclettico intagliatore senese, ci sono note soprattutto grazie alle cospicue fonti disponibili, in particolare gli album di disegni conservati a Siena presso la Biblioteca degli Intronati. A questi è allegato un manoscritto autobiografico dello stesso Giusti che, per quanto parziale, resta fondamentale per delineare meglio i contorni della sua vicenda umana e professionale: si veda Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, Gabinetto

disegni e stampe (d'ora in avanti BCIS, GDS), E.I.8 – E.I.11. L'importanza di tali documenti è sottolineata a più riprese negli studi di Simone Chiarugi, in gran parte confluiti nel fondamentale *Botteghe di mobili in Toscana*, Firenze, 1994; su Giusti in part. I pp. 274-295 e II pp. 483-491, a cui volentieri si rimanda per tutte le informazioni relative alla biografia del personaggio. Su Twerembold rade notizie in L. Lenti, *Camillo Bertuzzi designer di gioielli 1819-1894*, Firenze, 1998, pp. 18-19 e n. 56 p. 588.

2. Disegno in BCIS, GDS, E.I.8 ff. 28-29; l'oggetto ebbe

anche una qualche risonanza sulla stampa dell'epoca, cfr. *Di un tempio eseguito dal Prof. Pietro Giusti di Siena*, in «Lo Spettatore», 8, 22 febbraio 1857, p. 87.

3. Commissionate nel 1860; uno dei due pezzi è forse riconoscibile in una cornice attualmente conservata presso la Biblioteca Reale di Torino, inv. 329.

4. Sul Regio Museo Industriale Italiano, L. Giacomelli, *Il Regio Museo Industriale Italiano*, in *Torino: Prima capitale d'Italia*, direzione scientifica di E. Castelnuovo, Roma, 2010, pp. 117-124, con bibliografia precedente. Sull'importanza del South Kensington Museum come modello per il museo torinese segnalò una lettera del senatore Devincenzi a Henry Cole, direttore del museo inglese, datata 31 maggio 1863 e pubblicata in *Tenth Report of the Science and Art Department of the Committee of Council of Education*, London, 1863, p. 269.

5. Sul difficile periodo di transizione, *Storia di Torino: VII. Da capitale politica a capitale industriale (1865-1915)*, a cura di U. Levra, Torino, 2001.

6. Sulla tradizione dell'intaglio senese, S. Chiarugi, *La fortuna degli intagliatori senesi*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, catalogo della mostra (Siena 1988), Milano e Roma, 1988, pp. 302-310. La storia personale del Giusti, fatta di sacrifici e duro lavoro fino al raggiungimento della fama, costituiva inoltre fecondo materiale per la più tipica letteratura *selfhelpistica* ottocentesca, come dimostra il capitolo a lui dedicato in M. Lessona, *Volere è potere*, Firenze, 1869, pp. 198-202; sulla letteratura del *self-help* relativa agli artisti in Italia cfr. M. Ferretti, *L'O di Giotto, il leone di burro di Tonin e tante altre storie istruttive: gli artisti nella letteratura del Self-help*, in *Culture e libertà. Studi di Storia in onore di Roberto Vivarelli*, a cura di D. Menozzi, M. Moretti, R. Pertici, Udine, 2006, pp. 35-100.

7. Per una sintetica rassegna dei suoi committenti inglesi e delle opere prodotte per loro si veda da ultimo C. Rowell, *The Kingston Lacy 'Raphael' and its frame (1853-1856) by Pietro Giusti of Siena*, in «National Trust Historic Houses & Collections Annual 2014», pp. 40-47; inoltre F. Corrado, P. San Martino, *A world wide reputation. Arte e industria di Pietro Giusti senese (1822-1878)*, in «Nuova Antologia», 612, 2269, 1, 2014, pp. 327-336.

8. Chiarugi, *Botteghe*, cit., II, pp. 484-488.

9. Victoria & Albert Museum, inv. 8053-1862; si veda anche J.B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art & Sculpture at the International Exhibition 1862*, London, 1863, vol. III, tav. 225. Il museo acquisì anche altre due sue cornici, come risulta dai documenti conservati presso i National Archives, Kew, ED 28 15, Board 24th October 1862, n. 15195, che si trovano descritte in *Ancient and Modern Furniture and Woodwork in the South Kensington Museum*, London, 1874, pp. 161-162: «8051. '62. FRAME. Carved wood. Arabesque open pattern on matted gold ground; containing a photograph. Modern Italian (Sienese), 18 ¾ in. By 15 ½ in. Bought (International Exhibition, 1862), 7 l. [...] 8052. '62. FRAME. Carved and gilt wood. Modern Italian (Sienese). H. 3 ft. 10 ½ in., W. 3 ft. 2 in. Bought (International Exhibition, 1862), 8 l.». Tali oggetti furono comunque oggetto di 'deaccessione' e quindi dispersi intorno agli anni Venti del Novecento, cfr. Victoria & Albert Archive, Blythe House, ED 84/425.

10. Chiarugi, *Botteghe*, cit., II, p. 486; da ultimo anche B. Pulcinelli, *La Sezione dei Legni Intagliati alla Mostra del 1904. L'intaglio a Siena nell'Ottocento e nel primo Novecento e*

i disegni della Scuola dell'Ornato, in *Il segreto della civiltà. La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, catalogo della mostra a cura di G. Cantelli, L.S. Pacchierotti, B. Pulcinelli (Siena 2005-2006), Siena, 2005, pp. 164-165, ma si veda tutto il saggio per una trattazione generale.

11. Archivio Storico della Città di Torino (d'ora in avanti ASCTo), Affari Istruzione e Beneficenza, Cart. 36, fasc. 1, doc. 19.

12. S. Nicolini, «... una specie di eredità intellettuale». *Orientamenti dell'insegnamento dell'intaglio e dell'intarsio tra Otto e Novecento*, in *Forme del legno: Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Pisa, 2009) a cura di G. Donati, V.E. Genovese, Pisa, 2013, pp. 363-368; per una panoramica sulla situazione in Toscana si veda Chiarugi, *Botteghe*, cit., I, pp. 31-62; sull'interessante dibattito riguardo alla didattica dell'ornato sorto in quegli anni in ambito torinese cfr. E. Dellapiana, *'Specchiato e fecondo connubio dell'arte e dell'industria': echi di un dibattito tra Accademia Albertina e Museo Industriale di Torino*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 99, 2001, pp. 181-215, e da ultimo A.B. Pesando, *Il rapporto arte-industria come progetto di identità italiana: il caso della Scuola di Ornamentazione del Museo Industriale Nazionale a Torino*, in «Chronica Mundi», 2, II, 2011, pp. 85-103.

13. R. Antonetto, *Gabriele Capello «Moncalvo»*. *Ebanista di due re*, Torino, 2004; Idem, *Gabriele Capello 'Moncalvo'. La vita e gli scritti*, Torino, 2006. Sulla tradizione dell'ebanisteria piemontese G. Ferraris, *Pietro Piffetti e gli ebanisti a Torino 1670-1838*, Torino, 1992.

14. Si veda la lettera di G. Devincenzi al Ministro Torelli della fine del 1866 in Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, Divisione industria e commercio, III versamento, busta 414A «Affari vari anteriori al 1876». Ringrazio Stefano Turina per la segnalazione e per avermi fornito copia del documento.

15. Sulla genesi del Museo Civico e sulle sue finalità si rimanda alla sezione *Arte e industria in Il tesoro della città: Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra (Stupinigi, 1996), a cura di S. Pettenati e G. Romano, Torino, 1996, pp. 43-118. Al nome di Giusti sono legati anche due oggetti giunti in museo per lascito o acquisto dall'intagliatore: si tratta del braccio di lampada in ferro della metà del XVII sec. inv. 577/F e del frammentario *Crocifisso* ligneo del XVIII sec., inv. 195/L. Ringrazio Cristina Maritano per la segnalazione.

16. P. Giusti, *Di Giuseppe Maria Bonzanigo astigiano intagliatore di legno e d'avorio nel secolo XVIII, brevi notizie*, Torino, 1869. La volontà di facilitare il lavoro di Giusti emerge in alcuni documenti conservati presso l'Archivio dei Musei Civici di Torino, CAP 48. Ringrazio Federica Panero che mi ha gentilmente segnalato la lettera di G.B. Vico a Francesco Gamba del 1876 relativa a Giusti, conservata in Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Miscellanea Vico, L inf. I 25, 6° mazzo, *Vico, corrispondenza relativa alla Galleria dal 1870 al 1885*.

17. Sull'argomento L. Giacomelli, *Selvatico, Giusti e la polemica sull'insegnamento del disegno*, in *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno (Venezia, 2013), a cura di A. Auf der Heyde, M. Visentin, F. Castellani, Pisa, 2016, pp. 487-500.

18. E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e de-*

corazioni d'interni dal 1815 al 1900, Milano, 2007, pp. 312-315.

19. D.C. Finocchietti, *Dell'Intaglio e della Tarsia in Legno e in Avorio*, in *Relazioni dei Giurati italiani sulla esposizione universale del 1867*, I, Firenze, 1868, pp. 488-490.

20. P. Giusti, *All'illustrissimo signor conte commendatore Demetrio Carlo Finocchietti già giurato italiano, alla esposizione internazionale dell'anno 1867* [Lettera in data 14 febbraio 1869], Torino, 1869. Tale redazione fu probabilmente soppressa e sostituita da un'altra, datata 15 aprile 1869, 'alleggerita' nei toni alla luce delle opinioni riportate nelle lettere di Luigi Mussini all'intagliatore, si veda L. Mussini a P. Giusti (Siena, 22 marzo 1869) e L. Mussini a P. Giusti (Siena, 25 maggio 1869), consultabili on-line sul sito della Fondazione Memofonte all'indirizzo <http://www.memofonte.it/carteggio-mussini.html> (ultimo accesso 25 aprile 2016). Entrambe le redazioni sono consultabili nelle miscellanee della BCIS.

21. Giusti, *All'illustrissimo*, cit., p. 13.

22. Ivi, p. 16.

23. Ivi, pp. 14-15.

24. Un atteggiamento confermato anche nella descrizione di altre opere: si veda per esempio il caso della specchiera da camino in P. Giusti, *La ornamentazione studiata come uno dei mezzi essenziali per educare il gusto. Pensieri*, Torino, 1872, pp. 8-9, i cui disegni preparatori sono in BCIS, GDS, E.I.10, f. 38r. La questione del valore simbolico dell'ornamento rimonta per l'Ottocento agli scritti di Semper relativi all'architettura: si veda in merito N. Squicciarino, *Arte e Ornamento in Gottfried Semper*, Venezia, 1994, pp. 81-101 e da ultimo A. Payne, *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven & London, 2012, pp. 38-46, diventando poi moneta corrente anche in Italia come dimostrano le considerazioni raccolte in P. Selvatico, *Sull'importanza dello studio degli ornamenti*, in Idem, *Scritti d'arte*, Firenze 1859, pp. 353-358; inoltre *Il bello 'ritrovato'. Gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento*, a cura di C. Paolini, A. Ponte, O. Selvafofa, Novara, 1990, pp. 464-465.

25. P. Giusti, *Del cofanetto d'oro dono della città di Torino a S.A.R. la principessa Margherita in occasione delle sue nozze con S.A.R. il principe Umberto di Savoia: ricordi e descrizione*, Torino, 1868; altre notizie sul cofanetto sono fornite dal Giusti in alcune lettere a Gaetano Milanesi, consultabili on line sul sito del Laboratorio Arti Visive, confluito nel Laboratorio di Documentazione Storico Artistica della Scuola Normale Superiore di Pisa, all'indirizzo http://www.artivisive.sns.it/progetto_milanesi.html (ultimo accesso 25 aprile 2016).

26. Archivio Storico della Città di Torino, Ufficio Gabinetto del Sindaco, «Matrimonio del Principe Ereditario. Dono a SAR la Principessa Margherita», inv. 1330, anno 1868, cart. 51, fasc. 6.

27. Sul Borani (o Borrani), esponente di una nota famiglia di argentieri, si veda A. Griseri, *Argentieri piemontesi a Palazzo Reale, in Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, 1986), a cura di A. Griseri e G. Romano, Milano, 1986, p. 145; sul Thermignon ad vocem nella sezione *Biografie*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, 1980), a cura di E. Castelnovo e M. Rosci, Torino, 1980, vol. III, p. 1491.

28. Giusti, *Del Cofanetto*, cit., pp. 6-7.

29. Si tratta di disegni a matita ripassati a inchiostro e acquerellati, conservati in BCIS, GDS: E.I.9, f. 19r veduta frontale del cofanetto, in una versione più avanzata rispetto allo studio torinese; f. 20r, veduta dall'alto del coperchio; f. 21r, veduta laterale con il coperchio alzato e studio del meccanismo di sostegno; E.I.11, f. 92, probabile veduta del retro del meccanismo della serratura.

30. L'immagine è riprodotta in L. Lenti, *Le gioie nuziali donate dagli italiani a Margherita di Savoia, in Gioielli in Italia. Donne e ori. Storia, arte, passione*, atti del convegno (Valenza, 2002), Venezia, 2003, pp. 49-61 che segnala anche i disegni di Giusti, che chi scrive aveva tuttavia rintracciato in maniera indipendente. Lo stesso Giusti fa riferimento ad alcune foto scattate al cofanetto, riproduzioni di cui non sembrava essere troppo soddisfatto, cfr. P. Giusti a G. Milanesi (Torino, 27 giugno 1868).

31. Giusti, *Del Cofanetto*, cit., p. 10. In effetti anche il disegno del coperchio sembra suggerire che la bombatura degli angoli sia un'aggiunta successiva rispetto all'idea iniziale.

32. Lenti, *Le gioie nuziali*, cit., p. 56. La decorazione ad arabeschi del nastro, realizzata probabilmente a semplice incisione e poco leggibile nella foto, è testimoniata sia dalla descrizione in Giusti, *Del Cofanetto*, cit., p. 11 sia dal disegno torinese che riporta numerosi, leggeri tocchi di matita nei nastri e sulle lastrine di pietre dure.

33. Accession Number 1998.19. Il cofanetto è datato 1857 ed era probabilmente destinato a Lady Alford (Holford?) di Londra, una delle più affezionate clienti inglesi di Giusti. L'oggetto appare come una rivisitazione ingentilita del celebre cofano intagliato attribuito ad Antonio Barili e conservato in Palazzo Pubblico a Siena, restaurato proprio da Giusti nel 1856: cfr. B. Pulcinelli, scheda n. 76 in *Il segreto*, cit., pp. 402-403. Il modello di Giusti doveva riscuotere notevole successo: un cofanetto probabilmente identico era stato realizzato già due anni prima per il conte Valotti di Brescia e, nel 1862, un altro (ma si tratta forse di quello oggi al Metropolitan) era stato presentato all'Esposizione Internazionale di Londra: cfr. *The Art Journal Illustrated Catalogue of the International Exhibition 1862*, London, 1862, p. 262.

34. Giusti, *Del cofanetto*, cit., p. 13. Su Balzico M. Grieco, *Alfonso Balzico scultore*, Solofra, 1996.

35. Giusti, *Del cofanetto*, cit., p. 10.

36. Ivi, p. 5.

37. Due esempi del genere sono conservati a Torino presso Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, inv. 210/L e 768/L, cfr. E. Pagella, *L'arte della ostinata pazienza: Le microsculture di Bonzanigo nel Museo Civico di Torino*, in *Il Trofeo Militare di Giuseppe Maria Bonzanigo*, a cura di C. Arnaldi di Balme e A. Merlotti, Torino, 2011, p. 34.

38. P. Giusti, *Programmi d'insegnamento e di esame della scuola di disegno ornamentale del Prof. Giusti nel R. Istituto tecnico di Torino con note del professore e alcuni saggi di composizione ornativa ottenuti dai migliori allievi nell'anno scolastico 1874-75*, Torino, 1875. Sul confronto tra Giusti e Boidi, che vide schierati anche Selvatico e Boito a fianco del senese M. Cardelli, *Acanthus occidens. Giocondo Albertolli, formulazione e crisi di una precettistica neoclassica*, Firenze, 2015, pp. 285-292.

Incontro al museo (1968) e *La ciminiera dorica* (1976). Maurizio Fagiolo dell'Arco su Giulio Paolini

Maurizio Fagiolo dell'Arco è stato un interprete assiduo di Giulio Paolini. Le sue letture hanno accompagnato nei decenni il lavoro dell'artista, diventando riferimenti ancora oggi importanti per quanti ne vogliano comprendere le ragioni. Per impegno, profondità di analisi e circostanze che li ha visti nascere, due titoli spiccano sugli altri: *Glossario*, licenziato nel 1976 in occasione della grande antologica presso lo Csac di Parma¹, e poi *Giulio Paolini 'Villa Medici 1331996'*, redatto giusto vent'anni dopo per la personale all'Accademia di Francia a Roma². Se questi rimangono i punti fermi nelle bibliografie di entrambi³, è anche vero che non tutte le pagine di Fagiolo dell'Arco su Paolini hanno trovato uno sbocco editoriale. Nell'archivio romano dello studioso si conservano infatti *Incontro al museo* e *La ciminiera dorica*: due dattiloscritti riferibili al 1968 e al 1976 al tempo rimasti nel cassetto. Qui li si presenta corredati da un apparato di note e da un'introduzione dedicata agli scambi tra i due autori. Recuperare quei contributi consente di accrescere la già di per sé ricchissima letteratura sull'artista, peraltro all'altezza di due stagioni parimenti decisive della carriera. Ma in seconda istanza diventa l'occasione per avvicinare la figura di un critico che, benché abbia assolto un ruolo di prim'ordine nelle vicende della contemporaneità, ancora attende il dovuto riconoscimento storico.

1. Sebbene coetanei, quello tra Maurizio Fagiolo dell'Arco e Giulio Paolini non fu esattamente un sodalizio: non almeno nei termini cui ci ha abituato il Novecento italiano, quando artisti e critici saldano i legami sino a confondere i ruoli. Fu piuttosto un rapporto a distanza, confortato dall'assidua presenza del primo in ambito torinese come dalle periodiche discese romane del secondo. Anche il loro carteggio – appena diciotto lettere tra 1968 e 2000, ma alcune sono andate smarrite – documenta rapporti intermittenti, ovviamente intensificati in vista delle collaborazioni. Oggi Paolini ammette tutta la sintonia umana e professionale con il proprio interprete. Lo ricorda come una figura di rara completezza: la sua duplice veste di critico e insieme di storico gli consentiva di intrattenere con lui «un dialogo ampio, non vincolato al presente»⁴. Fagiolo dell'Arco, dal canto suo, riconosceva in Paolini un'eminenza. A nessun altro artista della stessa generazione riservò uguale attenzione. Che abbia continuato a seguirne gli sviluppi in una stagione in cui ridusse di misura l'attività militante a vantaggio di quella storica rimane il segno più forte di tanto fascino.

Il loro incontro risaliva a date precoci: poco più che ventenni, nella Roma di fine 1964, entrambi al debutto sulla scena pubblica. Paolini allestiva la personale d'esordio presso la galleria La Salita⁵, Fagiolo dell'Arco iniziava a collaborare con

la pagina culturale dell'«Avanti!». Sette grandi pannelli di legno grezzo appoggiati o sospesi a parete: la mostra presentava opere difficili, per di più inconciliabili con la dilagante figurazione reintrodotto dalla moda pop. «Mi era riuscita all'inizio molto ostica quella sua 'assenza', quella assoluta iconoclastia»⁶, avrebbe poi dichiarato Fagiolo dell'Arco. E infatti, insieme alla maggioranza dei critici romani, egli ne rimase pressoché indifferente. Fu necessario attendere quattro anni per vincere la freddezza iniziale e stabilire un primo reale avvicinamento.

La dimensione mentale ma non intellettualistica, l'insistenza sui termini primi del fare arte, la circolarità dei riferimenti, l'analisi linguistica talvolta combinata a sorprendenti implicazioni emotive e didattiche. Fagiolo dell'Arco individuava in Paolini i caratteri che effettivamente ne identificavano la fisionomia. Si trattava, d'altra parte, di un'ammirazione condivisa con i contemporanei. Da fine Sessanta Paolini vantava un sicuro primato: sul suo nome convenivano tutti perché tutti, e non solo nel circuito torinese, ne avevano inteso il valore. Egli offriva il modello di artista colto, consapevole di ogni suo gesto: tanto più notevole perché autore di formidabili dichiarazioni di poetica. Non ancora trentenne, si era iniziato a tributargli la stima degna di un maestro. Ed è provato dalla vertiginosa bibliografia che ogni critico italiano appena un po' aperto ai fatti del presente abbia voluto misurarsi con il suo lavoro. *L'artista d'avanguardia che piace allo storico dell'arte*⁷: ecco, le cose stavano come le riassumeva il titolo di un articolo firmato da Marisa Volpi. Mentre quando Franco Russoli ripeteva che «grazie al suo *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* abbiamo imparato a osservare gli antichi maestri in modo diverso»⁸ in fondo dava voce a quanto chiunque – fosse storico, critico o artista – pensava intimamente. A voler dar conto di tanta fortuna con altre testimonianze coeve – senza poi contare gli emuli – ci sarebbe l'imbarazzo della scelta⁹.

Nel caso di Fagiolo dell'Arco, però, credo abbia esercitato un ascendente fortissimo un altro elemento ancora. Paolini aveva iniziato a confrontarsi con Giorgio de Chirico – con la sua immagine fotografica¹⁰, poi con i suoi lapidari motti latini¹¹ – sin dal 1969. Era un'operazione condotta in assoluta quanto orgogliosa autonomia. E soprattutto in controtendenza rispetto alla fama ancora minata da pregiudizi del pittore metafisico¹². Per uno studioso che di lì a breve avrebbe dedicato la carriera alla riabilitazione di de Chirico diventava inevitabile entusiasinarsi per quelle intuizioni¹³. Tuttavia è forse più verosimile il percorso inverso. Chi ha frequentato Fagiolo dell'Arco ne ricorda



1. G. de Chirico, *Se ipsum*, 1948, matita, inchiostro e tempera su carta, 190 x 130 mm, Torino, collezione Paolini (foto: © Giulio Paolini, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino). Il piccolo autoritratto barocco appartenne a M. Fagiolo dell'Arco che negli anni Settanta lo cedette a G. Paolini.

infatti una ricorrente confessione autobiografica: se egli si era avvicinato a de Chirico con sguardo nuovo e libero da ipoteche, il merito andava anche all'implicito invito di Paolini¹⁴. Lo studioso illuminato dall'artista (fig. 1).

2. «In pochi uomini, tra i più diversi che si incontrano, il rapporto col proprio lavoro è così pieno e felice come in Maurizio Fagiolo¹⁵, tanto che è impossibile immaginarlo in un altro mestiere e tuttavia nel suo è così libero e completo che non lo si vede mai limitato ad esso: una coincidenza brillante di vita e destino si direbbe in termini psicologici. Maurizio Fagiolo è storico e critico d'arte attivissimo, attentissimo, portato allo stupore e al compiacimento sincero, al giudizio senza pudore. [...] I documenti e le scoperte fioriscono sotto le sue mani con la facilità riservata a chi si prende la pena di cercarli, fra la meraviglia non dico dei suoi colleghi (bastava pensarci), ma degli stessi autori, come quando ha disseppellito nello studio di Capogrossi

venti incunaboli astratti del maestro. Pieno di cose da fare, meticoloso, pronto al successo, porta nella cultura uno spirito da primatista sportivo. Soprattutto, essendo stato allenato da Argan, dimostra come uno storico professionista non può non essere anche un critico lucido e agguerrito poiché una storia dell'arte e una scienza dell'arte sono inseparabili, che ci si occupi dell'oggi o del passato»¹⁶.

Conviene leggere quasi per intero il ritratto di Maurizio Fagiolo dell'Arco stilato nel settembre 1968 da «l'Espresso». Certo il colore è quello di ogni rotocalco, ma qui davvero intuivamo quanta stima circondasse uno studioso ventinovenne sulla scena da neppure un lustro. Qui, soprattutto, individuammo due peculiarità emerse dagli esordi e destinate a connotarne l'intera identità professionale¹⁷. In *primis* la predilezione per nuove piste di ricerca, dunque l'impegno a misurarsi per via documentaria con temi e problemi ancora ai margini del dibattito storiografico. E poi l'ampiezza cronologica degli interessi, quindi l'abilità nel muoversi con pari disinvoltura dallo studio del passato a quello della stretta contemporaneità. «Era tutta una catena», avrebbe ricordato lui stesso esaltando la naturalezza dell'approccio. «Studiando il barocco ti veniva la passione per Lucio Fontana, conoscevi Fontana e ti parlava di Bernini; guardavi lavorare Dorazio e lui ti spiegava che il quadro che stava terminando ricordava il *Volo delle rondini* di Balla»¹⁸.

Vista in sé, per la verità, quell'attitudine ancepitica non rappresentava un contrassegno. Semmai continuava una tradizione consolidata e che proprio a Roma – grazie al magistero di Argan quanto agli esempi ormai autorevoli di Calvesi e Crispolti – stava trovando i modelli più alti. Tuttavia l'eclettismo del giovane Fagiolo dell'Arco spiccava al confronto con i suoi altrettanto agguerriti coetanei. Bonito Oliva, Celant, Palazzoli, Trini, Vergine: data anche la diversa formazione, non avrebbero mai avvertito l'esigenza di affrontare storicamente i secoli passati. Anzi fu proprio con loro che al volgere del Sessanta si consumò il divorzio: quello tra accademia e militanza a vantaggio di una nuova figura critica interamente vocata al presente.

Romano, classe 1939, figlio del poeta e architetto Mario Fagiolo¹⁹, Maurizio aveva studiato alla 'Sapienza' con Giulio Carlo Argan del quale diventò poi assistente²⁰. A ventiquattro anni aveva discusso la tesi *Domenichino e il classicismo*: subito pubblicata, divenne il suo primo libro²¹. All'attualità si era avvicinato nel 1964 riordinando l'archivio di Giuseppe Capogrossi²² e soprattutto iniziando una lunga collaborazione con l'«Avanti!» su invito di Nello Ponente. Per

quattro anni esatti – dall'ottobre 1964 all'ottobre 1968 – fu titolare della rubrica artistica licenziando quasi un centinaio di articoli, note, segnalazioni²³. Si trattava di pagine molto orientate, talvolta entusiaste altre decisamente trancianti: le predilezioni emergevano quanto le idiosincrasie. Fagiolo dell'Arco si riconosceva nelle novità del momento, amava la pop art, in parte quella cinetica. E infatti i contributi insistevano su Schifano, Ceroli, Angeli, Festa, Pascali. Per loro conio l'etichetta di «Novissimi» in parallelo agli esponenti letterari del Gruppo 63²⁴. Aborriva invece ogni forma di pittura dalle implicazioni esistenziali, quella «nuova figurazione»: «corrente nata-vecchia»²⁵, «sfigurazione vecchissima e melmosa»²⁶.

Veloce e prolifico, a ventisette anni aveva dedicato talmente tante pagine agli artisti del suo tempo – sull'«Avanti!», ma anche in riviste e cataloghi di galleria – da poterle selezionare per un'antologia. Il premio conferitogli dai periodici convegni di Verucchio lo incoraggiò nell'impresa²⁷. Nell'autunno 1966 uscì così *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*: quella che, di fatto, rimane la prima indagine in forma di libro dedicata alle esperienze in corso. E proprio alla deliberata natura cronachistica vanno imputate le assenze: mancano Kounellis, Paolini, Scarpitta²⁸. «Il libro è fortemente caratterizzato da un piglio veloce, caustico, da una posizione polemica e nello stesso tempo da una particolare agilità di sguardo», notò a ragione Maurizio Calvesi. «In sostanza Fagiolo cerca di evitare di fare storia come pura sintesi retrospettiva e si tuffa nella parte più viva della cronaca»²⁹. Ma in *Rapporto 60* non meritano attenzione solo i discrimini o l'intensità della scrittura. Di quelle trecento pagine colpisce anche il paratesto, vale a dire il sapiente uso di titoli, sottotitoli, paragrafi, dizionarietti, appendici finali. Il tutto distribuito secondo un'impaginazione che dall'inizio alla fine scorre combinando tra loro testi, immagini e disegni, molti dei quali, peraltro, ideati dagli artisti per l'occasione. Insieme alla scrittura fulminea, tanta cura per l'aspetto grafico avrebbe distinto ogni pubblicazione di Fagiolo dell'Arco.

Mentre iniziava la docenza presso il Conservatorio di Santa Cecilia e insieme al fratello Marcello pubblicava l'imponente monografia Bulzoni su Bernini³⁰, l'attività militante proseguiva con frenesia. «Art International», «Bit», «Cartabianca», «Collage», «La botte e il violino», «Marche», «Metro», «Presenzasud», «Quaderni De' Foscherari», «Senzamargine», «Teatro»: quasi impressiona il censimento delle testate sulle quali, più o meno regolarmente, se ne poteva leg-

gere il nome. Senza poi contare i cataloghi delle mostre presentate tra Roma, Bologna, Milano, Torino. Tutto, insomma, faceva di Fagiolo dell'Arco una figura pienamente inserita, il cui ruolo risultava chiaro anche ai colleghi («giovane e acuto critico romano» lo riconobbe Fossati sulle pagine de «l'Unità»³¹, mentre nel 1968 Celant lo coinvolse in un importante confronto sull'Arte povera³² come nell'esordio di Anselmo da Sperone³³). Il fatto che in quella stagione egli abbia provato a rompere con Roma per stabilirsi a Torino va forse letto come ennesimo tentativo di guadagnare terreno: smarcandosi cioè da un ambiente troppo affollato per uno che, invece, concedeva più margini di manovra³⁴. («Torino è una città che non ha una critica d'arte: fino al 1968-69 non esisteva! A Roma ci sono trecento critici d'arte militante; a Torino quasi inesistenti»³⁵: per quanto iperbolico, il panorama era effettivamente quello indicato da un giovane artista d'avanguardia).

3. Ecco dunque chi era il critico cui Giulio Paolini si rivolse a fine 1968 chiedendogli una pagina a corredo di un suo imminente catalogo. Gli scambi erano incominciati in primavera, favoriti da un incontro presso la galleria romana L'Arco D'Alibert dove l'artista partecipava alla collettiva *Il percorso*³⁶. Qualche mese dopo, in novembre, giunse la proposta di Franco Toselli di ordinare una personale presso la sua galleria, la milanese De Nieubourg. Inaugurazione: febbraio 1969. Paolini scelse di allestire l'ambiente con una decina di pezzi, tutti di recente fattura e tutti accomunati dal ricorso alla tela emulsionata. Il richiamo alla storia dell'arte antica, già palesatosi in precedenza, lì sarebbe divenuto pervasivo. *Giovane che guarda Lorenzo Lotto, Raphael Urbinas MDIII, L'invenzione di Ingres*, per esempio: la mostra avrebbe accolto non pochi capolavori. Inizialmente prevista, *Saffo* venne espunta dalla lista. È utile leggere come Paolini motivasse il cambio per capire con quale zelo stesse preparando l'evento nel suo insieme. «*Saffo* – scriveva a Fagiolo dell'Arco il 3 dicembre 1968 – non è indispensabile all'economia della mostra: vi trova posto allo stesso modo come, per esempio, negli uffici pubblici si colloca il ritratto del Presidente della Repubblica (attento, per carità, a non leggere in chiave pop o di cultura di massa). Si tratta semplicemente della presenza esplicita della poesia (o del suo mito), della Decima musa di Alceo, nel luogo ad essa dedicato»³⁷.

Sino ad allora, le pagine più persuasive sull'artista erano state offerte da Carla Lonzi, Germano Celant, Tommaso Trini. Nessuna che ancora si incentrasse sul valore e sul senso della citazione

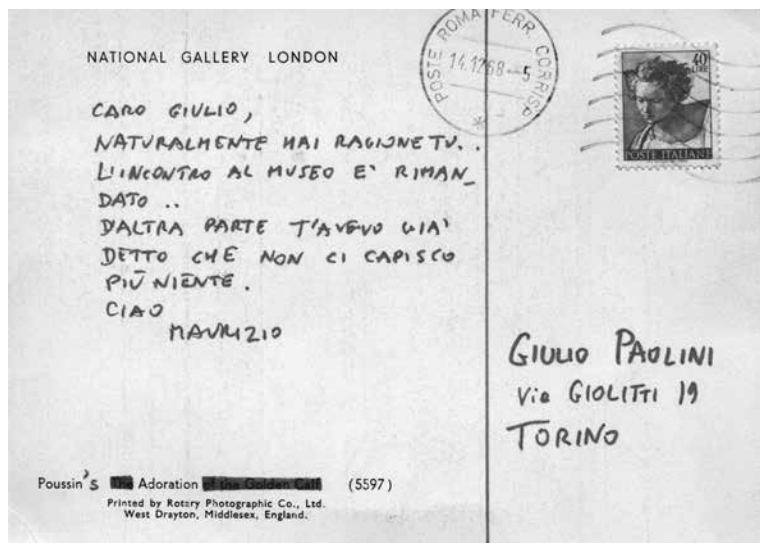
dal passato: anche perché, d'altro canto, il tema sarebbe emerso con forza proprio alla De Nieubourg. *Incontro al museo*, il testo redatto da Fagiolo dell'Arco per l'occasione, fu il primo a discutere la questione³⁸. L' analogia tra l'artista e lo storico, la lontananza dai concitati fatti del presente, la copia come strumento di conoscenza, l'emozione dinanzi a un'eccellenza quale *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*: questi i punti alla base del discorso. Il critico riteneva quelle prove l'ultimo anello di una tradizione: copie del passato se ne sono sempre fatte e anche Paolini si cimenta nella pratica, solo che nel suo caso essa si carica di valori mentali nuovi («Viene a dirci: ma non vi siete accorti che si è sempre fatta pittura sulla pittura?»). Seguivano intuizioni brillanti: «Ogni quadro di Paolini non può esistere senza il titolo (anche se il titolo è *Senza titolo*)».

Stese a inizio dicembre, le due cartelle dattiloscritte raggiunsero in pochi giorni il tavolo di Paolini. Il quale tuttavia ne rimase poco sedotto perché, proprio in quella lettura citazionista, individuava un vizio di fondo. Le sue prove – questa la rivendicazione – non erano tributi alla storia dell'arte, facevano un discorso diverso: metalinguistico e sganciato dalla tradizione. Le sale della De Nieubourg, detta altrimenti, non volevano trasformarsi in un «museo ideale». Eccone allora la risposta istantanea: «[...] Ti dico subito che la tua interpretazione mi sembra inesatta: il mio non è un 'ripensamento', un'appropriazione critica a posteriori per la designazione di un museo ideale. Questi quadri non sono cioè delle intellettualistiche citazioni. Non ci sono insomma dei modelli assoluti e definitivi. Il procedimento è all'inverso: questi 'sono' dei quadri, il mio lavoro *alla fine* coincide, si identifica (per un destino circolare) con i modelli del passato, non sono copie di Rubens, sono lo specchio 'sospeso' nel tempo. Il mio atteggiamento è perciò semmai metafisico, prima ancora che critico, o metafisico proprio perché del tutto implicitamente critico. Non avermene per la precisazione, ma per me è essenziale che l'interpretazione sia in questo senso. Ci terrei comunque che, anziché in forma di presentazione, tu mi partecipassi il tuo pensiero in forma di 'lettera' da pubblicare in fac-simile nel catalogo (come testimonianza tua personale)»³⁹.

Quindi Paolini non rifiutò il testo, né chiese emendamenti. Invitò però l'autore a presentarlo come un'anastatica, tale da farlo apparire più mediato: non una pagina chiarificatrice, la bussola per orientarsi tra quelle opere, ma l'interpretazione di uno sguardo esterno. A fronte di una chiosa tanto risoluta, Fagiolo dell'Arco preferì lasciar



2 a-b. Fronte e retro della cartolina inviata da M. Fagiolo dell'Arco a G. Paolini, Roma, 14 dicembre 1968 (foto: © Giulio Paolini, courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino).



cadere. Rispose laconico su una cartolina con il poussiniano *L'adorazione del vello*: «Caro Giulio, naturalmente hai ragione tu... L'incontro al museo è rimandato... D'altra parte t'avevo già detto che non ci capisco più niente»⁴⁰ (fig. 2). Quella prima possibilità di collaborazione sfumò così nel nulla, e in febbraio il catalogo De Nieubourg apparve senza note introduttive: solo le riproduzioni fotografiche virate in grigio chiarissimo, corredate da brevi apodittiche didascalie sovrainpresse⁴¹.

Visto in retrospettiva, l'episodio diventa emblematico per almeno due motivi che è bene evidenziare. 1) Spicca la disarmante autoco-scienza di un giovane artista, attentissimo regi-

sta di ogni aspetto legato alla propria immagine pubblica. Tutto ciò, peraltro, in sintonia con una stagione in cui l'intera categoria iniziava a rivendicare per sé l'atto critico, auspicando di conseguenza l'emancipazione dai soliti interpreti («L'artista è infatti naturalmente critico, implicitamente critico, proprio per la sua stessa struttura creativa»⁴²; sono le parole d'ordine cui tutti, al tempo, si rispecchiano). 2) E poi, sul fronte opposto, in alcuni passaggi di *Incontro al museo* come nella manciata di righe vergate sulla cartolina intuivamo una spia: quella di una crisi professionale destinata a palesarsi soprattutto nella decade entrante.

4. Per quale ragione, effettivamente, un critico sino ad allora tra i più ambiziosi e attrezzati all'approdo dei Settanta placò il dinamismo che lo aveva tanto distinto? Svariati motivi devono aver concorso a quell'inversione di marcia nella carriera di Fagiolo dell'Arco. Innanzitutto l'insorgere verso i trent'anni di una più orientata consapevolezza professionale, tale da fargli privilegiare gli studi filologici: fossero su Parmigianino o la Festa barocca, il futurismo o la metafisica. Ma sicuramente ebbe un peso anche il riassetto in corso negli equilibri romani: un riassetto che attorno al 1970 ha visto l'eclissarsi di vecchie figure e l'ingresso di altre, presto destinate a palesare tutto il loro ingombrante protagonismo. Occorreva uno sguardo smalzato, e non locale, per ammettere senza troppe inibizioni quello stato di tensione collettiva: «A Roma i critici vivono nell'attesa del cambio della guardia, spiandosi l'un l'altro (i candidati alla successione di Argan), senza muoversi. Fra brillanti cronisti del folklore e grevi epigoni del gestaltismo la guerra di successione è aperta: attenti a chi spara per primo!»⁴³.

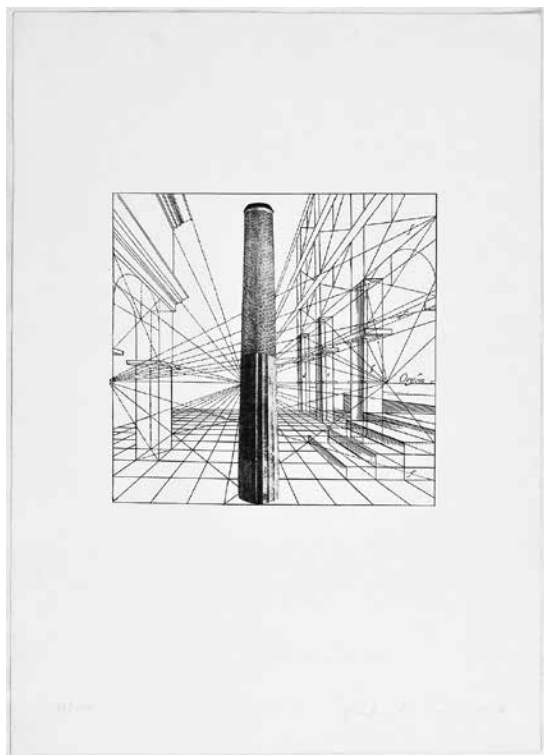
Per lui come per ogni esponente della sua generazione, però, fu veramente decisiva l'urgenza di fare i conti con l'onda lunga del Sessantotto. E dunque con i traumi generati anche nella classe intellettuale, per la quale sembrava ormai impossibile continuare, ancora e negli stessi termini, il proprio corso. Abiure, rinunce, sconfessioni: l'Italia artistica risuonava dei lamenti di quanti sentivano mancare la terra sotto i piedi. Fagiolo dell'Arco era tra questi. «Ringrazio per l'invito. Ma, data la situazione attuale, ritengo superata (quando non sia dannosa) ogni forma simile di intervento» fu lo sconsolato telegramma inviato nell'estate 1970 all'assise di critici riuniti a Montepulciano in occasione della mostra *Amore mio*. Seguì qualche riga più argomentata: «Ritengo superflua la critica qui e ora, molte cose sono cambiate, e soprattutto è cambiato il mio modo di vedere. [...] Un critico che oggi si ostinasse a spiegare, sarebbe come quell'incosciente che voleva portare una massa di ciechi a vedere un film muto, e soprattutto non avrebbe capito che quello che gli artisti hanno rigettato (finalmente) è proprio il critico. Capisco, può sembrare comodo che si dica no. Tuttavia io sono convinto che, nell'atmosfera resa ormai irrespirabile dal flusso di parole, può costituire linguaggio anche il silenzio»⁴⁴.

A dispetto di questi e simili gesti pubblici, Fagiolo dell'Arco non avrebbe osservato il silenzio da lui stesso invocato⁴⁵. Suoi interventi continuarono a leggersi in abbondanza sulle riviste di settore, dal 1974 al 1980 anche su «Il Messagge-

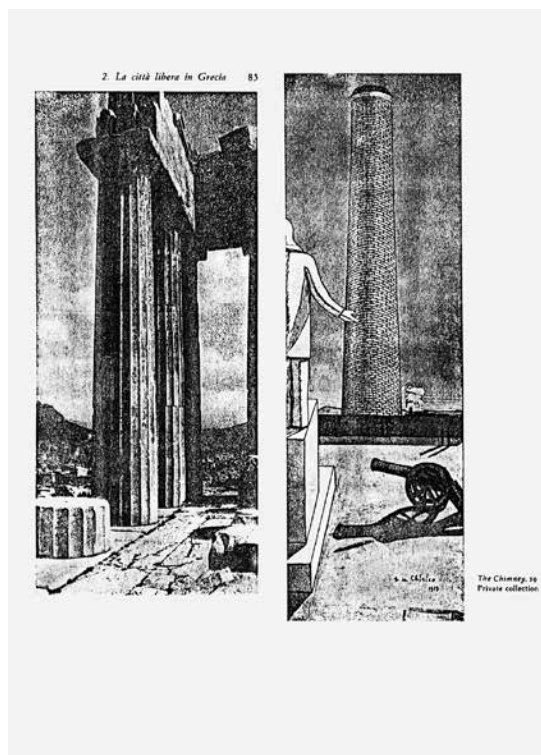
ro». Poche volte però dedicati ad emergenti o coetanei; piuttosto ai maestri storici: Picabia, Man Ray, Dalì, de Chirico, per esempio. Anche perché – altro fattore risolutivo – egli iniziò ad avvertire un vero moto di insofferenza per quanto di nuovo lo circondava: per quelle ricerche di punta, cioè, sconfinare nel solipsismo più cupo e ormai impermeabili al giudizio. «La crisi è oggi dilagante: si parla troppo delle ultimissime *vagues* che nascono già morte, di tutti gli ultimi gridi che nascono già come 'neo' qualche cosa. Ecco perché preferisco pensare a una sorta di *archeologia dell'avanguardia*: una demitizzazione militante delle solenni sciocchezze di tanti apprendisti-artisti»⁴⁶. Declinata nei termini più vari, era sempre di questo tenore la requisitoria che martellava le sue pagine del periodo.

Eppure, tra tanto sconforto, a metà decennio la possibilità di ordinare insieme a Carlo Arturo Quintavalle una grande personale di Paolini imprimeva un segno finalmente positivo⁴⁷. All'implacabile rigore dell'artista torinese Fagiolo dell'Arco aveva iniziato ad attribuire un significato etico («Non si chiede il *come* si fa arte, Paolini, ma il *perché*: alla ricerca del tempo perduto ma anche delle valenze ancora attive per una ricerca critica: la più giusta (e direi, morale) in questo tempo di spreco culturale»⁴⁸). E poi l'occasione – duecento opere realizzate nei tre precedenti lustri allestite in uno spazio istituzionale – consentiva di studiare un artista vivente secondo un approccio ormai storico. Quella allo Csa di Parma era infatti la prima retrospettiva di Paolini, ma anche di un poverista, o comunque di un artista italiano della generazione 1940. Si trattava, a volerla leggere in altra maniera, dell'ennesima conferma: la ratifica di un valore che a livello bibliografico era giunta da poco grazie alle monografie Sonnabend di Celant (1972) ed Einaudi di Calvino (1975).

Nel saggio in catalogo Fagiolo dell'Arco tentò un'operazione irrituale per un interprete del periodo. Si confrontò con una sola opera: una sola che però le conteneva idealmente tutte. *Glossario* era infatti il complesso lavoro paoliniano del 1975 dove venticinque elementi disposti a parete ricapitolavano temi, questioni, problemi di una carriera⁴⁹. Per gruppi o singolarmente, il critico affrontò ciascun brano di quel grande polittico così da «precisare moventi e finalità della ricerca, in un tempo appunto circolare»⁵⁰. Era una formula congeniale per chi, come Fagiolo dell'Arco, era solito organizzare i propri testi in brevi paragrafi titolati con un lemma chiave: in questo caso, ogni paragrafo corrispondeva a un'opera.



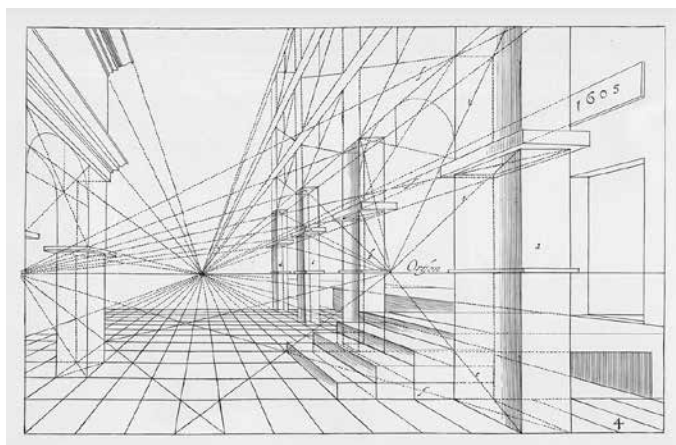
3. G. Paolini, *Senza titolo*, 1976, litografia, 700 x 500 mm (foto: © Giulio Paolini, *courtesy* Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino).



4. Pagina inviata da G. Paolini a M. Fagiolo dell'Arco nel 1976 in previsione dell'opera litografica. Le fonti delle immagini, non esplicitate dall'artista, sono: L. Benevolo, *Storia della città*, Bari, 1975, p. 83 e J.T. Soby (a cura di), *Giorgio de Chirico*, New York, 1955, p. 182, Roma, Archivio Maurizio Fagiolo dell'Arco

Forse fu proprio quell'esperimento che aveva visto così complici critico e artista a suggerire la stesura de *La ciminiera dorica*: un breve testo, sempre del 1976 e sempre incentrato su un singolo lavoro. Stavolta l'oggetto diventa

una litografia commissionata dal gallerista romano Ugo Ferranti⁵¹ (fig. 3). Un incombente elemento verticale, nato dalla crasi tra una colonna antica e una ciminiera in mattoni, ingombra una vertiginosa prospettiva dove linee e



5. J. Vredeman de Vries, *Perspective*, New York, 1968, tav. 4, p.n.n.

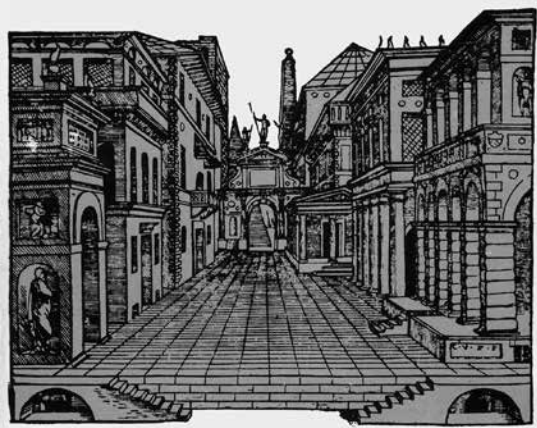
Sansoni Scuola aperta



la scenografia

dalle sacre rappresentazioni
al futurismo

Maurizio Fagiolo



6. M. Fagiolo dell'Arco, *La scenografia. Dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Firenze, 1973.

punti di fuga rimangono a vista. Già al primo sguardo si intende come il tutto nasca dal prelievo e dal montaggio di elementi preesistenti. E proprio un foglio inviato dall'artista a Fagiolo dell'Arco mentre l'opera era in gestazione consente di precisare l'origine dei singoli addendi (fig. 4). La colonna è quella del Partenone, sfornata da *Storia della città* (1975) di Leonardo Benevolo⁵². La ciminiera invece un frammento dechirichiano: sottratto a *The Chimney* (1913) presente nel catalogo Soby 1955, che ancora rimaneva il testo di riferimento sull'artista⁵³. Lo scenario spetta invece di Jan Vredeman de Vries, architetto seicentesco noto specialmente per le fantasie prospettiche⁵⁴ (fig. 5). Paolini si era servito di una pubblicazione statunitense uscita quasi una decade innanzi: la stessa già impiegata per imbastire alcuni *collages* esposti nella grande retrospettiva⁵⁵.

Purtroppo documenti e ricordi odierni dell'artista non svelano ciò che vorremmo tanto sapere. Per quale precisa occasione nacque *La ciminiera dorica*? E perché è rimasto un te-

sto inedito? Magari, data la stretta aderenza all'opera, esso doveva corredare una cartella litografica: cosa che però nei fatti non avvenne. O invece doveva restare una pagina privata: un dono all'amico artista seguito al buon esito della mostra parmense, tanto più che la copia presso l'Archivio Paolini reca in calce «Per Giulio, con affetto». Immaginiamo bene, in compenso, con quale stupore abbia guardato quel foglio chi, solo qualche tempo prima, aveva licenziato un volume sulla storia della scenografia⁵⁶ (fig. 6) e si preparava a fare di Giorgio de Chirico il perno delle proprie indagini.

Fabio Belloni

Scuola Normale Superiore, Pisa
fabio.belloni@sns.it

NOTE

Sono davvero grato a Maria Beatrice Mirri Fagiolo e a Beatrice Marconi per avermi permesso di consultare i documenti conservati presso l'archivio di Maurizio Fagiolo dell'Arco (da ora AMFdA). Ringrazio allo stesso modo Giulio Paolini e Maddalena Disch per la disponibilità e il continuo sostegno nelle ricerche. Per i ricordi su Fagiolo dell'Arco, grazie a Liliana De Matteis, Maurizio Di Paolo, Daniela Lancioni, Flavia Matitti, Arturo Carlo Quintavalle, Claudio Verna.

1. M. Fagiolo dell'Arco, *Glossario*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Giulio Paolini*, Parma, 1976, pp. 11-34.

2. M. Fagiolo dell'Arco, *Giulio Paolini, 'Villa Medici 1331996'*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Giulio Paolini. Correspondances*, Torino, 1996, pp. 21-44.

3. M. Fagiolo dell'Arco, *Paolini: incursioni nel passato*, in «Il Messaggero», 11 agosto 1975, p. 3; Idem, *Giulio Paolini*, in «Il Messaggero», 23 ottobre 1975, p. 3; Idem, *Giulio Paolini*, in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, vol. VIII, Torino, 1975, pp. 308-309. Fagiolo dell'Arco coinvolge Paolini anche in alcune mostre da lui ordinate in spazi pubblici e privati: *L'arte e il suo doppio. Balla, Picabia, Man Ray, Melotti, Dorazio, Paolini* (Milano, Galleria Blu, novembre 1976); *Sipario: Balla, de Chirico, Savinio, Picasso, Paolini, Cucchi*, (Castello di Rivoli, febbraio-maggio 1997); *De Metaphisica. Elogio della Bellezza* (Milano, Galleria Appiani, aprile-giugno 1999). Nel 1994 Fagiolo dell'Arco progettò una mostra, poi non realizzata, con opere di Paolini e Poussin, cfr. F. Fanelli, *Aiuto, sono inciampato in un Géricault*, in «Il Giornale dell'arte», 1996, 142, p. 20.

4. Testimonianza di G. Paolini all'autore, Torino, 5 maggio 2017.

5. Inaugurata il 31 ottobre, la mostra non ebbe catalogo.

6. M. Fagiolo dell'Arco, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *De Metaphisica. Elogio della Bellezza*, Milano, 1999, p. 37.

7. M. Volpi, *L'artista d'avanguardia che piace allo storico dell'arte*, in «Bolaffi Arte», 1973, 31, pp. 84-87. «Giulio Paolini – era l'incipit – è internazionalmente considerato il più interessante artista italiano oggi impegnato nelle ricerche concettuali, ma anche tra i più 'difficili'».

8. Riportato in F. Minervino, *Intervista a Giulio Paolini*, in *Expositio. Giulio Paolini per il Museo Poldi Pezzoli*, Cinisello Balsamo, 2016, p. 38.

9. Almeno due esempi ancora. «Paolini, appartato, ha capito forse prima di tutti», A. Carena, in M. Bandini (a cura di), *Torino 1960-1973. Interviste, note di lavoro, dichiarazioni*, in «Nac», 1973, 3, p. 5. «Nella mia storia personale una delle componenti che è stata fra le più importanti, direi anzi determinante della mia formazione di pittore, è stato l'incontro con il primo lavoro di Paolini, cioè del 1960, '61, '62. Paolini evidentemente non è un pittore. Era non tanto quello che faceva, quanto proprio quel suo modo di operare sugli elementi che costituiscono la pittura», G. Griffa, in E. Crispolti (a cura di), *Gastini, Griffa, Magnoni: oltre il concettuale*, Milano, 1974, p.n.n.

10. G. Paolini, *Contatto*, 1969, fotografia su tela emulsionata, 40 x 60 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini, catalogo ragionato, 1960-1982*, Milano, 2008, t. I, p. 189, n. 170.

11. G. Paolini, *Et. quid. amabo. nisi. quod. aenigma. est?*, 1969, vernice su tessuto di cotone, 67,5 x 425 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 198, n. 183. Nell'autunno 2016-primavera 2017 il nesso de Chirico-Paolini è stato al centro di una mostra presso il Center for Italian Modern Art di New York.

12. Sul tema, cfr. D. Viva, *De Chirico* malgrè lui. *Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, in «Studi di Memofonte», 2012, 9, pp. 166-193.

13. Il primo di moltissimi contributi a seguire di Fagiolo dell'Arco sull'artista è *Perché mi piace de Chirico oggi. Il ritorno del figliol prodigo*, in «Bolaffi Arte», 1973, 32, p. 49.

14. Ringrazio Claudio Verna e Maurizio di Puolo per questo ricordo. Un indizio a riguardo si può cogliere in un passaggio dedicato agli autoritratti dechirichiani: «L'identificazione con Narciso si verifica quando l'artista si mette davanti allo specchio: oggettivamente. Si guarda fissamente, ma allo stesso tempo scruta noi spettatori, direttamente negli occhi, con quel raffinato scambio concettuale che è stato chiarito da Giulio Paolini. La destra viene scambiata con la sinistra, l'oggetto-specchio si presenta (mai in de Chirico) riflesso nella tela stessa. Dopo che si è interrogato davanti allo specchio, il pittore ci interroga dalla superficie dipinta», M. Fagiolo dell'Arco, *Autoritratto*, in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *De Chirico. Gli anni Trenta*, Milano, 1998, p. 42.

15. Sulle varianti del cognome, cfr. n. 19.

16. S. a. [ma forse F. Dentice], *Incontri: Maurizio Fagiolo*, in «l'Espresso», 1968, 36, p. 27.

17. Fagiolo dell'Arco è scomparso a Roma l'11 maggio 2002, cfr. F. Matitti, *Un maestro tra Barocco e Novecento. Addio a Maurizio Fagiolo dell'Arco. Ha inventato lo studio storico della contemporaneità*, in «l'Unità», 12 mag-

gio 2002, p. 26. Oltre ai riferimenti citati in altre note, utili informazioni biografiche si ricavano da: M. Fagiolo dell'Arco, *Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica*, in I. Gianelli (a cura di), *Un'avventura internazionale. Torino e le arti, 1950-1970*, Milano-Firenze, 1993, p. 147; R. Lambarelli (a cura di), *Il mutevole scambio tra critica d'arte e storia. Intervista a Maurizio Fagiolo*, in «Arte e critica», 1993, 1, pp. 28-31; R. Diez, *Una conversazione con Maurizio Fagiolo dell'Arco*, in E. Gigli (a cura di), *Pittura barocca romana. Dal Cavalier d'Arpino a Fratello del Pozzo. La collezione Fagiolo*, Milano, 1999, pp. 153-160; M. Di Puolo, *Caro Maurizio mi manchi. Tuo Maurizio*, in «Il Giornale dell'Arte», 2012, 320, p. 12. Utili anche i ricordi di P. Baldacci in A. Masoero, B. Marconi, F. Matitti (a cura di), *L'officina del mago. L'artista nel suo atelier, 1900-1950*, Milano, 2003, pp. 49-50 e di C. Strinati in M. G. Bernardini (a cura di), *Studi sul barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, 2004, pp. 15-17.

18. L. Pratesi, *Intervista a Maurizio Fagiolo dell'Arco*, in M. Calvesi e R. Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Roma, 1990, pp. 348-349. Cfr. B. Marconi (a cura di), *Barocco e dintorni: bio-bibliografia di Maurizio Fagiolo dell'Arco. Libri, articoli, conferenze, convegni, recensioni, incarichi e attività*, in M. Viglione (a cura di), *Maurizio Fagiolo dell'Arco. Il fondo librario donato alla Biblioteca della Pontificia Università Gregoriana da Maria Beatrice Mirri*, Roma, 2010, pp. XXXV-LV.

19. 'Dell'Arco' era lo pseudonimo adottato da Mario Fagiolo (1905-1996) per distinguere la propria attività di poeta romanesco da quella precedente di architetto, cfr. Marcello Fagiolo dell'Arco e C. Marconi (a cura di), *Roma di Mario dell'Arco. Poesia e architettura*, Roma, 2006. Dal 1967 Maurizio assunse lo pseudonimo, anche per differenziarsi in bibliografia dal fratello Marcello.

20. Una malattia reumatica lo aveva immobilizzato per circa dieci anni a letto, dunque gli studi al Liceo Classico Mamiani erano in gran parte avvenuti da privatista, cfr. M.B. Mirri Fagiolo, *Ritratto di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, in M. Viglione (a cura di), *Maurizio Fagiolo dell'Arco...*, cit., pp. XVII-XXI.

21. M. Fagiolo dell'Arco, *Domenichino, ovvero il Classicismo del primo Seicento*, Roma, 1963.

22. Il lavoro confluì nella monografia G.C. Argan e M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Capogrossi*, Roma, 1967.

23. *A Roma una mostra antologica dal '50 ad oggi. Le forchette di Capogrossi* (27 ottobre 1964, p. 3) è il suo primo articolo sull'«Avanti!», l'ultimo *Silvano Collina. Scultura trofeo per il coast to coast* (2 ottobre 1968, p. 5). Tra 1959 e 1964 c'erano invece state le collaborazioni episodiche con «Il Piccolo di Trieste», «Giornale di Brescia», «Avvenire d'Italia».

24. M. Fagiolo dell'Arco, *Per una figurazione 'novissima'*, in «Marcatre», 1965, 11-13, pp. 306-319.

25. M. Fagiolo dell'Arco, *Una mostra polemica a Bologna. Si contesta tutto, assente la pittura*, in «Avanti!», 19 novembre 1965, p. 3.

26. M. Fagiolo dell'Arco, *Una generazione di artisti all'Odyssia. Trentenni ruggenti e no*, in «Avanti!», 1 giugno 1966, p. 3.

27. S. a., *A Maurizio Fagiolo il Premio Alvise Querel*, in «D'Ars Agency», 1965, 4, pp. 144-145. Il critico vinse

con il saggio *Rapporto sulle arti negli anni Sessanta*, poi pubblicato come introduzione del suo *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Roma, 1966, pp. 9-30.

28. A riguardo, cfr. i commenti dello stesso autore in L. Pratesi, *Intervista a Maurizio Fagiolo dell'Arco...*, cit., p. 349.

29. Proseguiva il critico: «Ma che cos'è questa cronaca? Non è certo un cumulo di avvenimenti caotici, esaminati indiscriminatamente secondo un atteggiamento di gratuita oggettività e di mitomania dell'informazione, ma è una selezione critica di avvenimenti e di dati». La nota di Calvesi appare in una pagina promozionale dedicata a *Rapporto 60* in apertura di S. Pinto (a cura di), *Nuove tecniche di immagine*, Venezia, 1967, p.n.n. La stessa pagina comprende anche alcune righe di Argan: «Questo libro che tende a porre l'atto critico come un atto di sollecitazione di poetica, come un atto cioè rivolto ad affrettare la chiarificazione degli assunti polemici delle singole poetiche, mi sembra un passo notevole non soltanto per la formazione di una metodologia critica ma anche per lo sviluppo dell'arte contemporanea». Per il resto, l'unica recensione di *Rapporto 60* oggi rintracciabile rimane quella di M.T. Picone in «Op. Cit.», 1967, 8, pp. 85-87.

30. Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, 1967.

31. P. Fossati, *Una pop art italiana? Schifano alla Stein, Rotella al Punto*, in «l'Unità», 28 dicembre 1966, p. 17.

32. M. Fagiolo dell'Arco, 1968: *l'arte del cattivo selvaggio*, in P. Bonfiglioli (a cura di), *La povertà dell'arte*, Bologna, 1968, pp.n.n.

33. M. Fagiolo dell'Arco, *Eppur si muove*, in G. Celant e M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Giovanni Anselmo*, Torino, 1968, pp.n.n.

34. Nel 1968, appena ottenuta la docenza presso l'Accademia di Belle Arti, Fagiolo dell'Arco chiese il trasferimento a Torino, poi non concesso. Aveva però iniziato a collaborare da tempo con le gallerie cittadine: Sperone, Notizie, Stein. Sino al 1972, soprattutto, lavorò per la Galleria Martano di Liliana De Matteis curando mostre e ideando la collana «Nadar» dedicata agli studi sul Novecento in chiave storica e filologica. Al 1974 risale *Francis Picabia, mezzo secolo di avanguardia*, mostra da lui curata presso la Galleria Civica d'Arte Moderna. Sulla Torino del tempo, oltre a *Un'avventura internazionale...*, cit., cfr. L.M. Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Torino, 2010.

35. Dichiarazione di G. Zorio rilasciata nel novembre 1972, oggi in M. Bandini, *Arte povera a Torino-1972*, Torino, 2002, p. 104.

36. Il dato si evince dalla lettera scritta da Paolini il 31 marzo 1968, Roma AMFdA.

37. G. Paolini, lettera a M. Fagiolo dell'Arco, Torino 3 dicembre 1968, Roma, AMFdA. L'artista si riferiva alla prima redazione dell'opera limitata al volto della poetessa (*Saffo*, 1968, fotografie montate tra sagome di plexiglas, supporto di plexiglas 32 x 24,5 x 24,5 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 164, n. 144). In mostra avrebbe inviato una variante: l'intera figura tratta dalla scultura di G. Duprè (*Saffo*, fotografie montate tra sagome di plexiglas,

supporto di plexiglas 146 x 116,5 x 35 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 180, n. 160).

38. Fagiolo dell'Arco avrebbe dato conto di questo testo in conclusione del saggio *Giulio Paolini, 'Villa Medici 1331996'*, cit., pp. 42-44. Sul tema della citazione nell'artista cfr. A.A.VV., *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Mantova, 2016.

39. G. Paolini, lettera dattiloscritta a M. Fagiolo dell'Arco, Torino 10 dicembre 1968, Roma, AMFdA.

40. La cartolina reca il timbro postale 'Roma, 14 dicembre 1968'. Torino, Archivio Giulio Paolini.

41. *Giulio Paolini. 2121969*, Milano, 1969.

42. C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari, 1969, p. 6.

43. P. Restany, *Vitalità del negativo/Negativo della vitalità*, in «Domus», 1971, 494, p. 43.

44. Cit. da F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano*, in «Studi di Memofonte», 2012, 9, p. 135.

45. Fagiolo dell'Arco rispose analogamente anche all'invito di *Arte e critica 70*, grande collettiva ordinata a Modena nell'inverno 1970. È pure sintomatica la sua assenza nel catalogo di *Vitalità del negativo* (novembre 1970): precisamente nell'ampia antologia che raccoglie i più emblematici saggi dei critici romani editi tra 1960 e 1970.

46. M. Fagiolo dell'Arco, *Archeologia dell'avanguardia?*, in «Qui arte contemporanea», 1975, 15, p. 44. I biasimi di Fagiolo dell'Arco erano sostanzialmente contigui a quelli del suo maestro: «Tirando un'ultima conclusione, dirò che la mia situazione – e non sono qui per parlare d'altro – nel presente frangente della cultura è questa: o posso fare storia, perché il fenomeno si dà come fatto che esige di essere interpretato, perché pone un problema di valore; o non posso, e allora non ho che due vie: o quella del profeta che fantastica del futuro, o quella dell'archeologo che indaga il passato. Messo a questo bivio, scelgo – e lo dichiaro – la via dell'archeologo», G.C. Argan, *Funzione e difficoltà della critica*, in *Critica in atto*, atti del convegno (Roma 1972), Roma, 1973, p. 15.

47. Lungo il decennio Fagiolo dell'Arco curò anche altre mostre di artisti viventi: quella di Paolini però fu la sola ricordata in una nota autobiografica di qualche tempo dopo, cfr. *Dizionario autobiografico dei critici italiani*, in «Bolaffi Arte», 1981, 104, pp. 31-32.

48. M. Fagiolo dell'Arco, *La colonna dorica*, 1976, Roma AMFdA.

49. G. Paolini, *Glossario*, 1975, collage, matita, matita rossa, inchiostro nero e rosso su tela preparata e su tela rovesciata, venticinque elementi 20 x 30 cm ciascuno, misure complessive 180 x 270 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., pp. 310-311, n. 301.

50. M. Fagiolo dell'Arco, *Glossario*, cit., p. 11.

51. Tirata in 160 esemplari dal laboratorio Multilab di Genova, la litografia non è inclusa in *Impressions graphiques. L'opera grafica 1967-1992 di Giulio Paolini*, Torino, 1992.

52. L. Benevolo, *Storia della città*, Bari, 1975, p. 83.

53. J.T. Soby (a cura di), *Giorgio de Chirico*, New York, 1955, p. 182. Con il titolo *La surprise*, l'opera è oggi al n. 41 di P. Baldacci, *De Chirico (1888-1919). La metafisica*, Milano, 2002, p. 184.

54. J. Vredeman de Vries, *Perspective*, con un'introduzione di A.K. Placzek, New York, 1968, tav. 4 della seconda sezione. Ringrazio M. Disch per la segnalazione.

55. *Perspective* era il titolo del ciclo realizzato nel 1975, al n. 189 del catalogo parmense.

56. M. Fagiolo dell'Arco, *La scenografia. Dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Firenze, 1973.

Appendice

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Incontro al museo* (dicembre 1968)

Oggi Paolini sta facendo quello che alcuni critici hanno deciso di fare da ormai qualche mese: tacere un momento sull'attuale e approfondire i temi della storia. Del passato, o dell'avanguardia di questa metà secolo. (Che poi, se i fatti personali degli artisti non interessano a nessuno, figuriamoci quelli dei critici...) Insomma parlo di Paolini perché sta facendo un discorso che ritengo ora necessario: MA QUAL È LA STORIA DELLA STORIA? Niente 'presentazione', allora, ma un colloquio su Poussin, su Ingres, su Lotto, sul Doganiere, su Vermeer. Da storico a storico. Un incontro al museo una domenica mattina.

Tutto è pittura, ma come esiste il 'teatro in teatro', Paolini fa da anni *pittura in pittura*. Oggi però il suo teorema ha trovato la soluzione: la sua tabula-rasa del 1960 si è animata di figure che riconosciamo ('*tabula*' vuol dire anche quadro). Viene a dirci: ma non vi siete accorti che si è sempre fatta *pittura sulla pittura*? Perfino il Doganiere, che passa per un incolto, andava a 'farsi la mano' al Louvre, e non parliamo delle infinite copie di Cézanne. Perfino l'esagitato Rubens si 'puniva' copiando i blocchi di luce-ombra di Caravaggio, come Caravaggio si era esercitato su Michelangiolo. Con il dramma da scoprire, alla fine, che si sta tutta la vita a cercare di fare, ma il problema è risolto quando si arriva a ri-fare certe cose già fatte. L'invenzione è un vecchio imbroglio: ecco allora *L'invenzione di Ingres*¹, in cui Paolini prende l'*Autoritratto* di Raffaello e la copia che ne ha fatto Ingres e li sovrappone in una 'dissolvenza' che dice tutto.

Il primo quadro dell'*eureka* è *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*²: la riproduzione a grandezza naturale del ritratto degli Uffizi. Paolini riesce con una semplice fotografia e un titolo a farci scoprire quel clima di suspense e di magia suscitato sempre nel momento in cui l'artista si mette in rapporto con il mondo. Quando scocca la scintilla della *pittura*. L'attimo del transfert.

Ogni quadro di Paolini non può esistere senza il titolo (anche se il titolo è *Senza titolo*...): non è soltanto un replicato omaggio a Picabia ma ancora una volta una proposta di rilettura: 392³. L'arte che rinasce sulle sue ceneri, il mito della fenice o del serpente

che si morde la coda. Prima di tutto è una risposta calvinisticamente linguistica. Ma apre anche il problema del fluire eterno, è una «lettera sul tempo»⁴. Vermeer dipinge un quadro (*L'atelier* di Vienna) e sente il bisogno di dipingersi in atto di dipingere? Paolini va oltre perché riporta oggi su una tela-muro quello stesso quadro che era già 'pittura in pittura'⁵.

Come leggere oggi Raffaello? Misura, equilibrio, luce, idea: ecco allora il piccolo quadro che riproduce a grandezza naturale la porta del tempio dello *Sposalizio* di Brera. Un quadretto scolorito: e mi metto nel taschino la luce del Rinascimento⁶.

Come leggere Poussin? L'equilibrio mondrianeo dell'autoritratto con i quadri voltati dietro le spalle si arricchisce di un nuovo "quadro nel quadro" ricavato da Paolini. Qui il transfert è indicato anche nel titolo, che è *Autoritratto*⁷. Una equazione, P: 1650 = P: 1968. Due cartelle sono ormai piene. Forse ho parlato più di Paolini che di Poussin & Co., forse ho scritto la solita 'presentazione', o forse ho abbozzato un'autocritica. Ci siamo messi di fronte a certi quadri del Rinascimento o del Seicento o del primo Ottocento o di *fin-de-siècle*, ma alla fine eccoci qua. Da uomo a uomo. Con i nostri complessi, le nostre crisi, il nostro destino di 'cattivi selvaggi'⁸.

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La ciminiera dorica. Una parabola di Giulio Paolini* (1976)

1. Un quadrato dove è tracciata già una prospettiva (un foglio da apprendista-architetto)⁹: le prospettive si rispecchiano e quindi danno per risultato zero ovvero l'infinito. Poi, l'immagine di una colonna greca ripresa da un manuale corrente¹⁰ e l'immagine d'una ciminiera di de Chirico ripresa da un capolavoro del 1913¹¹ (era segno dell'industria e anche simbolo fallico: ridiventa in Paolini gravida di inconscio). Non è che de Chirico facesse una ciminiera pensando a una colonna greca ma (l'intervento critico è tutto qui), essendo nato nella mitica Tessaglia e vivendo quel mondo equilibrato tra apollineo e dionisiaco, Paolini dimostra che *avrebbe potuto pensarci* (cioè l'idea pura di colonna mescolata alla visione per così dire impura del mondo moderno

era nel suo inconscio). Per dirla con una equazione (che diventa lapidaria parabola): la costruzione spaziale sta alla colonna dorica come la prospettiva sta a de Chirico. O per dirla con un ossimoro (del resto, non diciamo ancora oggi 'colonna di fumo?'): la ciminiera dorica, ovvero la colonna industriale.

L'arte è una operazione anche matematica: è somma e sottrazione, addizione e moltiplicazione. Se è importante capire il 'perché' di una certa storia coniugata al passato remoto (la Grecia) e confrontata al passato prossimo (de Chirico dei misteri) è indispensabile parlare al presente (la riproduzione di una prospettiva, la fotografia). Ma è importante, inoltre, capire che in Paolini tutto tende all'esattezza del momento critico: l'arte rifiuta di aggiungere nuove immagini al ridondante cosmo che ci ha affidato questa benedetta 'civiltà dell'immagine' e si sforza di spiegarci come nasca l'enigma d'una attesa o il senso magico d'un accostamento quasi rituale¹².

Il metodo potrà sembrare perfino surreale (alla Magritte) ma in realtà in questo quadrato (magico e semplicissimo) troviamo la ricerca d'una equivalenza perfetta, l'aurea magia dell'identificazione passato/presente. Che è poi l'unica proposta cosciente in questo attimo di analisi, per chi non voglia condannarsi al silenzio. Quanto al futuro, Giulio Paolini, che pure è 'sibillino' quanto basta, lo ha sempre lasciato ai sé-dicenti artisti d'avanguardia.

2. L'obbiettivo dell'arte rimane sempre l'arte. E il tempo. Ogni lavoro è sempre una analisi del tempo perduto che aspira alla sintesi d'un attimo: si pensi al suo lavoro più complesso, il *Glossario* del 1975¹³, in cui ricapitola in venticinque piccole tele la ricerca di quindici anni (sulla esplicazione di quest'opera era basato il mio catalogo per la mostra di Paolini a Parma¹⁴). Il tempo è anche (come dice Blanchot) «il fascino dell'assenza di tempo»¹⁵, un momento non negativo, non dialettico, non eterno. Paolini teorizza esplicitamente la precarietà bilingue dell'opera: «Destino grottesco, affascinante sgradevolezza dell'arte d'oggi. La musa capovolta, il rovescio del quadro, la trascrizione infinita, l'arbitrio del tempo irrondono la precarietà (e lo splendore) dell'immagine»¹⁶. Tutto il suo lavoro richiama quella notazione antropologica di Borges: «Nelle veglie funebri il progresso della corruzione fa sì che il morto riacquisti le sue facce anteriori»¹⁷. Una forzata palingenesi, per la Musa capovolta.

Non si chiede il *come* si fa arte, Paolini, ma il *perché*: alla ricerca del tempo perduto ma anche delle valenze ancora attive per una ricerca critica: la più giusta (e direi, morale) in questo tempo di spreco culturale. Soltanto che, l'enigma è tutto nel cambiare pelle a ogni stagione con la sorpresa di tro-

varsene sotto una uguale. Un camaleontismo sfrenato, per dimostrare che in fondo si fa sempre la stessa opera (uno scrittore scrive sempre lo stesso libro), che gli sbalzi esistenziali sono soltanto un comodo pretesto per l'improvvisazione. Allora, non conta la tecnica, conta poco l'oggetto, mentre al centro dell'operazione-linguaggio balza di prepotenza (ma senza mistificazioni) l'individuo con tutto il suo universo mentale. Una ben tracciata prospettiva dall'oggetto al concetto al soggetto.

NOTE (DELL'AUTORE)

1. G. Paolini, *L'invenzione di Ingres*, 1968, fotografia su tela emulsionata, 42 x 32 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 174, n. 154.

2. G. Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967, fotografia su tela emulsionata, 30 x 24 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 160, n. 140.

3. Allusione a «391», rivista pubblicata da Picabia dal 1917 al 1924. È utile leggere la dedica di Fagiolo dell'Arco nel catalogo della mostra su Picabia da lui curata nel 1974: «Dedico questo lavoro ad alcuni amici (Giulio Paolini, Luciano Pisto, Arturo Schwarz) che mi hanno portato a Picabia», in M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Francis Picabia, 1879-1953. Mezzo secolo di avanguardia*, Torino, 1974, p. 28.

4. G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, Torino, 1968, p.n.n.

5. G. Paolini, *Lo studio*, 1968, fotografia su tela emulsionata, tela preparata, filo di nylon, 200 x 200 cm (due elementi: 200 x 200 cm, 40 x 40 cm), in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 176, n. 156.

6. G. Paolini, *Raphael Urbino MDIII*, fotografia su tela emulsionata montata su tavola, 5 x 3,5 cm, in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 177, n. 157.

7. G. Paolini, *Autoritratto*, 1968, fotografia su tela emulsionata, filo di nylon, 98 x 74 cm (due elementi: 98 x 74 cm, 50 x 37 cm), in M. Disch, *Giulio Paolini...*, cit., p. 173, n. 152.

8. Cfr. n. 32.

9. Cfr. n. 54.

10. Cfr. n. 52.

11. Cfr. n. 53.

12. Il passaggio adombra alcune riflessioni di I. Calvino ne *La squadratura*: «Tutto il lavoro del nostro pittore parte dal presupposto che la pittura sia un tutto compiuto e definitivo, un edificio a cui egli non pretende d'aggiungere nulla», in G. Paolini, *Idem*, Torino, 1975, p. XII.

13. Cfr. n. 49.

14. Cfr. n. 1.

15. M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, 1967, cfr. il paragrafo *Il fascino dell'assenza di tempo*, pp. 15-17.

16. G. Paolini, *Una lettera sul tempo*, cit.

17. J.L. Borges, *Lo Zahir*, in *Idem*, *L'Alph*, Milano, 1975, p. 103.

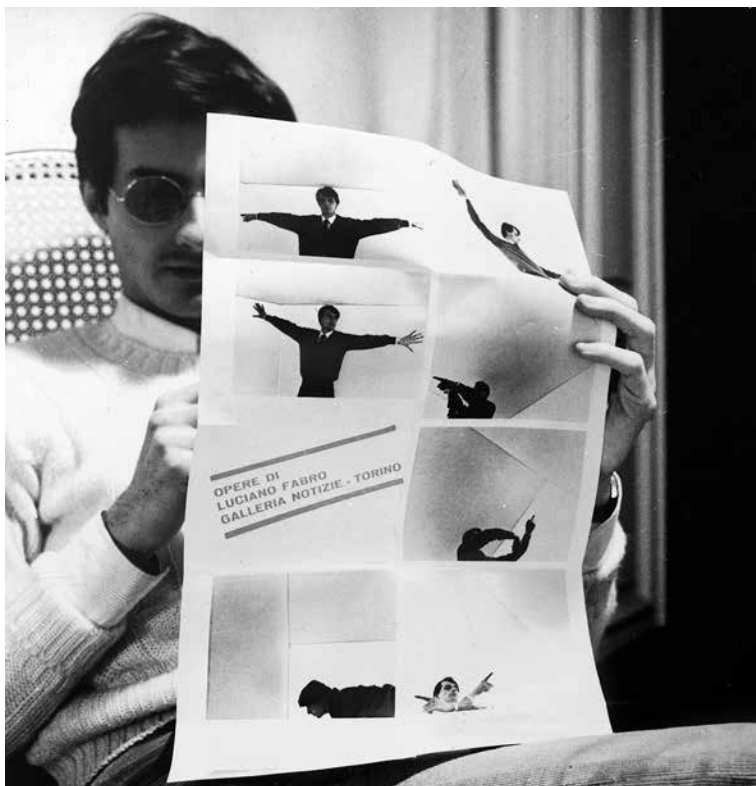
Strade parallele di Marisa Volpi e di Giulio Paolini, 1968-1973

Giulio Paolini, in un'intervista rilasciata nel 2012, ricorda l'occasione cruciale dell'incontro con Marisa Volpi: «Venti gennaio 1970, ore 19. Quarantadue anni, o poco più: è questa la distanza di tempo che mi separa da una data, da un istante che mi riappare nitido e presente come allora. Sto cioè tracciando, ora come allora, una moltitudine di punti a matita sulla parete a formare quell'area vagamente ellittica corrispondente alla superficie del mio campo visivo. La parete era (o è) situata al primo piano dell'edificio in Via del Corso 525, dove aveva sede la direzione della rivista e lo spazio espositivo di «Qui arte contemporanea». Fu lì, proprio lì che 'vidi' per la prima volta *Vedo* (fig. 1), il mio stesso sguardo trascritto e 'disegnato' nell'area vuota della parete di fronte a me. Se mi trovavo a quell'indirizzo, fu per merito di Marisa Volpi, conosciuta in occasione della mia prima mostra personale, avvenuta pochi anni prima e a pochi passi da lì, alla galleria La Salita. Quel giorno ormai lontano lo ritrovo nella memoria simmetrica di oggi e segna un momento preciso e significativo, almeno per me e per la mia attività che non sarebbe stata la stessa senza quell'esperienza in quel luogo e in quella data»¹. L'amicizia di Volpi e Paolini risale difatti all'ottobre 1964, quando Paolini la incontrò assieme a Carla Lonzi in occasione della personale romana alla galleria

1. Giulio Paolini durante la realizzazione dell'opera *Vedo* (*la decifrazione del mio campo visivo*), 1969, proprietà dell'artista (foto: © Giulio Paolini).



2. Giulio Paolini, *To L. F.*, 1967, ubicazione sconosciuta (foto: © Giulio Paolini).



La Salita. Poi Lonzi monopolizza il rapporto, anche per il suo operare a Torino, come curatrice di tante mostre presso la galleria Notizie di Luciano Pistoia, dove invita l'artista, analizzandone, inoltre, il lavoro in una serie di interviste, confluite in *Autoritratto* del 1969.

L'interesse di Volpi per Paolini è sintomatico, fa parte di una più precisa polarità del suo sentire estetico e pensare critico, in una convergenza che trova un apice proprio nel 1970. Un anno chiave perché in quest'arco di tempo Volpi, allora docente all'Università di Cagliari, pubblica negli annali dell'Università il saggio sull'*Avanguardia russa e Malevic*; cura con Claudio Cintoli, che ne fa le traduzioni e vi scrive un secondo saggio introduttivo, l'antologia *Minimal, primario, concettuale*, rimasta allo stato di bozza; e tiene, nell'anno accademico 1970-71, un corso sul classicismo a Roma nel XVII secolo. Tutti temi di ricerca apparentemente eterogenei, in realtà preziosi al fine di definire l'orizzonte critico dell'autrice in riferimento al lavoro dello stesso Paolini. Nel proprio approccio all'artista, Volpi riprende una chiave di lettura già avanzata da Lonzi nel 1965, per la prima personale di Paolini da Notizie: «L'eliminazione del superfluo è in funzione

del fatto che gli atti attraverso i quali Paolini persegue la sua fedeltà a una specie di autodisciplina del vuoto devono rimanere tali e non diventare contenuti o giudizi, assumendo così quel carattere definitorio che ormai nel campo artistico appare una velleità paralizzatrice»². La condivisa lettura di un Paolini votato al «vuoto» è un'altra conferma dell'incessante confrontarsi fra le due, Volpi e Lonzi³, ma il tema è svolto in modi del tutto specifici dalla prima.

Un primo snodo è la mostra *Fabro, Kounellis e Paolini*, curata da Volpi alla Galleria Qui Arte contemporanea a fine aprile 1968, mostra che segue dappresso nei primi mesi del '68 altre incursioni dei torinesi a Roma: la mostra di Pistoletto all'Attico, del febbraio, con attrezzi e costumi di scena recuperati a Cinecittà e proposti per travestimenti al pubblico, e quella del marzo all'Arco d'Alibert, *Percorso*, prima discesa a Roma del nucleo da poco battezzato Arte Povera. Paolini vi esponeva *Narciso* (1966), *To L.F.* (1967, fig. 2), *Qui* (1967), *Fleurs de poète* (H.R., 1967), *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967). Lo scritto introduttivo di Volpi indica l'imprescindibile metodologia che per ogni artista rintraccia l'inquadramento entro una discendenza storica:

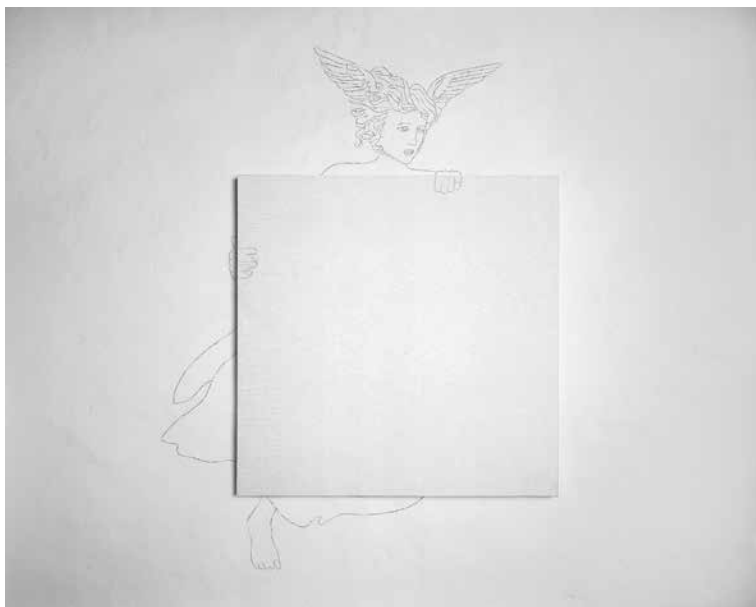
Duchamp e Pollock per Kounellis, nella frizione deflagrante con gli oggetti del mondo; Cézanne per Fabro, in una ricerca di assiomatica verità pure nella finzione dell'arte; e di nuovo Duchamp per Paolini, per un gesto che si fa paradigmatico, isola nella loro oggettualità gli stessi strumenti linguistici del pittore, astraendoli dalla loro genealogia storica. E infine, per tutti, Magritte, un riferimento imprevedibile ma qui coinvolto per il valore «estheticamente fecondo» attribuito alla «allucinazione e al paradosso», per l'esperienza di libertà creativa che se ne deduce. Gli artisti sono sbalzati l'uno contro l'altro come Paolini, il cui «teatro barocco» è raffrontato al «rigore da asceta» di Fabro. Per fermarci al caso di Paolini, questi «isola i meccanismi dell'apprendimento sia logico che visivo con tecniche che, sospendendo la normalità dei percorsi, inducono alla percezione fisica di qualcosa di metafisico in essi, che richiede un nuovo tipo di concentrazione. Allora magicamente tutto ciò che lui decide di focalizzare rivela un calmo splendore e dopo uno scatto, non sempre percepibile immediatamente, la sua opera riconduce anche particolari esigui in una remota regione platonica, dove dominano il silenzio e un'accecante luce mentale»⁴. Da ricordare che Lonzi, nel 1965, aveva siglato la sua prima presentazione dell'artista con «una pittura di luce come scintilla psichica». Riassumendo, nelle opere di Paolini gli strumenti linguistici si fanno essenze metafisiche, oggetti che sono reificazioni concettuali, abbaglianti perché restituiti a nuda evidenza.

Metafisica è un termine impiegato in un'indubbia accezione dechirichiana, il riferimento al pittore doveva essere stato all'epoca un elemento di scambio fra Volpi e Paolini. La centralità di de Chirico era appena stata sottolineata dalla grande mostra di Luigi Carluccio a Torino, aperta dal dicembre 1967, *Le Muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, dove il pittore godeva di un'intera sala, e sarà ribadita dalla retrospettiva a Milano, a Palazzo Reale, nella primavera 1970, curata da Wieland Schmied. Paolini, da qui a poco, intollererà *Quid amabo nisi quod Aenigma est* uno striscione fatto girare per le vie di Como in occasione dell'evento *Campo Urbano*, nel gennaio 1969. Come emerge da un'intervista a Paolini fatta da Francesco Poli e pubblicata su «Il Manifesto» nel 2017, Paolini conoscerà de Chirico a un ricevimento in casa di questi a Roma nel 1975, accompagnato da Volpi⁵. Quest'ultima dedica a de Chirico un saggio in *La retina e l'inconscio* nel 1973, intitolato *Giorgio De Chirico: et quid amabo nisi quod aenigma est*, dove così scrive: «De Chirico ha fatto un'operazione in

un certo senso simile a quella di Duchamp. Cioè, la storia [...] per loro si è arrestata [...] ha scelto di vivere nell'aulica compagnia dei filosofi della visione [...] il significato risiede esclusivamente nelle immagini»⁶. Spunti di lettura che Volpi aveva tratto da *Noi metafisici* del 1919, lì dove de Chirico affermava che «i buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi ai rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti [...]». Il terribile vuoto scoperto è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia»⁷. Alla data della presentazione della mostra del 1968, Volpi certo conosceva l'intervista fatta a Paolini da Lonzi, nell'ambito del progetto *Tecniche e Materiali*, da questa curato assieme alla stessa Volpi e Tommaso Trini, e che verrà pubblicato su «marcatré» nel maggio successivo. L'accento di Paolini vi era, difatti, tutto centrato, anche se in modi immediatamente pragmatici e discorsivi, sul ruolo cruciale della tecnica, ma recepitava nel suo stadio minimale, «utile quale diaframma invisibile, innocuo», per passare dallo spazio del vissuto a quello dell'arte, «il meno corporeo per dare evidenza a quello che volevo realizzare». In sintesi, «la mia idea è che il materiale dell'opera dovrebbe essere – ma è sempre stato – dimesso»: anche qui un punto di somiglianza precipuo con il de Chirico degli appunti redatti a Parigi fra 1911 e 1913⁸.

Il lavoro condotto insieme per la mostra *Vedo* segna l'effettivo forte punto d'incontro fra Paolini e Volpi. Nell'archivio Volpi è rimasta una lettera di Paolini, del 22 settembre 1969, con l'elenco, lo schizzo a penna e una breve descrizione delle opere che questi intendeva esporre nella mostra inizialmente prevista per novembre, poi aperta a gennaio. Tutte opere nuovissime, a parte *Vedo* che al momento Paolini portava alla Biennale di Parigi. Il testo di Volpi in catalogo si articola attorno agli inserti dalla lettera ricevuta⁹. Resta vincolante la necessità avvertita da Volpi di una contestualizzazione storica dei lavori esposti dall'artista, questa volta riconducendoli a lavori immediatamente precedenti, che ne contengono *in nuce* le ragioni. Volpi appare condividere la collocazione seriale del lavoro dell'arte, secondo l'accezione proposta da George Kubler in *Le Forme del tempo*, la cui traduzione italiana sarà del 1976, mentre il libro era uscito nel 1962 per la Yale University Press: ogni opera è la successiva risposta a una questione linguistica iniziale, quale anello di una catena. Questione chiave per Paolini, nella lettura di Volpi, appare essere il «rintracciare un luogo invisibile fuori del quadro in cui si trova lo spettatore» e, di

3. Giulio Paolini, *La Dea Iride*, 1969, collezione privata (foto: © Giulio Paolini).



conseguenza, isolarlo, categorizzarlo, arrivando a svolgere quei «collegamenti di riflessione metafisica che la *visione* spesso suggerisce». Così è con le riprese da Lotto, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, da *Las Meninas* (L'ultimo quadro di Diego Velasquez), da Raffaello e da Ingres, *L'invenzione di Ingres*. Volpi cita Vermeer – citato a sua volta da Paolini in *Lo Studio* (1968), che riporta al centro la tela che Vermeer sta dipingendo in *L'allegoria della pittura* – e l'appartenenza di Paolini a quella categoria di pittori che sono «filosofi dell'apparenza», un'esplicita citazione dechirichiana e insieme un nesso con il coevo studio su Malevic. Ritornano temi già della lettura critica della mostra del '68: il riferimento a Magritte, qui convocato con *Ceci n'est pas une pipe*: oppure la «acutezza barocca» con cui si dipana e si presenta il «gioco» del vedere, come nella *Dea Iride* (fig. 3), lavoro centrato sia sulla metonimia del tratteggio iridato, sia sulla *mise en abîme* della strumentazione del *trompe l'oeil*. Volpi rintraccia, inoltre, una possibile discendenza dal lavoro analitico intrapreso dai cubisti fra 1910 e 1912 e chiama in causa *Violon et cruche* di Braque (1910), col ruolo di riflessione linguistica che vi svolge il chiodo scorciato nella sua ombra, letterale rimando all'essere appeso dell'oggetto quadro. Appaiono quindi, per tutto lo scritto, sia in filigrana che esplicitamente citati, i debiti metodologici di Volpi a quel momento: oltre Kubler, Michel Foucault di *Le parole e le cose* – tradotto in Italia nel 1967

–, per l'indicare nell'epoca barocca la fine del regime discorsivo della mimesi che dietro di sé non lascia che «giochi dai poteri magici», indotti dal nuovo cortocircuito tra somiglianza e illusione e dalla convenzionalità della metafora; e Eugene Finck, autore del *Il gioco come simbolo del mondo*, pubblicato da Lerici nel 1969, tanto compulsato all'epoca, ad esempio da Boetti. Altra opera di Paolini nominata a sigla del testo critico è *Elegia* (fig. 4), «epigramma sull'illusione arte-specchio del mondo». Tramite questo lavoro, Volpi porta in luce un aspetto finora inedito dell'artista, la sua ironia: Paolini «ironizza sottilmente per la sua stessa propensione per la 'sovrana apparenza delle cose', per l'aspetto apolineo della visione» – di nuovo un riferimento a Magritte – ma, di fatto, «facendoci sentire la forza pura e originaria dell'ombra, che sfugge a ogni determinazione ottica». In conclusione, viene immediato riflettere sulle differenze di approccio con Lonzi, il cui *Autoritratto* Volpi doveva avere ben presente. Volpi si distacca per la sequenzialità storica in cui è posto il lavoro degli artisti, per la tensione d'indagine consistente nel dare un senso al loro lavoro, non nella contingenza di un immediato contesto di raffronti e di suggestioni dichiarate o confessate per una vena autobiografica, quanto in un'estesa e problematica dimensione temporale dove, appunto, il critico assume la responsabilità dello storico, prendendo in carico tutta la prospettiva dell'arte novecentesca.



4. Giulio Paolini, *Elegia*, 1969, opera realizzata in tre esemplari (foto: © Giulio Paolini).

Il saggio *Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic*¹⁰, firmato novembre 1970, appare essere la sistematizzazione critica e bibliografica di appunti presi per un corso universitario. L'informazione esibita nelle note è più che esaustiva: è in effetti un testo parallelo, con un'informazione in dettaglio rispetto allo *status quaestionis* al momento in Italia e in area internazionale, con una puntigliosa filologia di ricognizione delle fonti allora accessibili, principalmente pervenute tramite lo studio di Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art* del 1962, e quanto si andava allora pubblicando su «Rassegna sovietica». Perché questo interesse storiografico a questa data? È noto come il libro di Gray, una prima ricostruzione delle vicende dell'arte in Russia fra Ottocento e Novecento, con un fulcro attorno allo snodo della Rivoluzione sovietica, abbia offerto un importante stimolo teorico e operativo per le riflessioni a New York del gruppo minimalista, nel suo focalizzarsi sui processi di costruzione dell'opera fino allo sfociare nell'autoreferenzialità linguistica. Volpi lo riconosce in apertura di saggio, alla nota 4, sottolineando come la stagione post-informale, affermata con gli anni Sessanta, oltre a referenti nel filone Duchamp, de Chirico, Magritte, ne abbia di evidenti nel costruttivismo, a partire da Dorazio, Colla o Tinguely, per arrivare all'arte cinetica e soprattutto alla compagine dei minimalisti, sia pittori che scultori. La ragione precipua di tale interesse sta per Volpi nel «carattere costante-

mente 'riduttivo'» delle ricerche artistiche delle avanguardie russe, assecondando e rafforzando quello che appare essere stato il movente primo dell'astrazione: «focalizzare l'attenzione percettiva sul 'poco' che poteva rivelare il massimo». Volpi entra poi nel dettaglio di derivazioni specifiche, la costruzione da Pevsner a Consagra, «la messa a fuoco del tema della massa e della gravità» da Malevic a Rodchenko a Robert Morris, l'attenzione data al movimento da Tatlin all'arte cinetica, «il culto dei materiali veri nello spazio vero» da Tatlin a Colla a Rauschenberg, la psicologia della forma da Kandinsky a Albers a Stella. Insistendo su questa chiave di lettura, il raffronto è ripreso nella nota finale, quasi a incastonare tutto il saggio in tale prospettiva, lì dove si propone un raccordo fra le ultimissime ricerche materiche di Arte Povera e Earth Works con una citazione dagli scritti di Malevic sulla «perfezione della sabbia e nella descrizione che ne fa della sua uniformità, sia nella polverizzazione che nella concentrazione». Lo scopo appare quello di riscattare tali tendenze *up to date* dal loro fenomenologico confinamento nell'esclusiva sensorialità materica, per dar loro un respiro diverso, rispondente al tratto precipuo evidenziato in Malevic, la sua «ossessione nichilista», quale tensione verso l'oltre, propria di una grande tradizione della cultura russa. Una significativa citazione dagli scritti dell'artista – «nella solennità dell'ampio spazio cosmico, io fondo il bianco della non oggettività suprematista come

manifestazione del nulla emancipato» – ben delinea, del resto, il probabile retroterra in cui Volpi aveva pochi mesi prima inquadrato le opere di Paolini esposte alla galleria Qui Arte Contemporanea. Nella lettura di Volpi, l'accento sul carattere alogico e ascientifico della poetica di Malevic induce a recepirne l'apertura cosmica come annullamento del sapere pratico-oggettivo e dei connessi «arbitri delle nostre attese percettive», riflessione, questa, mediata da Gombrich. Volpi non lo dice esplicitamente, ma dall'attenzione che il suo saggio porta su un'attenta ricostruzione storiografica delle tangenze prima e delle frizioni poi fra arte e rivoluzione politica, non si può non dedurre un bilancio di quanto stava accadendo attorno a lei nell'ambito del lavoro degli artisti, nel difficile passaggio dall'utopia sessantottina dell'immaginazione al potere al ripiegamento, divenuto evidente proprio dal 1970, in una irriducibile alterità della pratica artistica. In tale vicenda e respiro può essere riposto il valore di Arte Povera e Earth Works, non in una regressiva operazione di decultura.

L'aggiornamento di Volpi, come compare da queste note, rispetto alla situazione a New York fra 1967 e 1968, è certamente da riferirsi al lavoro appena compiuto con Claudio Cintoli per un'antologia sull'arte minimal e concettuale, che doveva essere pubblicata da Lerici, contenente una scelta di testi degli artisti protagonisti, risalenti al periodo 1965-1968. Una sorta di contro altare ad *Autoritratto*, pubblicato dallo stesso editore, inteso a riportare le voci degli artisti americani, come *Autoritratto* aveva riportato quelle degli italiani. Dalla bozza di stampa, conservata nell'archivio Volpi, si evince che il saggio introduttivo di Volpi è firmato dicembre 1968 e segue un suo scritto sullo stesso tema pubblicato in «Qui arte contemporanea» del novembre 1967; mentre quello seguente di Cintoli, *Antinota*, effettivamente nutrito da incontri *in loco* con gli artisti coinvolti nell'antologia, o con la loro cerchia, appare posticipato e più circostanziato, aprendosi ormai al concetto di smaterializzazione dell'opera, introdotto da Lucy Lippard, al caso Robert Smithson, non citato da Volpi, e all'ultimo Morris dell'Antiform: tutti riferimenti che invece Volpi avrà presenti in modi operativi solo nel tardo 1970, nel redigere le note al suo studio su Malevic. Il saggio introduttivo di Volpi all'antologia ben esplicita quali sono i tratti distintivi ed esemplari che ella ravvisa in primo luogo nelle Strutture primarie: la discendenza dalla «tendenza riduttiva dell'astrattismo, da Malevic ad Albers», ma in una situazione post-dada, dove conta il gesto di prelievo e l'au-

toriflessione dell'arte su se stessa di Duchamp e il concettualismo di Magritte; e, comunque, anche di Duchamp, Volpi dava allora una lettura nichilista, come si deduce da uno studio pubblicato su «Arte e Poesia» del 1971, poi ripreso in *La Retina e l'inconscio*: «Contro la banalizzazione dei significati avverte che non può esserci significato alcuno [...] scegliere il silenzio è avere l'intuizione dell'esperienza dell'immediato»¹¹. È evidente la ragione per cui, parlando del riduzionismo dell'astrazione, Volpi faccia il nome di Malevic e non di Mondrian: conta la lezione nihilista del primo – il sottolineato «deserto» di Malevic – per cui, ad esempio, nei lavori di Andre e Lewitt «la serie, il modulo sono lanciati a sfidare ciecamente il vuoto e il nulla, col loro vuoto di pensiero soggettivo e il loro nulla di emozione».

Quale il possibile nesso fra i minimal americani e Paolini? Lo ricaviamo da questa stessa introduzione, dove si legge che «lo scatto della minimal è negativo, scaturisce dal bisogno di aderire più strettamente alla funzione»; nel caso di Paolini, si tratta della funzione percettiva, dell'atto del vedere. Simile può essere il caso di Robert Morris, non per niente l'artista che appare più coinvolgere Volpi entro la compagine americana. Questi emerge non solo per la spiccata intelligenza delle proprietà intrinseche ai materiali, ma per aver «inventato una didattica della percezione del fenomeno (di invasione dello spazio), indagando le modificazioni che volumi, colori, materiali, forme, operano sulla nostra sensibilità dello spazio». Nell'antologia, i testi di Morris erano introdotti da un esergo di Malevic, «Per noi lo stato di un oggetto è più importante della sua essenza o del suo senso», un altro contributo fondante a una nuova didattica della percezione, evidente per altri versi in Paolini. C'è un'ultima considerazione da fare. Pure se il saggio introduttivo all'antologia porta uno scarno accenno alla recentissima mostra *Earth Works* aperta nell'ottobre '68 alla Dwan Gallery di New York, con lavori dei suoi esponenti – oltre a Morris, Le Va, Saret, De Maria, Heizer – Volpi appare conoscere tale tendenza in modi non sommari: difatti, nella chiusa del saggio, avverte l'approssimarsi di tale ulteriore passo della ricerca. Vi scrive che il merito di artisti come Flavin, Lewitt, Judd, Morris «non è dunque tanto nei loro risultati e nel loro aspetto geometrizzante, quanto nell'aver segnalato massivamente zone non ancora categorizzabili della ricerca estetica [...] che moltissimi giovani hanno poi esplorato» e conclude «è così che avvertiamo dietro il cristallo della forma collaudata, il germe di tutte quelle ignote, dietro la logica dei nostri apprendimenti selettivi, l'uni-

verso dei collegamenti possibili, non provati, lo aggregarsi apparentemente eccentrico e bizzarro dell'enorme potenzialità dell'informe». Nonostante il suo aggiornamento e sensibilità d'intuito, Volpi manca, nel commentare a un anno di distanza la cruciale opera *Vedo* di Paolini (la proiezione su parete dei punti disseminati quanto circoscritti del proprio campo visivo), quello che appare essere un suo indubbio precedente, il saggio *Beyond Objects* di Morris, pubblicato su «Artforum» nell'aprile 1969¹². Morris lo aveva aperto con una citazione da *The Hidden Order of Art*, un testo del 1967 dello psicologo Anton Ehrenzweig, sulla struttura indifferenziata della visione globale, nel suo estendersi fino alla periferia del nostro raggio visivo: «a vacant, all-embracing stare», altrimenti compromesso dalla nostra compulsione a focalizzare. Morris ne derivava che un'area delle nuove tendenze «take the condition of the visual field itself (figures excluded) and uses these as a structural basis». La faglia che si viene a istituire è fra un modo figurativo e un modo «paesaggistico» del vedere, fra il tener presente la distinzione figura-sfondo, propria dello sguardo verticale, e l'informe indistinzione del suolo, col trascorrere da oggetti isolati ad accumulazioni di cose. Sappiamo che Paolini leggeva «Artforum», disponibile a Torino nella libreria americana dell'USIS¹³.

Volpi riprenderà l'introduzione alla mostra *Vedo* nello scritto *Beuys, Paolini, Kounellis, Fabro, Snow*, pubblicato nel 1971 su «Arte e Poesia»¹⁴. L'incipit di questo articolo è una coinvolgente dichiarazione metodologica, che probabilmente Volpi si sente obbligata a fare nel quadro coevo delle riflessioni sull'esercizio della critica d'arte, allora innescate dalla rivista «NAC», diretta da Francesco Vincitorio. Volpi confessa in apertura che le è stato chiesto un articolo sullo sperimentalismo negli anni Sessanta – compito poi assolto nello stesso fascicolo da Sandra Pinto – e prosegue: «Ritengo dovermi opporre al consuntivo, all'organizzazione didattica ed enumerativa di quanto accade o è accaduto nell'arte in Europa e in America negli ultimi anni [...] consuntivi di questo genere si inseriscono nel circuito delle comunicazioni come elementi di coazione. Essi in genere contribuiscono al sorgere di psicosi dell'aggiornamento, certamente negative per la creazione artistica». Si tratta di un esplicito, polemico attacco alla scelta di una critica centrata sul nudo registro e archivio degli eventi, allora sostenuta da Lucy Lippard o Germano Celant, e che invece svolge una riflessione già esposta nella chiusa della citata introduzione all'antologia: l'effettivo problema dell'arte americana consi-

ste nei suoi aspetti di mercato, nell'ipertrofia di pubblicistica degli e sugli artisti, che ne vincola il lavoro, congelandolo nei risultati raggiunti. Di fronte a una critica apartitica, Volpi rivendica la soggettività, anche emozionata, del giudizio, «il mio intervento sarà dunque a titolo personale, motivato esclusivamente dalla fedeltà a un'estesa rispondenza intellettuale e fantastica verso l'opera di alcuni artisti», e non esita a sconfessare la precedente militanza: «l'invalso terrorismo dell'informazione mi ha costretto anzi a prendere posizione contro l'attualità [...]. Il tentativo di creare uno 'stile moderno' (intende qui la linea avanguardie russe Bauhaus De Stijl arte programmata design) non è riuscito [...] gli anni Sessanta, questo possiamo dirlo, sono stati gli anni della dolorosa e piena presa di coscienza di tale sconfitta e della rivalsa del rapporto estetico individuale con l'opera, con l'artista, con l'azione dell'artista». L'esercizio della critica è ormai per forza di cose solitario, il «giudizio non presume una socialità». Paolini è illustrato con lavori che anticipano e confermano un'analoga svolta in senso retrospettivo¹⁵, sia nei rispecchiamenti, *mises en abîme* da dipinti di Poussin, sia nelle installazioni minimaliste con archetipali moduli architettonici, la piramide a gradoni di *A.J.L.B* del 1965, o le colonne di *Early Dynastic* dello stesso 1971 (fig. 5).

Il bipolare storicismo dell'artista, con il suo operare per ricorrenze temporali raggelate in una specularità tautologica che ne azzerà l'intrinseco divenire, coinvolge una Volpi che manifesta incertezze rispetto agli incalzanti avvicendamenti di ricerche ormai viepiù protese nel senso obbligato della postmedialità. Presente a Documenta 5, curata da Harald Szeemann a Kassel nel 1972, Volpi la commenta su «Qui Arte contemporanea» sorvolando sulla partecipazione degli italiani – lo stesso Paolini, Boetti, Calzolari, Merz, penalizzati dall'allestimento – e dilungandosi piuttosto, proprio per una tensione di lettura, sui casi di Beuys, o Gilbert and George o Kosuth¹⁶. Nel giugno di quello stesso anno, Volpi aveva ricorso al prediletto Borges, con una quasi integrale trascrizione dello scritto di questi, *Confutazione del tempo*, al fine di inquadrare l'impiego della fotografia da parte di Paolini quale strumento precipuo nella pratica dell'artista volta a un'oggettivazione atemporale dell'esperienza¹⁷. Ma tale indiretta perorazione dell'antico privilegio dell'arte di arrestare il tempo non impedisce, anzi rinforza, per contraddizione, lucide prese d'atto della realtà. Lo scritto di Borges appare convocato proprio in ragione della sua conclusione, lì dove l'autore riconosce che le pratiche



5. Giulio Paolini, *Early Dynastic*, 1971, Roma, collezione Fabio Sargentini (foto: © Giulio Paolini).

di alterità dell'arte sono al fondo ascrivibili a «disperazioni apparenti e consolazioni segrete [...]». Il tempo è la sostanza di cui io sono fatto». Con tali consapevolezze, Volpi dedica infine a Paolini un saggio comparso su «Bolaffiarte» nella successiva estate 1973: si tratta di un commento alle personali a New York da Sonnabend del 1972 e a Roma all'Attico del 1973, dov'era esposta *Doublure*, una ripresa del primo *Disegno geometrico* del 1960¹⁸. A proposito di *Doublure* così interviene Volpi, distaccando ormai Paolini dalla condizione fenomenica del vedere cui l'aveva precedentemente riferito: «Le immagini di Giulio Paolini si rivelano raramente al primo impatto con l'opera, e mai alla pura percezione ottica. La loro realizzazione, mediata da un processo mentale allusivo o metaforico, rende remota la fisicità dell'esperienza che di solito ci aspettiamo dalla pittura». Gli estesi orizzonti iconografici, i sottili prelievi di Paolini inducono in Volpi profonde assonanze, come il riferimento all'assenza operato dalla scarna grammatica neoclassica di *Early Dynastic*, o l'aver altrettanto cara la storia dell'arte fra Rinascimento e Seicento, fatto evidente quando ella rileva che «una luce, questa

volta fisica (seicentesca) sembra metaforicamente illuminare i processi mentali da lui messi a fuoco. La luce fisica di Caravaggio, di Zurbaran, che, si esprimeva recentemente Brandi, è come il raggio della morte, coglie l'apparizione prima del suo completo disfarsi nel buio». Avviene a questo punto una sorta di rispecchiamento fra Volpi e Paolini, fra il discorso della prima, da sempre alimentato dall'apporto vivificante delle opere viste e dei libri letti e il lavoro del secondo, «colto, informato, quasi compiaciuto di richiami e notazioni fuori dal comune che riflettono nell'opera di oggi figure e secoli di arte». Tale, sottaciuto, parlare di sé attraverso l'artista è evidente nella chiusa del saggio: «Paolini si serve del carattere mentale della 'acutezza' come della *suspense* della tautologia, usate dalla nostra cultura fin dal Seicento, in una tradizione soltanto parzialmente evidente [...]». L'insieme dei lavori di Paolini del resto si presenta come un complesso incastro di successive citazioni, che danno la sensazione di poter forse scoprire, oltre tali operazioni di evidenziazione linguistica, un Paolini che ora si identifica, ora si nasconde nei suoi procedimenti: *Delfo* e *Delfo II*» (figg. 6, 7). Lo



6. Giulio Paolini, *Delfo*, 1965, Minneapolis, Walker Art Center (foto: © Giulio Paolini).



7. Giulio Paolini, *Delfo II*, 1968, Pinault Collection (foto: © Giulio Paolini).

stesso processo si registra nella scrittura critica di Volpi in questo giro di anni, dove autocitazioni si rincorrono, o prelevate o appena alterate, fra *brochure* di mostre, recensioni, saggi.

Concludo con alcune riflessioni altrimenti dettate dalla personale amicizia con Marisa Volpi, qui forse efficaci, al di là del distanziamento critico. Flagrante l'assonanza fra quanto mi diceva Marisa a metà degli anni Ottanta, allora coinvolta nella stesura di un racconto su Hans von Marées, «un artista non vive che a metà», e quanto ho raccolto da un intervento di Paolini, invitato da Paola Barocchi alla Scuola Normale Pisa nel 1996: l'artista «si esprime di meno» rispetto agli altri, non gli appartiene certo la funzione di trasmettitore deputato di espressione, in quanto veicolo di emozioni e di un loro *surplus*. Un basso regime della comunicazione, che Paolini aveva attribuito al timore di tradire l'immediatezza e pienezza della propria sensazione,

e i modi di un'intuizione aderente alla superficialità, in quanto apparenza, darsi delle cose. Mentre il minimalismo era una dimensione congeniale a Marisa, a certi suoi modi di sprezzo, di insofferenza, di tagliar corto anche nell'affabilità.

Trovo altre conferme in appunti annotati nel 2010, a seguito della lettura dei diari di Marisa, allora pubblicati¹⁹. Vi risaltava una centralità del leggere, dall'inabissarsi nella letteratura fin dai pomeriggi segnati da «accidia» della prima adolescenza a Macerata, quando la sola risorsa era quella dell'introversione. Già da allora, la lettura come il proprio «lavoro» elettivo e di destino. Ma una lettura sedimentata in possesso personale, in un'appropriazione per meglio esprimere proprie verità, sensazioni, evidenze, riportate in apodittici frammenti nei diari, con tagli che poi inneschino il proprio lavoro di scrittura, così come lavora Paolini, con le sue fonti iconografiche e predilezioni di maestri del passato.

C'è in entrambi un'intelligenza e lucidità implacabili nel distillare verità, aforistiche e provvisorie quanto fulminanti, innescate dalla lettura di testi per l'una e di immagini per l'altro. Libri e immagini che si fanno sola realtà, da cui guardare al mondo e agli eventi come se questi ne fossero un commento o una chiosa, non viceversa, come se il mondo avesse un'opacità che solo dal senso delle letture e delle immagini può venir chiarito. Diari – quelli di Marisa Volpi – segnati da un impietoso ripercorrere la propria esistenza sotto il segno della perdita, del

lutto: la morte è il nostro presente e orizzonte, ma ce ne salva la parola, così come l'immagine, entrambe formalizzate, pur nella loro finzione, in nessi di senso. L'infinità, e insieme finitezza perché indivisa, del pensiero.

Maria Grazia Messina
Scuola di Dottorato
di Storia delle Arti e dello Spettacolo
Università di Firenze, Pisa, Siena
mariagrazia.messina@unifi.it

NOTE

Riprendo qui uno spunto introdotto da Claudio Zambianchi, Note sul senso della storia in Giulio Paolini, in S. Bann, D. Soutif, D. Viva, C. Zambianchi, Giulio Paolini. Il passato al presente, Torino-Mantova, 2016, pp. 7-41, saggio, dedicato a Marisa Volpi. Ringrazio Ilaria Bernardi e Antonella Sbrilli per l'aiuto prestato nella consultazione degli archivi Paolini e Volpi e la Fondazione Giulio e Anna Paolini e Maddalena Disch per avermi messo a disposizione le immagini.

1. G. Paolini, nota del 26 settembre 2012, in *Qui Arte contemporanea 1966-1977*, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte moderna, 2012-2013), a cura di M. Marzocchi, Roma, 2012.

2. C. Lonzi, *Giulio Paolini*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, novembre 1965), in *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano, 2012, pp. 414-415.

3. V. L. Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata, 2016.

4. M. Volpi Orlandini, *Fabro, Kounellis, Paolini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Qui Arte Contemporanea, aprile 1968), in *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 2003), a cura di G. Celant, Milano, 2003, pp. 236 e 238.

5. F. Poli, *Intervista a Paolini su de Chirico*, in «il manifesto», 1° aprile 2017.

6. M. Volpi Orlandini, *Giorgio De Chirico: et quid amabo nisi quod aenigma est*, in Eadem, *La retina e l'inconscio. Note d'arte contemporanea*, Palermo, 1973, pp. 56-61.

7. G. de Chirico, *Noi metafisici*, in «Cronache d'attualità», 15 febbraio 1919, in *Giorgio de Chirico. Scritti 1911-1945*, a cura di A. Cortellessa, Milano, 2008, pp. 269-276.

8. C. Lonzi, T. Trini, M. Volpi Orlandini, *Tecniche e materiali*, in «marcatré», 1968, 37-40, pp. 66-85. V.G. de Chirico: «Voilà ce qui sera l'artiste de l'avenir: quelqu'un qui renonce tous les jours à quelque chose», in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., p. 614.

9. M. Volpi Orlandini, *Giulio Paolini, Vedo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Qui Arte contemporanea,

gennaio 1970 e Torino, Galleria Notizie, febbraio 1970), in *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., pp. 298 e 300. Il dattiloscritto della presentazione è nell'Archivio Volpi. Opere in mostra: «Ora, se tu mi dici: – Mostrami il tuo Dio – io potrei dirti: – Mostrami il tuo uomo, e io ti mostrerò il mio Dio –. Presentami dunque, in atto di vedere, gli occhi della tua anima, e, in atto di ascoltare, gli orecchi del tuo cuore», 1969; *Di un quadro del 1961*, 1969; *La dea Iride*, 1969; *Quattro immagini uguali*, 1969; *Mlle du Val d'Ognes* (da Jacques-Louis David), 1969; *Io* (frammento di una lettera), 1969; *Elegia*, 1969; *Vedo* (la decifrazione del mio campo visivo), 1969; *Una copia della luce* 1969.

10. M. Volpi Orlandini, *Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic*, in «Annali della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», Cagliari, 1970, in Eadem, *Artisti contemporanei. Saggi*, Roma, 1986, pp. 70-93.

11. M. Volpi Orlandini, *Beuys, Paolini, Kounellis, Fabro, Snow*, in «Arte e Poesia. Rivista di arte e poesia contemporanea», III, 11-14, gennaio-dicembre 1971, pp. 17-29.

12. R. Morris, *Notes on Sculpture 4: Beyond Objects*, in «Artforum», VII, 8, aprile 1969, pp. 50-54.

13. V.I. Bernardi, *Giulio Paolini. Opere su carta: un laboratorio gestuale per la percezione dell'immagine*, Prinp, 2017, p. 220.

14. Cfr. nota 11.

15. *Delfo II*, 1968; *A.J.L.B.* 1965; *Honfleur*, 1969-1971; *Nel mezzo del dipinto Flora sparge i fiori mentre Narciso si specchia*, 1968; *Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale*, 1968; *Early Dynastic*, 1971.

16. M. Volpi Orlandini, *Autobiografismo, trompe-l'oeil, concettualismo e violenza*, in «Qui Arte Contemporanea», 1972, 9, pp. 50-57.

17. M. Volpi Orlandini *Paolini: 'nuova confutazione del tempo'*, in «Qui Arte contemporanea», 1972, 8, pp. 57-58.

18. M. Volpi Orlandini, *L'artista dell'avanguardia che piace allo storico dell'arte*, in «Bolaaffarte», IV, 31, giugno-luglio 1973, pp. 84-87, poi in Eadem, *Artisti contemporanei*, cit., pp. 141-45.

19. M. Volpi, *Le ore, i giorni, diari 1978-2007*, Milano, 2010.

Nineteenth-century Baroque: genres and iconographies

by Andrea Bacchi

To verify how, despite opposition from the neoclassical writers (Milizia and Cicognara), over the course of the nineteenth century, the 'Baroque' nevertheless continued to capture the attention of artists, anticipating the critical re-evaluation at the end of the century, the essay takes into consideration some formal seventeenth-century, compositional or iconographic inventions and verifies how they were assimilated by Italian and French nineteenth-century sculptors. Special attention is given to the themes of sculptures with movement, veiled figures, 'coloured' figures, as well as some specific works, firstly, the *Santa Cecilia* di Maderno. Like a connective element between the two centuries, the common quest for effects of movement and technical virtuosity are established, as well as the similar will to emotionally involve the spectator.

Cecioni's anti-Baroque stance

by Gianmarco Russo

This paper deals with Adriano Cecioni's aversion to the Baroque. Through a meticulous dissection of his most significant writings on sculpture, the article offers a critical overview of the role played by *barocchismo* in defining the new regional schools in post-Unification Italy. By addressing some stylistic, geographical, political and moral issues, the article casts a new light on Cecioni's idea of sculpture (e.g. his renewal of Lorenzo Bartolini's aesthetics) examined in connection with the main topics of nineteenth-century art.

Manzù and seventeenth-century sculpture: the history of a forgotten episode

by Barbara Cinelli

Starting with a comparison between Giacomo Manzù and Gian Lorenzo Bernini, proposed by the engraver Luigi Bartolini since 1939, the essay

retraces the choices made by the Bergamo sculptor in the three years prior to this. During this time, thanks to a renewed interest in Cézanne's drawings, he managed to shake off the uncomfortable label of 'heir' to Medardo Rosso. Manzù had the opportunity to see the French master's drawings not only in Paris in the summer of 1936, but also in Basel. It was here, first and foremost, at a recently-opened exhibition, that he was able to see Cézanne's studies of eighteenth-century masters (Pajou, Pigalle) and Pierre Puget. Those of Manzù's works exhibited at both the 1938 Venice Biennial and the 1939 Quadrennial, show the important role of sixteenth-to-eighteenth-century sculpture (for example, *Truth Unveiled* by Bernini, which had recently arrived at the Borghese, or *Dance* by Carpeaux, perhaps seen again by the sculptor in 1838 in Paris) in his artistic production during these years, crowned by the extraordinary vitality and plasticity of the *Portrait of America Vitali*.

Punished Love: two sculptures from the collections of Charles Emmanuel I, Duke of Savoy

by Anna Maria Riccomini

This paper focuses on the discussed iconography of some heads of crying children, attributed to the Dutch sculptor Hendrick de Keyser and interpreted as the infant Hercules strangling serpents in his cradle or as studies of character types. To the pieces so far known is added here a new one, still unpublished, kept in the Museo di Antichità in Turin. The comparison to a Roman statuette of punished Eros, restored in the XVIIth century with a head of a crying boy close to the manner of de Keyser, suggests a new interpretation of the subject, inspired by the ancient iconography of punished Eros, with both hands bound behind his back.

The last letter of Justus Lipsius to Ascanio Colonna: Philip Rubens, the roman circle and the neo-stoic ideal of lifestyle shared with his younger brother Peter Paul

by Cecilia Paolini

In the Archive of Colonna family at monastery of

Santa Scolastica in Subiaco (Rome) is preserved the last letter that Justus Lipsius, philosopher and professor from University of Louvain, wrote to cardinal Ascanio Colonna in the first of March 1606. The letter is published for the first time and is written in order to express gratitude because the roman cardinal had accepted Philip Rubens, the favourite pupil of Lipsius, as librarian. The letter describes the moral and intellectual skills of Philip Rubens, typical expertise of the neo-stoic ideal of lifestyle. Philip shared the prototype of virtuous existence with his younger brother Peter Paul, with which was living in Rome until the death of their mother. The self-control in opposition of the adversities and the deep affection for friends and family are the fundamental precepts of Seneca thought. Justus Lipsius published the *opera omnia* of roman philosopher with his commentaries and sent it to Ascanio Colonna, as the letter reports.

From Florence to Aranjuez: the cultural visit by Cosimo III de' Medici to the Royal Palace

by Miguel Taín Guzmán

At the age of 26, Cosimo of Medici the Third set out on a long trip through Europe between 1668 and 1669. The places he visited, which were important for cultural, economic or political reasons, were carefully selected in order to prepare the Prince for becoming the new Grand Duke of Florence. His visit to Spain involved one of the longest journeys, including a stay in Madrid where he enjoyed some of the pleasures of the Spanish Court, such as comedies, music, chocolate, perfumes and local delicacies. He also visited the royal palaces and their rich collections to satisfy his cultural interests. This article deals with the Prince's visit to the Palace of Aranjuez, and identifies and analyses the buildings, fountains, hydraulic machines and paintings he saw, in order to reconstruct the condition of the Royal Palace at the time of the visit.

A prestigious commission and first openings on Turin activities by Pietro Giusti

by Luca Giacomelli

In 1868 renowned Siennese carver Pietro Giusti (1822-1873) took an important commission from the City of Turin, for the design of a small golden chest, a marriage gift Princess Margherita

di Savoia, which is now lost. The discovery of some drawings for the small chest in Turin and Siena gives the opportunity to analyze this important item, and is a chance for a preliminary enquiry on Giusti's little-known activity in Turin, not only as an artist, but also as a scholar and as a teacher for the Regio Museo Industriale Italiano.

Meeting in Museum (1968) and The Doric Chimney (1976). Maurizio Fagiolo dell'Arco on Giulio Paolini

by Fabio Belloni

This article is dedicated to the relationship between the critic and art historian Maurizio Fagiolo dell'Arco and the artist Giulio Paolini. It focuses mainly on two unpublished texts conceived in 1968 and 1976. Rediscovering these contributions illuminates the artist's rich bibliography around two pivotal moments of his career. At the same time it allows us to understand better a critic who, although he played a leading role in his time, has been overlooked and is due a reconsideration.

Shared paths: Marisa Volpi and Giulio Paolini 1968-1973

by Maria Grazia Messina

This essay's focus is on the friendship between the art historian and critic Marisa Volpi and the 'conceptual' artist Giulio Paolini. When curating Paolini's exhibition *Vedo* in 1970, Volpi was working on texts implying both Russian avant-garde and on American minimal Art. Volpi's approach to Paolini's highly intellectual art was triggered by a range of research fields where Malevich's nihilism and its related command 'less is more' were in the fore. There exists a solid relation between Volpi and Paolini as far as the necessity of keeping in touch with art's historical past is concerned. Volpi reads Paolini's manipulations of photography and collage through the examples of Duchamp, Magritte, and de Chirico's metaphysical 'void' as well. Practical working practices too seem to have been shared. Where Paolini quotes from past iconographies, Volpi constantly cites literary references; in both cases, texts and images are seen as ways of experiencing a brilliant reality, otherwise substantially opaque.

