
Storia dell'arte

146/148
(n.s. 46/48)



Storia dell'arte $\frac{146-148}{2017}$
nuova serie
n. 46-48

CAM Editrice

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN

BHA

Bibliography of the History of Art

A bibliographic service of the Getty Research Institut and the
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique

AND IN

ARTbibliographies Modern

A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

146-148 2017

Gennaio - Dicembre

Rivista quadrimestrale
Classe A (A.N.V.U.R.)
Aut. Tribunale di Roma n. 535/01 del 7/12/2001

Vicedirettore: Alessandro Zuccari

Coordinatore: Augusta Monferini

Redazione: Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Anna Cavallaro, Stefano Colonna, Camilla Fiore, Manuela Gianandrea, Helen Langdon, Loredana Lorizzo, Stefania Macioce, Arianna Mercanti, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi
Elizabeth Cropper, Dean Center Advanced Study, Washington, National Gallery of Art; Gail Feigenbaum, Associate Director, Los Angeles, The Getty Research Institute; Annick Lemoine, Université de Rennes II, Académie de France à Rome, Villa Medici; Xavier F. Salomon, Chief Curator at The Frick Collection

La rivista si avvale di referees

Edita da: CAM EDITRICE S.r.l.

Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma - Tel. e Fax: +39 06 683.008.89

www.storiadellarterivista.it E-mail: info@cameditrice.com; camilla.fiore@uniroma1.it

Direttore Responsabile: Maurizio Calvesi

Segreteria di Redazione: Valeria Di Lucia

Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2017: (spese postali incluse)

Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 154,00; Paesi Extraeuropei € 193,00

Fascicolo in corso € 38,00 (spese postali escluse)

Sono disponibili in pdf i singoli articoli dal n. 100 al numero in corso (€ 5,00 da ordinare sul sito web)

L'abbonamento comprende tre fascicoli e può decorrere da qualsiasi numero. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo.

Progetto Grafico: Antonella Mattei

Stampa: Tipografia Monti

[febbraio 2018]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

Marco Scansani	<i>Una nuova traccia di Michele da Firenze nel Mantovano</i>	7
Giovanni Maria Fara	<i>La recezione di Martin Schongauer incisore nell'arte e nella letteratura italiana del XVI e XVII secolo. Modelli di lettura</i>	17
Vincenzo Abbate	<i>Gli dei di marmo: scultura e cultura del giardino nella Sicilia del Cinquecento</i>	33
Mauro Vincenzo Fontana	<i>Le due teste del papa. Clemente VIII, Alessandro de' Medici e la renovatio del ciborio lateranense</i>	55
Yuri Primarosa	<i>Nuova luce su Carlo Saraceni: la Madonna del Pilar di S. Maria in Monserrato e altri inediti</i>	69
Francesca Baldassari	<i>Proposte per Antiveduto Gramatica</i>	77
Mariateresa Di Dedda	<i>Un inedito dipinto di Cesare Dandini nella cultura fiorentina del Seicento</i>	85
Roberta Piccinelli	<i>La Conversione della Maddalena di Guido Cagnacci: un dono da Vienna a Mantova</i>	95
Michela Gianfranceschi	<i>«Concetti morali espressi in pittura». Giulio Rospigliosi, Nicolas Poussin, Salvator Rosa</i>	99
Maria Concetta Di Natale	<i>Andrea e gli argentieri Memingher in Sicilia</i>	115

Francesco Leone	<i>A 100 anni dalla Grande Guerra: l'azione interventista e i traslati figurativi del movimento futurista</i>	139
RECENSIONI		
Patrizia Cavazzini	Stefan Albl, Francesco Lofano (a cura di), <i>I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti</i> , atti del convegno internazionale (Roma, Istituto Austriaco 20 gennaio 2017), Artemide, 2017	153
Matteo Piccioni	Alessandro Botta, <i>Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe</i> , Macerata, Quodlibet, 2017	155

Stefan Albl, Francesco Lofano (a cura di), *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, atti del convegno internazionale (Roma, Istituto Austriaco 20 gennaio 2017), Artemide, 2017, pp. 403.

Il nuovo volume *I filosofi antichi nell'arte del Seicento*, a cura di Stefan Albl e Francesco Lofano, raccoglie gli interventi presentati alla giornata di studio tenutasi all'Istituto Austriaco di Roma nel gennaio del 2017, con l'intenzione di andare oltre i risultati ottenuti nel fondamentale saggio di Oreste Ferrari, che fu pubblicato più di trent'anni fa sulle pagine di questa rivista. Se i contributi di numerosi studiosi inevitabilmente creano un insieme meno sistematico di quello del Ferrari, ci consentono però notevoli passi avanti nella comprensione di un fenomeno che non compare nel Seicento, ma che nel Seicento si trasforma e declina in maniere tutt'altro che ovvie. A Roma, a Napoli, a Firenze e in pochi altri centri italiani, come Genova e Messina, l'interesse per la rappresentazione dei filosofi si diffuse rapidamente seguendo due modalità principali. Da una parte, presumibilmente a cominciare da Jusepe de Ribera, troviamo ritratti di filosofi a mezza figura, che non hanno più la dignità delle maestose figure nella *Scuola di Atene* di Raffaello, anzi sono sovente vestiti di logori stracci; dall'altra, incontriamo composizioni più complesse, che rappresentano episodi della loro vita e ancora più spesso della loro morte, che dovevano servire come esempio di comportamento etico e morale. Per quello che possiamo capire, non si trattava quasi mai di composizioni isolate: gli episodi narrativi sono in genere in coppia, e i ritratti sembrano anch'essi essere stati concepiti a coppie o come par-

te di serie senza alcun precedente letterario, anche se molti ora hanno perduto il loro contesto e appaiono come figure singole.

Il marchese Vincenzo Giustiniani fu fondamentale per la diffusione di entrambe le tipologie. Il suo inventario del 1638, che elencava statue e busti antichi di filosofi, comprendeva anche vari ritratti di filosofi di Ribera, tra i quali l'*Origene* della Galleria Nazionale delle Marche. Come suggerisce S. Albl, è possibile che per Vincenzo, prima della partenza per Napoli nel 1616, Ribera abbia eseguito il suo primo ritratto di filosofo straccione, il *Socrate allo specchio*, noto solamente da un'incisione, e perciò difficilmente databile stilisticamente. Questo significativo cambiamento nel modo di rappresentare i filosofi, giustificabile dai testi solo per alcune figure e in seguito ampiamente imitato, non sarebbe perciò un'idea da collocare intorno alla committenza del duca di Alcalá, viceré di Napoli, intorno agli anni Trenta, come si pensava in precedenza.

Esiste forse un rapporto diretto tra queste raffigurazioni e lo stile di vita del Ribera, il quale, nonostante gli ampi guadagni, viveva in una «semplicità vigliacca» – come narra Giulio Mancini in una lettera al fratello Deifobo – dividendo un solo letto e un unico piatto con tre prostitute «sozze e laide» e con vari colleghi. È noto che vari pittori aspiravano a vivere da filosofi, e ci si domanda se il Ribera conoscesse le parole di Vasari, citate da Albl, il quale condannava il modo di vivere del pittore Jacone e dei suoi amici i quali, sotto il pretesto di vivere da filosofi, vivevano in realtà «come bestie». Più in generale, si dovrà in futuro anche riflettere su quale legame esista tra le rappresentazioni di filosofi straccioni e quelle di figure indigenti in generale. Anch'esse si diffusero nel primo Seicento, a cominciare dal famoso

Mendicante di Ribera che apparteneva a Scipione Borghese ed è ora alla Galleria Borghese, ed ebbero presa anche fuori dell'Italia – basti pensare ai numerosi esempi nell'opera di Georges de la Tour o dei Le Nain.

Sempre a Vincenzo Giustiniani, è riconducibile l'idea di creare un ambiente dedicato a morti virtuose, provocate dall'esercizio della tirannia. Il ciclo fu forse concepito in due momenti diversi: poco dopo il 1625 devono essere stati eseguiti sia la *Strage degli Innocenti* di Nicolas Poussin, che la *Morte di Socrate* di Giusto Fiammingo, dato che l'autore è probabilmente il pittore ucciso nel 1627 dal collega Cornelis Schut – quest'ultimo era anch'egli protetto da Giustiniani e fu da lui ospitato brevemente quando fu rilasciato dalla prigione. Per lo stesso ambiente, nel 1635, Joachim von Sandrart eseguì la perduta *Morte di Seneca*, e poco dopo François Perrier la *Morte di Cicerone*. È quindi certamente corretto ricondurre l'origine di questi temi al neo-stoicismo, a cui Giustiniani era profondamente interessato almeno dal 1605: il sacrificio di se stessi per perseguire i propri ideali è il tema delle morti di questi filosofi.

Il saggio introduttivo di Albi, che ben riconosce il ruolo di Giustiniani, pone domande fondamentali, ad esempio sull'influenza reciproca di pittori, committenti e intellettuali, a cui rimane complesso dare risposte. In particolare i ritratti eseguiti da pittori naturalisti lasciano perplessi. Come dobbiamo leggere un dipinto come il *Diogene* di Ribera a Dresda? È un ritratto di Diogene, oppure è un ritratto di un contemporaneo, forse di un amico del pittore, in veste di Diogene? Cosa dobbiamo pensare quando uno stesso modello vivente, nella stessa posa, viene usato indifferentemente per rappresentare personaggi diversi, come apostoli, santi, o anche buffoni? Se le serie di ritratti non comprendono sempre gli stessi personaggi, le dobbiamo interpretare in maniera differente, ammesso che siamo in grado di ricostruirle? E come possiamo riconoscere i vari filosofi, visto che come ci ricorda anche Brigitte Kuhn-Forte, per molti di loro non esistevano, o meglio non erano stati identificati, modelli iconografici da fonti antiche?

Plinio il Vecchio, i cui concetti furono ripresi dai teorici della Controriforma, pensava che solo persone degne di ammirazione dovessero essere ritratte, in modo da poter riflettere sulle loro virtù ed essere spinti ad imitarle. I ritratti di filosofi nei palazzi furono concepiti con questo intento, ma la moda si deve essere diffusa rapidamente in ambienti ben più modesti, dato che esistono molte copie di ritratti di filosofi di scarsissima qualità. È abbastanza sconcertante pensare che già nel 1616, nella bottega del venditore di quadri Francesco Ventura, si trovavano in vendita ritratti di personaggi illustri, tra cui vari di filosofi, sui quali vorremmo avere maggiori informazioni. Con il passare del tempo, almeno in certi ambienti, i ritratti di filosofi devono avere perso di significato, diventando un genere poco più che decorativo, non diverso dai *tronie* della tradizione nordica.

Se nell'economia del volume alcuni saggi appaiono non del tutto coerenti, molti altri forniscono risposte esaurienti, o almeno notevoli passi avanti nella comprensione di vari argomenti. Quelli di Andrea Battistini e Daniela Caracciolo si completano a vicenda nel presentarci una visione a tutto tondo della figura di Socrate, uno dei rari filosofi di cui si conoscesse esattamente la fisionomia da fonti antiche, tanto visive quanto testuali. Diogene Laerzio lo descrive come poverissimo e bruttissimo, perciò, secondo la fisionomica, i suoi tratti erano da vizioso. Socrate non negava questa sua natura, ma affermava di averla potuta conquistare tramite la filosofia, e che quindi era stata la filosofia a condurlo alla virtù. La sua figura, così come quella di Esopo, ugualmente sgraziato, e l'intera serie di filosofi straccioni che apparteneva al duca di Alcalà ci invitano a non guardare alle apparenze, ma ad andare oltre, ad apprezzare l'antitesi tra sostanza e esterioresità. Le fattezze di Socrate nascondevano la bellezza del suo animo, al contrario di quelle dell'avvenente Alcibiade dall'animo malvagio. La stoica fermezza del filosofo è la caratteristica che unisce una coppia di dipinti di Luca Giordano, uno comico e uno tragico, *Santippe che versa l'acqua sul collo di Socrate*, e *La morte di Socrate*.

Dalma Frascarelli giustamente sottolinea che tra tutti gli scrittori classici, solamente i filosofi furono rappresentati, proprio in un momento in cui la Controriforma era particolarmente ostile alla filosofia. L'autrice indaga l'etica della povertà, e il concetto della ricchezza che corrompe la virtù della vita semplice; ci ricorda inoltre che nel tardo seicento questo non-conformismo venne interpretato come sovversivo. Su questa linea di demarcazione ambigua gioca Salvator Rosa, che spesso sceglie soggetti che tendono a suggerire il disprezzo della vita di corte, anche se la destinazione di queste opere era o la corte stessa, o comunque un mercato fatto di personaggi altolocati. I pericoli delle corti, e la cultura segreta di quella di Vincenzo Gonzaga, vengono affrontati nell'affascinante saggio, di Raffaella Morselli, dove l'autrice ricostruisce, per quanto possibile, il camerino dei filosofi del duca, accostando dipinti di cui in precedenza non si era riconosciuto il rapporto, e individuando sia la mano di Domenico Fetti, che il soggetto, *Luciano di Samosata*, in una tela precedentemente interpretata come *Vanità*.

In un volume dedicato ai filosofi, non può ovviamente mancare la figura di Salvator Rosa del quale Caterina Volpi pubblica una bellissima figura esotica inedita, dal significato ambiguo. Vengono affrontate le sue strategie economiche, peraltro già esaminate in passato, e la relazione delle sue opere con la filosofia di Kircher, che per altri aspetti erano stati rese note dagli studi di Helen Langdon. In maniera convincente, Camilla Fiore adopera il filosofo gesuita per interpretare la selvaggia natura dei paesaggi con anacoreti del Rosa, che diventano sia fonte di conoscenza empirica che luoghi dove si può rivelare la divinità.

Se Salvator Rosa fingeva solamente di essere filosofo, un vero filosofo era invece il pittore messinese Agostino Scilla, allievo di Ribera, le cui rappresentazioni di Epicuro sono indagate nel saggio di Floriana Giallombardo. Per comprensibili motivi, visto il fraintendimento del suo pensiero, Epicuro non era mai rappresentato nel Seicento, mentre Scilla lo dipinge ripetutamente, in quadri molto simili tra loro, in maniera un po'

vaga, forse per timore della censura. L'autrice lo riconosce dalla frase *Respice Finem*, che non ha una fonte precisa e che è sempre presente in questi ritratti. L'invito ad agire con prudenza, anche nella scelta dei piaceri, a riflettere sulla caducità della vita, e sul fine delle proprie azioni, si adatta bene alla morale di Epicuro.

Il volume, pubblicato da Artemide con la consueta cura editoriale, ci offre quindi nuove attribuzioni, nuove interpretazioni, più puntuali e convincenti legami tra testi e immagini, aggiornando in maniera significativa il contributo del Ferrari, anche se difficilmente in futuro si potrà prescindere dalla maestria di quel testo.

Patrizia Cavazzini

Alessandro Botta, *Illustrazioni incredibili. Alberto Martini e i racconti di Edgar Allan Poe*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 305 (Collana Biblioteca Passaré. Studi di arte contemporanea e arti primarie)

Il documentato studio che Alessandro Botta dedica alle illustrazioni di Alberto Martini (1876-1954) per i racconti di Edgar Allan Poe racconta due storie: quella della fortuna critica e visiva di uno degli autori letterari più amati del tardo romanticismo internazionale e quella delle pratiche operative dell'artista italiano forse più europeo e spregiudicato tra quelli orbitanti nella galleria simbolista. La continuità mai del tutto giunta a soluzione tra romanticismo e simbolismo, del resto, emerge come primaria nella lettura del Martini illustratore di Poe; la scelta di molti di dedicarsi all'autore americano – di per sé sintomatica delle predilezioni della temperie culturale tardo-ottocentesca – si muove perfettamente in questa prospettiva di continuità, antitetica solo epidermicamente al naturalismo. Tale duplicità di visione riaffiora nella pratica di Martini. Infatti, fantasmagoria e illusionismo visivo, o per lo meno cura lenticolare del dettaglio, sono

le componenti tipiche delle illustrazioni di Martini, caratteri evidenziati dai maggiori sostenitori dell'artista a livello europeo – Vittorio Pica in testa – che hanno sempre lodato la perizia tecnica paragonandola a quella dei grandi maestri antichi del disegno, come Albrecht Dürer.

Il libro è un testo sull'illustrazione e in questi termini va a innestarsi nel solco di un fortunato, nonché centrale, panorama di studi che negli ultimi anni ha ripreso le fila di quanto fatto da Paola Pallottino con la sua celebre *Storia dell'illustrazione italiana* (Bologna 1988) – difatti prontamente ristampata (Firenze 2010) – e che ha visto con *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento* di Giorgio Bacci (Firenze 2009) un'importante rifioritura, soprattutto laddove queste ricostruzioni vanno a indagare, in termini di “microstoria”, uno dei più importanti terreni di sperimentazione a cavallo tra XIX e XX secolo. Come osserva giustamente lo stesso Botta, l'Italia tenta di colmare lo iato tra quanto accadeva nel resto d'Europa e la situazione locale, attraverso la grafica, promuovendo importanti iniziative editoriali ed espositive (le sezioni del Bianco e Nero alle esposizioni nazionali e internazionali) che permettono una circolazione facile e alla portata di tutti dei modelli figurativi d'oltralpe. La rivista “Emporium” e critici come Pica sono i principali sostenitori di questa linea grafica e del resto la pubblicazione stessa si offre – sulla stregua dell'inglese “The Studio” – come veicolo e repertorio di modelli visivi internazionali. È esattamente approfondendo questo aspetto che l'autore è riuscito a recuperare aspetti originali e inediti delle illustrazioni di Martini.

Al di là dei meriti strettamente critici e metodologici del libro, il lavoro filologico sul quale è fondato, offre agli studiosi almeno tre strumenti fondamentali per eventuali future indagini: la ricostruzione dettagliata della fortuna italiana di Poe, critica e visiva; la riproduzione di tutti i centocinque disegni realizzati per Poe; la ricognizione sistematica delle esposizioni della serie con relative recensioni agevolmente consultabili in una tavola sinottica finale.

L'autore divide la sua trattazione in due parti distinte, ma complementari. La prima è dedicata

alla fortuna del ciclo dedicato a Poe, dalla sua prima apparizione sino a tempi più recenti; la seconda, quella metodologicamente più innovativa, si cala nel “laboratorio dell'artista”. Il merito più grande del libro, infatti, è quello di aver ampliato gli orizzonti riguardo la conoscenza, non solo del ciclo, ma delle pratiche di Martini. In questo senso, esso aggiorna e completa, integrando le informazioni pregresse con nuove evidenze documentarie o con letture rinnovate, il primo importante lavoro dedicato alle illustrazioni per i racconti di Poe di Martini, il ricco volume curato da Marco Lorandi, *Alberto Martini illustratore di Edgar Allan Poe* (Milano 1984). I centocinque disegni sono databili tra il 1905 e gli anni Quaranta. Entro questi due limiti temporali, Martini riprende e rielabora motivi e soggetti, ogni volta stimolato da nuove suggestioni personali – interiori – e visive, con una libertà che non si è concesso in altri lavori similari, ad esempio i disegni per il celebre concorso Alinari per l'illustrazione della Divina Commedia (1900). Certamente Poe ha rappresentato uno stimolo più incisivo nello sperimentare soluzioni inedite, portando l'artista a operare degli innesti e a creare degli ibridi quasi di frankensteiniana memoria, che fanno dell'immagine del laboratorio scelta da Botta la più confacente all'analisi di tali pratiche d'assemblaggio.

Gli esempi che l'autore offre sono molteplici. Si parte dai modelli del romanticismo francese, a partire da Grandville (Jean-Ignace-Isidore Gérard), capofila di tutta una serie di artisti dell'immaginario di cui Martini si rivela ultimo grande interprete. A conferma di quanto effettivamente l'artista di Oderzo conoscesse e, in un certo senso, si riconoscesse in siffatti riferimenti, si potrebbe chiamare in causa come modello un altro dei più grandi illustratori del tempo, Bertall (Charles Albert d'Arnoux), autore assieme a Grandville delle vignette per *Le Diable à Paris* (richiamato giustamente dall'autore quale repertorio di riferimento per Martini), ma anche singolare e acuto illustratore di Balzac (si pensi soprattutto alle illustrazioni per *Petites misères de la vie conjugale*, 1846), che certamente potrebbero essere piaciute a Martini.

Scendendo più nel dettaglio, alcuni esempi possono chiarire perfettamente i procedimenti di *re-pêchage* e *bricolage* alla base delle immagini di Martini. Nei disegni per *Hop Frog* si mescolano suggestioni provenienti dal presente e dal passato, da James Ensor, al citato Grandville, alle sculture tedesche riprodotte su “Emporium”. Ancora, e in maniera più indicativa, i disegni per *Bérénice* propongono un mescolamento tra fonti “alte” – come *Lilie (La Défiance)* di Fernand Khnopff, apparso prima su “Ver Sacrum” (1898) e poi su “Emporium” (1902) – e fonti “basse”, come la pubblicità della pasta dentifricia *Kosmeodont*, sempre su “Emporium”. Altri lavori confermano tali procedimenti, i cui riferimenti visivi si situano, di nuovo, nella pittura nordeuropea e del simbolismo belga in particolare, il più ricco di stimoli per l’artista, e nelle immagini popolari trasmesse dai moderni *media* cartacei che non fanno che confermare l’importanza delle riviste come veicolo di diffusione di immagini in quel periodo, ancora più capillare e influente rispetto alle esposizioni.

Guardando le illustrazioni di Martini per Poe e considerando gli spunti di riflessione dell’autore sui procedimenti dell’artista, con la lettura di questo libro si amplia ulteriormente lo spettro interpretativo rispetto al contributo di Martini nello sviluppo dei procedimenti artistici contemporanei. Il far emergere gli accostamenti di *patterns* visivi scelti da fonti disparate e apparentemente incongrui tra loro quale carattere peculiare del metodo operativo dell’artista, ne conferma, ancora una volta, il ruolo di progenitore del Surrealismo – già messo in evidenza da più voci – ora, però, non più semplicemente in termini di atmosfere o gusto dell’onorifico, ma anche di prassi operativa.

Se, infatti, la centralità del sogno è sempre stata al centro della ricerca di Martini dal punto di vista tematico, o tutt’al più visivo, quello che emerge dal testo di Botta è l’idea di potersi spingere ad andare oltre, concentrando l’attenzione sulla messa in pratica che l’artista fa dell’onorifico: quasi mettendo alla prova gli esiti delle speculazioni freudiane sul sogno (sebbene Freud non venga chiamato mai in causa nel libro), sembra di poter

dire che Martini lavora con le immagini esattamente allo stesso modo con cui la psiche lavora con il vissuto di ognuno per confezionare, alla stregua di un collage o di un fotomontaggio, i sogni. In buona sostanza, Botta ci invita a osservare come Martini rielabori le sue esperienze visive e le innesti tra loro per mezzo di quei processi di montaggio che sono tipici dei procedimenti onirici e che saranno poi tipici dei migliori lavori surrealisti, in particolare quelli di Max Ernst. E, del resto, le illustrazioni di Poe, concentrandosi sugli aspetti più propriamente descrittivi e narrativi, sembrano presentarsi come una libera narrazione per immagini che scorre parallela al testo, quasi a voler raggiungere un grado di autonomia narrativa totalmente visiva che sarà caratteristica precipua dei “romanzi” di Ernst e, in particolare, del suo più celebre, *Una semaine de bonté* (1934).

Matteo Piccioni