

Storia dell'arte $\frac{134}{2013}$
nuova serie
n. 34

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

134

2013

Gennaio - Aprile

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, Helen Langdon, Stefania Macioce, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi

Referees: 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, Curator of Southern Baroque in the Department of European Paintings, New York, The Metropolitan Museum of Art

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

Direttore Responsabile: Maurizio Calvesi

Segreteria di Redazione: Jacopo Curzietti, Camilla Fiore, Arianna Mercanti

Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2013: (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)

Versamenti dall'Italia: C/c postale n° 35166438 intestato a: CAM EDITRICE S.r.l., Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma
o bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438

Versamenti dall'estero: bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438
BIC (Swift): BPPIITRRXXX

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: Arti Grafiche La Moderna - Roma

[finito di stampare nel mese di Aprile 2013]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

INDICE

<i>Maurizio Calvesi</i>	Editoriale. Ceroli alla ribalta	5
<i>Maurizio Calvesi</i>	Piero di Cosimo: sbrogliando la matassa	9
<i>Elena Onori</i>	Orazio Gentileschi e Marzio Ganassini a Farfa: nuovi documenti per il cantiere abbaziale (1597-1599)	31
<i>Loredana Lorizzo</i>	Carlo Saraceni a S. Maria dell'Anima. Il restauro della pala Fugger e la decorazione della cappella di S. Benno sotto una nuova luce	59
<i>Giuseppe Porzio</i>	Antiveduto Grammatica, Carlo Saraceni. Recuperi per il primo Seicento romano	75
<i>Davide Dossi</i>	Committenza bavarese nel XVII secolo: Carlo Saraceni, Marcantonio Bassetti e Alessandro Turchi	89
<i>Michela Gianfranceschi</i>	Saraceni e l'incisione di traduzione all'inizio del Seicento. <i>Il Transito della Vergine</i> di Jean Le Clerc	102
<i>Alberto Dambruoso</i>	Umberto Boccioni e la commissione dei ritratti dei coniugi Massimino. La travagliata storia di un capolavoro	114
<i>Fabio Benzi</i>	Futurismo e Mitteleuropa: scambi, influenze e analogie. Approfondimenti per la mappatura di un tema	127
<i>Recensioni a cura di M. Calvesi, L. Lorizzo, M. C. Cola, A. Mercanti</i>		153

RECENSIONI

* *Gli editori che desiderano sottoporre a recensione un loro libro di carattere storico-artistico, sono invitati a inviarne due copie alla redazione di Storia dell'Arte. Per le semplici segnalazioni è sufficiente l'invio di una sola copia.*

A. M. Piazzoni, A. Manfredi, D. Frascarelli, A. Zuccari, P. Vian, *La Biblioteca Apostolica Vaticana*, Jaca Book, Roma 2012

Non è impresa da poco rendere conto dell'ampiezza e qualità dei contributi che si addensano in questo splendido volume su *La Biblioteca Apostolica Vaticana*; già a prima vista si apprezza la impegnativa solennità del formato, la ricchezza degli scritti, il pregio della carta e il sostenuto livello d'eccellenza nella sequenza di immagini a colori, che si susseguono quasi tutte a formato pieno, lungo le 352 pagine del volume, superando il conteggio di quelle scritte. L'iniziativa coinvolge con risultati esemplari le direzioni editoriali di Jaka Book e di Libreria Editrice Vaticana, nonché dei Musei Vaticani. Francesco Buranelli, Roberto Cassanelli e Antonio Paolucci sono i curatori della pubblicazione, che osserva i criteri rigorosamente espressi nel sintetico preambolo: pur in presenza – vi è detto – di tesori artistici e monumentali così densamente presenti nel territorio Vaticano, la caratteristica dei volumi fondamentali non sarà di orientarsi sulla «scelta antologica di capolavori» ma, di volta in volta, anche sull'analisi sistematica di meno salienti episodi artistici e culturali, anche con diverse chiavi di lettura, con l'intento di costituire un ponte tra il contesto storico-religioso e i suoi raggiungimenti artistici. Questo criterio informa infatti, della Biblioteca, ogni parte del patrimonio: le pitture, le miniature, le architetture, i reperti scritti, le sculture, gli ambienti, i laboratori. Un primo capitolo di Ambrogio M. Piazzoni è dedicato a cenni storici sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana, segue Antonio Manfredi con un testo su l'antica sede della Biblioteca. Il programma iconografico degli affreschi Sistini è poi delineato con grande precisione da Dalma Frascarelli, mentre Alessandro Zuccari prende in esame aspetti storico-ico-

nologici del complesso pittorico. Scritti di Paolo Portoghesi e di Paolo Vian trattano del Salone Sistino oggi e della sede attuale della Biblioteca Vaticana. Il nucleo iniziale della Biblioteca fu di 350 libri in dotazione dalla Curia, ai quali Niccolò V unì negli ultimi anni del quinto decennio del XV secolo i circa cinquanta codici della propria raccolta personale. Alla sua morte si potevano già contare 1.300 manoscritti, di cui un terzo greco. Giovanni Torelli, bibliotecario del Papa, parlò a giusto titolo di una biblioteca davvero universale. I successivi pontefici incrementarono la raccolta. Nel 1475 i manoscritti erano ormai 1.775 e i greci 770, tra cui il celebre *Codice B* contenente l'intera Bibbia in greco e il piccolo *Codice Vaticano Latino 3255*, con testi virgiliani, realizzato nella cerchia di Pomponio Leto. Negli ultimi anni del pontificato di Sisto V approdarono poi in Vaticano i primi libri a stampa. A Giulio II Della Rovere si deve l'avvio del progetto architettonico del Belvedere. «Con bolla del 27 aprile 1587 Sisto V stabiliva i finanziamenti per l'istituzione della Tipografia Vaticana, concepita come complemento della nuova Biblioteca che proprio in quei giorni si iniziava a costruire, secondo un progetto unitario i cui fini sono chiaramente espressi nel documento papale. La realizzazione della Biblioteca Vaticana e l'allestimento della Tipografia rispondevano alla necessità di reagire all'attacco sferrato dal movimento protestante che si era avvalso proprio della stampa per diffondere la nuova dottrina». (D. Frascarelli). Così alla fine del XVI secolo Domenico Fontana disegnò e realizzò tra il 1587 e il 1589 una nuova e più ampia sede per la Biblioteca. I danni del Sacco nel 1527 erano stati relativi e avevano riguardato soprattutto il furto di pietre preziose dalle legature più pregiate. Ebbe inizio la catalogazione sistematica, mentre intere raccolte si aggiungevano ad arricchire la Biblioteca, tra cui quella mirabile di Ful-

vio Orsini, pervenuta nel 1602, comprendente tra l'altro l'autografo del *Canzoniere* di Petrarca.

Tutte le successive vicende sono analiticamente esposte, con la creazione (avviata da Clemente XII nel 1738) di un Gabinetto Numismatico, i Musei e un Gabinetto delle Stampe; poi "i tempi difficili" con le imposizioni napoleoniche, la deposizione del papa, l'asportazione di celebri manoscritti e delle medaglie; le spoliazioni durarono fino al 1814, mentre il Congresso di Vienna del 1815 stabilì l'impegno alla restituzione del bottino di guerra. Ed ecco che i fondi della Biblioteca cominciarono nuovamente ad ampliarsi: tanto le raccolte dei manoscritti quanto dei libri (nel 1817 se ne contavano 100.000). Fu creato un grande magazzino per gli stampati capace di 400.000 volumi, e un nuovo deposito sotterraneo di sicurezza per manoscritti fu scavato sotto il cortile. Recenti sono i lavori condotti tra il 2000 e il 2010 portando a sei chilometri la estensione delle scaffalature.

La velocità di esecuzione caratterizzò sia i tempi di costruzione della nuova Biblioteca (maggio 1587-settembre 1588) sia quelli di esecuzione delle decorazioni pittoriche. Per ottenere un tale risultato fu messo insieme un cantiere dalla perfetta organizzazione, sotto la direzione di Giovanni Guerra e Cesare Nebbia che coordinarono un folto numero di artisti. Il primo pagamento per opere pittoriche nella Biblioteca risale al 21 febbraio 1588, mentre il 15 gennaio dell'anno seguente furono saldati compensi per 4.582 scudi, con un supplemento di pagamenti emesso il 20 maggio 1589. La complessa opera di decorazione fu conclusa in poco più di un anno. Due volumi pubblicati nel 1590 e nel 1591 furono appositamente destinati a descrivere in modo analitico i dipinti e da essi sappiamo che Federico Rainaldi fu incaricato della "*inventio*" (*«inventio-nem obtulit»*: ideazione dei possibili argomenti) mentre Silvio Antoniano *«easdem res disposuit»*, ovvero curava la "*dispositio*" (distribuzione dei personaggi e svolgimento compositivo).

Al momento del riordino, furono eliminati i soggetti della mitologia pagana e anche quelli più laici (figure di legislatori o imperatori); in armonia con il tema della Biblioteca furono scelti quattro riferimenti principali: le biblioteche dell'antichità, i Concili ecumenici, gli inventori degli Alfabeti, le opere sistine. I per-

sonaggi antichi inseriti in questi contesti hanno in comune il pregio di aver anticipato e prefigurato l'era cristiana: da Pitagora e Augusto alle Sibille e al Trismegisto. E ciò secondo il pensiero di Silvio Antoniano che, in disaccordo con il Paleotti, coltivò e diffuse questa visione presso gli Oratoriani, fautori di quello che fu definito un "umanesimo cristiano".

Il Rainaldi per parte sua era in rapporto con Filippo Neri e Carlo Borromeo, come del resto anche altre personalità dell'ambiente. Vari altri personaggi (il Rocca, Pietro Galesino, Giovanni Guerra e Guglielmo Bianchi) parteciparono a definire il carattere e gli interessi della Biblioteca, e naturalmente soprattutto lo stesso Sisto V. Pitture a monocromo (ma oggi perdute) decoravano le facciate della Biblioteca illustrando le Arti Liberali e Meccaniche, e associandovi le Virtù, gli Evangelisti, o i Padri della Chiesa. «Cesare Nebbia (1537-1614) ebbe a disposizione un folto gruppo di aiutanti i quali, pur con le dovute distinzioni restarono fedeli a uno stile monumentale e piano di matrice muzianesca, fatto proprio da Cesare Nebbia e ampiamente sperimentato nelle imprese decorative di Villa d'Este a Tivoli, del Duomo di Orvieto, dell'Oratorio del Gonfalone, della Galleria delle Carte Geografiche, espressioni mature del manierismo riformato affermatosi negli anni di pontificato di papa Boncompagni. Solo nel 1587, l'inaugurazione di nuovi cantieri impose a Nebbia l'affiancamento nella direzione dei lavori del modenese Giovanni Guerra (1544-1618), un artista dalle spiccate doti organizzative anche se sprovvisto dell'esperienza che l'orvietano poteva vantare». Nel *vestibulum* o ingresso alla Biblioteca sono celebrati il pontefice e la Biblioteca stessa, insieme ai libri. La preparazione della carta a stampa, scene di lettura entro magnifici paesaggi occupano le volte con le quattro Sibille. Grottesche tramutate da vedute infernali a paradisiache creano pause riposanti, in spazi più rarefatti, tra una scena e l'altra. Nel Salone Sistino Cristo in trono prende il posto di Minerva e le tradizionali figure dei letterati e poeti sono sostituite dalle serie delle grandi biblioteche dell'antichità, dei Concili Ecumenici, degli Inventori degli Alfabeti e dalle Opere di Sisto V. Negli sguinci delle finestre i quattro elementi e le quattro stagioni, mentre le virtù, associate alle arti, trovano spazio nei riquadri sottostanti. Il tema delle biblioteche non ha si-

gnificativi precedenti nelle arti visive; era stato trattato in fonti medievali e classiche e da autori come Petrarca e Salviano ed anche da autori protestanti come, nel XVI secolo, da Michael Neumann detto Neander, che accusava i monaci di trascrivere solo «*Rosaria Sathanalia et Diabolica mera*».

La serie comincia con Mosè, esemplare anche per lo scrupolo conservativo che lo indusse a raccomandare la collocazione di un sacro testo a fianco dell'Arca dell'Alleanza. Nella seconda scena, sotto all'intestazione «*Bibliotheca Hebraea*», Esdra pone riparo alla distruzione operata dai Caldei costruendo una nuova biblioteca. Segue la «*Bibliotheca Babylonica*» che mostra nel primo riquadro Daniele che insegna la lingua Caldea e nel secondo la ricerca, tra i libri, per ordine di Dario, dell'Editto di Ciro che sancisce la costruzione del Tempio di Gerusalemme.

La Biblioteca di Atene segue quelle orientali. Anche qui, come nella scena dedicata alla Biblioteca di Babilonia, un unico grande riquadro rettangolare è diviso al centro da una tenda arrotolata, che crea due scomparti: nel primo Pisistrato fonda l'istituzione ateniese, poi trasferita da Serse in Persia; nel secondo la Biblioteca viene restituita per volontà di Seleuco Nicanore. La Biblioteca Alessandrina (evocata come "luogo di passaggio", sorvolando sulla sua capitale importanza nel mondo antico) viene ricordata in un grande scomparto in cui si vede Tolomeo II che ordina di acquisire i testi della Legge giudaica («*Hebraeorum Libros*»); nella scena attigua (divisa anch'essa da una tenda arrotolata, tenda che potremmo definire "del tempo") lo stesso Tolomeo riceve dai settantadue saggi ebrei la traduzione dei testi: la cosiddetta "Bibbia dei Settanta", che poi nel 1586 in prossimità dell'apertura della Biblioteca Sistina fu data alle stampe per ordine di Sisto V ad opera del cardinale Antonio Carafa. Segue la Biblioteca Palatina istituita da Augusto nei Propilei del Tempio di Apollo.

«Ma l'aspetto più rilevante e significativo rivelato dall'affresco – scrive D. Frascarelli – è senza dubbio l'identificazione della Biblioteca Vaticana con quella Palatina, suggerita dalle teste di leone, simboli araldici sistini, che decorano i banchi su cui sono poggiati i volumi. [...] Viene indicata in tal modo la continuità tra la Roma pagana e quella cri-

stiana, con l'evidente intento di rivendicare l'autorità politica esercitata dal papa sulla città».

Ed ecco le successive librerie cristiane: *Hierosolymitana* con la figura seduta del vescovo Alessandro (fondatore della nota Libreria) e la *Caesariensis*, la più importante tra quelle realizzate nei primi secoli del cristianesimo; custodiva più di 30.000 manoscritti e fu frequentata da san Girolamo, che appare infatti sulla destra, mentre al tavolo siede probabilmente Origene, teologo discusso ma riabilitato nel corso del XVI secolo, maestro di Panfilo, fondatore della Biblioteca. Chiudeva la serie la «*Bibliotheca Apostolorum*» e la «*Bibliotheca Pontificum*» che sottolineano l'azione di tutela dei libri sacri da Pietro ai suoi successori, tra i quali Sisto IV e lo stesso Sisto V.

Completa la decorazione del Salone Sistino la serie degli otto Concili Ecumenici orientali, mentre gli otto occidentali sono raffigurati nei vani annessi alla sala destinata alla pubblica consultazione e nella cosiddetta Galleria di Sisto V.

Abbastanza uniformi tra di loro, i Concili variano in modo tuttavia alquanto ripetitivo la disposizione dei cardinali, ora emisferica, ora circolare, ora lineare, a triangolo o quadrangolare e sono complessivamente meno interessanti da un punto di vista pittorico delle Biblioteche così come alquanto statiche nella loro verticalità sono le figure degli Inventori degli Alfabeti che sostituiscono le figure di scrittori e filosofi in uso nelle biblioteche antiche. «Il problema della lingua e delle sue origini se affondava le proprie radici nella cultura umanistica, acquistò un valore e una diffusione particolari nell'età della Controriforma. Infatti, l'analisi e la revisione degli scritti ecclesiastici e delle sacre Scritture sostenuti nel Concilio Tridentino [...] avevano reso necessario lo studio delle lingue in cui erano stati redatti i presunti testi originali» (D. Frascarelli). Adamo (la prima figura) fu infuso da Dio di conoscenze che furono poi fissate dai figli di Seth su due colonne da cui gli Egizi (Ermete Trismegisto) appresero le scienze poi tramandate ai Greci e agli autori cristiani: la serie traccia così l'attuarsi della Rivelazione.

Splendidi sono gli affreschi che raffigurano le Opere Sistine, con una gran veduta di Roma che mostra le vie diritte fondate da Sisto, una splendida visione dell'incoronazione del pontefice, una visione paesisticamente eccellente della flotta pontificia, una grande

veduta con il trasporto dell'obelisco vaticano, accanto ad altre scene e molteplici figure simboliche cui attinge il contemporaneo Cesare Ripa per la sua nuova concezione didattica dell'allegoria.

«In meno di cinque anni – scrive Zuccari - Sisto V raggiunse quindi l'ambizioso obiettivo di portare a compimento un insieme di cicli pittorici che risulta essere uno dei più vasti mai concepiti da un unico committente. Non si può negare che la qualità delle pitture sia discontinua e non sempre eccellente; tuttavia è indubbio che tali imprese abbiano dato uno specifico contributo alla pittura tardomanierista, inserendosi a pieno titolo in quella "civiltà dell'affresco" di cui Roma nel Cinquecento è stata, con Firenze la capitale».

L'esame condotto da Zuccari raggiunge il risultato di confermare attribuzioni già da lui stesso avanzate a suo tempo e di introdurre di nuove e importanti, portando così a un livello più completo e complesso l'analisi particolareggiata delle diverse mani impegnate nel cantiere vaticano. «Questa – scrive peraltro lo stesso Zuccari - conferma l'assenza nei cicli di Sisto V di un unico linguaggio formale, tuttavia l'esigenza di chiarezza espositiva delle immagini, incarnata a suo tempo dal Perugino e poi da Raffaello, riemerge in queste pitture come per riproporre in chiave tardomanierista quella "serenità" della linea urbinata, umbra e romana di cui il Sanzio era il massimo interprete e che la Chiesa di Roma aveva a lungo privilegiato».

Maurizio Calvesi

Double agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe, Edited by M. Klebusek and B. V. Noldus, Studies in Medieval and Reformation Traditions, Leiden-Boston 2011, Brill editore, pp. 280, figg. 21 b/n

Il volume, che raccoglie gli interventi di un convegno internazionale svoltosi nel 2006 a conclusione di un progetto finanziato dall'Università di Leida e dalla Netherlands Organization for Scientific Research, ha come scopo principale quello di affrontare da più punti di vista l'affascinante figura del mediatore culturale in epoca moderna, nella sua molteplice declinazione di agente, diplomatico, mercante, artista.

Come osserva Marika Klebusek nell'introduzione, la principale caratteristica dell'intermediario è rappresentata dalla sua abilità nel sapersi creare una rete di relazioni nel quale muoversi liberamente e dal quale essere protetto. Si delineano così due tipi specifici di mediatori sui quali gli autori dei dodici saggi hanno concentrato la loro attenzione: i diplomatici o altri soggetti legati al mondo politico, incaricati dai loro committenti di svolgere precisi compiti come l'acquisto di libri, dipinti, *rariora*, o come quello di individuare musicisti, pittori e poeti da mettere al loro servizio; gli artisti, ingaggiati come agenti politici e in qualche occasione come vere e proprie spie dal mecenate che chiede loro di svolgere, grazie alla protezione offerta dalla professione, un ruolo politico ben preciso. Si delineano così inattesi scenari di azione nei quali l'aspetto più importante per il *broker* è quello di non essere immediatamente riconoscibile. Alla base del suo successo si pone la sua camaleontica versatilità, che gli consente di interpretare il ruolo dell'intellettuale così come quello del mediatore politico, in un contesto sociale in cui si muove abilmente su più fronti. Per ricostruire l'evoluzione di questa sfuggente categoria, si deve dunque puntare a far emergere le capacità del singolo, ad individuare il talento personale più che le caratteristiche comuni. Seguendo questa linea si ricostruiscono le biografie di personaggi esemplari come Sir Thomas Roe, di cui si occupa M. Klebusek (pp. 11-25), agente a Costantinopoli di Thomas Howard, Earl of Arundel, per il quale acquista manoscritti e antichità, grazie alla messa a punto di una rete di corrispondenti sul territorio che lo informano in anticipo delle occasioni di acquisto. A R. Hill spetta il compito di studiare il comportamento dell'ambasciatore Sir Henry Wotton di stanza a Venezia dal 1606 al 1624, tra i primi ad incoraggiare il collezionismo di dipinti veneti presso la corte inglese (pp. 27-58); T. Kirk s'interessa di Giovanni Andrea Doria e del suo ruolo di agente del re Filippo II di Spagna (pp. 59-70); B. Chen analizza la figura di Gisbert Cuper, uomo politico e antiquario olandese diviso tra gli interessi della Repubblica Olandese e quelli della «Repubblica delle Lettere» (pp. 71-93); M. van Gelder ricostruisce il tessuto culturale sul quale si mosse con abilità il fiammingo Daniel Nijs, agente e mercante ben noto agli studi per essere stato coinvolto nella vendita della col-

lezione Gonzaga (pp. 111-123). M. A. Ebben studia l'evoluzione della carriera del mercante portoghese Garcia de Yllán, specializzato ad Anversa tanto nella vendita di argento, munizioni e approvvigionamenti quanto abile a districarsi nel commercio di opere d'arte (pp. 125-146). B. V. Noldus svela il *network* nord-europeo nel quale agì l'incisore olandese Michel Le Blon, cugino di Joachim von Sandrart, nella sua doppia veste di artista e agente segreto (pp. 161-191). P. Hauge chiarisce la funzione di agente e spia del musicista John Dowland presso la corte danese (pp. 193-212); S. Kuberky-Piredda e S. Salort Pons analizzano i viaggi del nano Gonzalo de Lliaño nell'ottica del suo incarico di agente artistico del re Filippo II di Spagna, attraverso l'esame della sua ricca corrispondenza, rintracciata presso l'Archivio Mediceo del Principato di Firenze (pp. 213-232). M. Dönike si occupa infine delle strategie adottate da agenti come lo scaltro tedesco Johann Friederich Reiffenstein al servizio della zarina Caterina di Russia (pp. 233-246).

Ne emerge un contesto quanto mai ricco e sfaccettato, ove prevale l'idea che nell'Europa di Antico Regime il ruolo ricoperto da quello che oggi definiamo mediatore culturale nascondeva spesso una natura ambigua, doppia se non tripla. A volte, come ricorda ancora M. Klebusek (p. 147) la pittura non era che un pretesto per introdursi in contesti altrimenti irraggiungibili e carpire segreti politici e militari. A collegare perfettamente passato e presente si pone la storia, evocata dalla stessa Klebusek, di Sir Anthony Blunt, raffinatissimo storico dell'arte il cui operato dimostra come lo studio del barocco, di cui Blunt era un profondo conoscitore, aiuta a comprendere meglio vicende umane a noi più prossime. Nel 1979 il primo ministro inglese Margaret Thatcher rivelò al mondo che Sir Anthony, tra i più importanti intellettuali del suo paese, curatore per un ventennio delle collezioni reali e fregiato dalla regina del titolo di baronetto, durante il periodo della Guerra Fredda era stato una spia al servizio dell'Unione Sovietica. Il doppio gioco di Blunt era stato così svelato. Il volume *Double agents* cerca di far luce, attraverso una serrata indagine, su altre intricate trame, intessute alcuni secoli or sono da artisti, diplomatici, agenti e mercanti, al servizio di più Maestà.

Loredana Lorizzo

Piera Giovanna Tordella, *Ottavio Leoni e la ritrattistica a disegno protobarocca*, Firenze 2011, Leo S. Olschki editore, Studi, CCXLIX, pp. 242, figg. 152 b/n e colore

Si segnala come un'importante novità editoriale il volume che Piera Giovanna Tordella ha recentemente dedicato alla ritrattistica a disegno protobarocca, incentrando la sua attenzione sulla ricostruzione del catalogo di un protagonista di questo genere, il padovano Ottavio Leoni (1578-1630), al quale alcuni anni or sono Bernardina Sani aveva dedicato un primo studio monografico (B. Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino 2005). Conosciuto ed apprezzato ritrattista, grazie ad una indubbia abilità grafica Leoni ci consente di entrare in contatto con i molti volti che popolano la Roma barocca in cui egli vive ed opera, siano essi i potenti esponenti della corte pontificia, cardinali e principi, o giovani sconosciuti i cui lineamenti emergono prepotentemente dal foglio azzurrino prescelto per dare anima alle loro fisionomie. Come non manca di sottolineare l'autrice a proposito del ritratto di giovane donna scelto quale immagine di copertina, Leoni dimostra «una declinazione estetica nella quale la sommarietà e l'essenzialità del tracciato preliminare a pietra nera esaltano per contrasto la qualità e la compiutezza del volto. Denso di sfumature psicologiche quel viso è reso con straordinaria sensibilità luministica nell'incarnato suggerito a gesso naturale eminentemente polverizzato, coniugato con una pietra rossa tenera anch'essa polverizzata e sfumata se non nella definizione delle labbra» (p. 3). È questa la principale dote dell'artista, saper far emergere dal foglio non solo le caratteristiche fisiche degli effigiati ma quelle introspective e caratteriali; a concorrere nel risultato finale è l'impostazione non frontale scelta per ritrarre tutti i soggetti che consente a Leoni di analizzarne i tratti con un'illuminazione laterale di stampo caravaggesco ottenuta con sapienti ombreggiature.

Alla mano di Leoni spettano, com'è noto, le effigi dei più importanti artisti operanti nella Roma dei pontefici Paolo V e Urbano VIII, a partire dai più celebri: Michelangelo Merisi e Gian Lorenzo Bernini. Secondo l'autrice, il pittore ha il merito di aver nobilitato la propria professione offrendo una gal-

leria di ritratti in cui egli stesso e i suoi colleghi sono raffigurati come intellettuali, sdoganati dalla rappresentazione di *artifices* a quella di *inventores*. Appare così davanti ai nostri occhi una serie di volti di artisti, poeti, letterati, musicisti e scienziati del tempo, prima disegnati e poi incisi, inseriti in cornici dodecaedriche o ovali; per la raffigurazione Leoni sceglie la tecnica del punto di stazione retrostante che gli consente di celebrare i personaggi nella loro evidenza personale, rinunciando intenzionalmente a rappresentarne gli attributi della professione per puntare sulla intensità degli sguardi e dunque del pensiero che da essi traspare.

L'importanza della ritrattistica di Leoni è evidenziata dall'influenza che la sua nuova tipologia ebbe su Anton van Dyck, un tema molto caro all'autrice che di recente lo ha affrontato anche in singoli contributi (*Un ritratto genovese di Van Dyck e due disegni di Ottavio Leoni: Filippo Spinola, conte palatino di Tassarolo*, in "Storia dell'Arte", n.s. 32, 132, 2012, pp. 46-56; *Ottavio Leoni secondo Van Dyck: sul punto di stazione retrostante e l'"Autoritratto con girasole"*, in "Rivista d'arte", 5. Ser., 2, 2012, pp. 297-312). Si osserva una «convergenza linguistica» tra i due grandi artisti che hanno elevato il ritratto a genere assoluto; entrambi sembrano mossi dalla stessa esigenza di nobilitare i soggetti prescelti pur mantenendo fede ad una descrizione sfrondata di orpelli, ottenuta attraverso la ricostruzione realistica dell'immagine, che ha il suo punto di forza nell'autodeterminazione del ritrattato; egli guarda fiero davanti a sé, esibendo un abbigliamento adeguato al rango e al ruolo che finalmente ricopre nella società.

Un lungo elenco di nobili si dispiega all'interno del volume: dai Montalto ai Borghese, Barberini, Aldobrandini, Altemps, Colonna, Ludovisi, non vi è famiglia che non voglia far ritrarre i suoi componenti dall'abile mano di Ottavio la cui fama raggiunge i Medici e i Savoia, così come gli ambasciatori stranieri di stanza a Roma. Anche grazie ad un'evoluzione tecnica che passa dallo sfumato al punteggiato; Tordella osserva che «l'analisi dei documenti datati che dal ritratto del Cavalier d'Arpino (1621) giungono a quello del cardinale Ludovisi (1628), dimostra come la maturazione sperimentale nel campo dell'incisione a bulino sia strettamente collegata all'evoluzione di questo elemento solo apparentemente accessorio, attra-

verso il quale Ottavio traduce, reinterpretandola, la componente pittorica che struttura la sua lingua disegnativa» (p. 63). E Leoni è infatti grande anche nella ritrattistica ad olio su tela, come hanno evidenziato gli studi di Francesco Solinas che ha portato alla luce importanti inediti come la dama di collezione Lancellotti (*La Signora degli Scorpioni: un inedito di Ottavio Leoni (1578 - 1630) e qualche ritratto romano del tempo di Caravaggio*, in C. Volpi (a cura di), *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, atti del convegno, Città di Castello 2002, pp. 243-265) o più di recente il ritratto del giovane Taddeo Barberini (*Le maniere del Leoni: un «Amore» dipinto e due ritratti di Don Taddeo Barberini*, in M. G. Aurigemma (a cura di) *Dal Razionalismo al Rinascimento: per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma 2011, pp. 287-296). È questa vocazione pittorica a rendere affascinante la grafica leoniana scandita nel tempo anche dall'adozione della tecnica à trois crayons che gli consente di sfruttare al meglio il supporto cartaceo, declinato in carte pigmentate e cerulee.

La seconda parte del volume è dedicata all'analisi del cosiddetto *corpus* Rivani, ovvero del nucleo di ritratti già conservati nella biblioteca fiorentina di Alessandro Rivani (1746-1832) e oggi presso l'Accademia Colombaria di Firenze, di cui molti ancora inediti, qui ampiamente commentati e messi in relazione con le altre serie dell'artista conservate a Berlino, a Vienna o altrove. Il *corpus* contiene le effigi della corte pontificia: porporati, patrizi, militari, letterati, musicisti e pittori sembrano osservarci ancora oggi con i loro occhi indagatori, grazie alla forza del segno grafico di chi li ha resi immortali. I disegni sono commentati in schede tecnico-bibliografiche cui seguono gli schemi d'impianto dei fogli e la sezione delle immagini a colori che consentono al lettore di indagare il fondo nella sua interezza.

Il contributo di Piera Giovanna Tordella è di grande aiuto per ricomporre il *corpus* grafico di un artista che ancora oggi riesce a mostrare le sue doti di grande comunicatore, tanto da essere stato recentemente scelto quale assoluto protagonista di una esposizione che puntava a restituire al grande pubblico i volti della Roma caravaggesca (M. C. Terzaghi (a cura di), *Caravaggio. Mecenate e pittori*, cat. della mostra, Caravaggio, Palazzo Gallavresi 23 settembre - 12 dicembre 2010, Cinisello Balsamo (Mi) 2010); si attende

dunque con grande interesse l'annunciato studio di Francesco Solinas sui cento disegni del Kupfersticht Kabinett di Berlino che costituirà senza dubbio un altro fondamentale tassello per la comprensione di questo grande attore del Barocco romano che ancora attende un catalogo completo delle opere.

Loredana Lorizzo

Karel van Vogelaer. Un fiorante di Maastricht nella Roma barocca, Roma De Luca Editori d'Arte 2012, ill. b/n e colori, pp. 118.

Il piccolo e prezioso volume dedicato da Yuri Primarosa a Karel van Vogelaer delinea il ritratto di uno dei più ammirati pittori di natura morta attivi a Roma nella seconda metà del XVIII secolo, mettendo in luce aspetti inediti sui temi pittorici con cui l'artista si confrontò a Roma e sui rapporti di collaborazione con artisti italiani e stranieri.

Vogelaer si era formato nella bottega paterna di Maastricht che aveva lasciato probabilmente intorno al 1668 per raggiungere Parigi, dove negli anni 20 del Seicento si era trasferito Jean-Michel Picart, mercante di quadri e pittore di fiori di origine anversese, amato da Luigi XIII e dal cardinale Richelieu che nel giro di pochissimi anni era divenuto un punto di riferimento per i numerosi pittori di fiori, francesi, fiamminghi e olandesi che affollavano la capitale. La straordinaria bottega di Picart, l'osservazione delle opere di Willem van Aelst, la conoscenza dei castelli di Marly, Compiègne e Versailles ricolmi di dipinti ed affreschi naturalistici e soprattutto la frequentazione delle botteghe parigine di Pieter Boel e di Nicasius Bernaerts dovettero essere fondamentali per la formazione del giovane Carlo. La messa a fuoco del periodo parigino e l'accento posto da Yuri Primarosa sul quel variegato mondo artistico che tra la Francia e le Fiandre elaborò una raffinata e sontuosa produzione di dipinti di fiori, non di rado destinati alla corona di Francia, consente ora di riconoscere le cifre e i ricordi della cultura francese nei dipinti romani di Carlo.

A Roma egli era giunto nel 1674 e da subito era stato accolto nella colonia degli artisti olandesi che popolavano la città. Il giovane Carlo, il "fiore di cardo" come lo avevano scherzosamente sopranno-

minato i colleghi stranieri, aveva ricambiato l'ospitalità dividendo la sua stessa casa con alcuni dei numerosi pittori d'oltralpe che avevano raggiunto la città papale. Nella casa di Campo Marzio, accanto alla bottega dell'antiquario Luca Corsi, agente granducale e intimo amico di Carlo, come testimonianza la sua presenza alla stesura dell'inventario dei suoi beni, si alternarono Carlo Sciarnoc, il giovane aiutante fiammingo ricordato dal Pascoli, Monsù Martino, Christian Reder e l'olandese Andrea van der Put, suo giovane allievo, autore di quattro dipinti di fiori in collezione Pamphilj.

A Roma dove la pittura di fiori aveva raggiunto il suo apice nei dipinti di Michelangelo Cerquozzi, Tommaso Salini e soprattutto di Mario de' Fiori che aveva creato nella serie delle *Stagioni* chigiane un modello compositivo osservato e imitato dai tanti fioranti italiani e stranieri che vivevano in città, i "fiori" di Carlo, grazie alla fortuna e alla moda della pittura floreale, ebbero un successo senza precedenti e in brevissimo tempo trovarono posto nelle più importanti quadriere romane. Dal 1686, stando alla prima citazione inventariale di una tela dell'artista nella collezione di Emanuele di Portogallo, quadri e vasi di fiori furono richiesti al pittore di Maastricht da Lorenzo Onofrio Colonna, dal duca di Medinaceli Tomás dela Cerda Aragón, dall'abate Giuseppe Paolucci, da Niccolò Maria Pallavicini e Francesco Montioni che contendendosi a colpi di acquisti i fiori di Carlo e von Tamm imposero il loro gusto nelle collezioni romane.

Il successo dei fiori aveva spinto il giovane artista a cimentarsi in generi nuovi, a mescolare le essenze al paesaggio e ad unire i grandi bouquets agli inserti antiquariali, egli aveva iniziato così a collaborare con Carlo Maratti e Luigi Garzi, aprendo la strada a composizioni più ampie con frutti, fiori e figure di donne come mostrano il dipinto raffigurante l'*Estate*, ora a Nantes presso il Musée des Beaux-Arts, e la tela rappresentante l'*Autunno* presso la Galerie Canesso a Parigi.

Se la biografia del pittore redatta dal Pascoli aveva resa nota la collaborazione di Vogelaer con Giovanni Battista Gaulli, Luigi Garzi e Carlo Maratti, l'inventario dell'artista stilato nell'agosto del 1695 e rintracciato da Yuri Primarosa, consente ora di conoscere l'interessante sodalizio di Carlo con il pittore di Anversa Anthoni Schoonjans e con l'artista di ori-

gini anversesi Filippo Lauri. Autore del *Ritratto di Karel van Vogelaer con un ramo di cardi*, conservato a L'Aia presso il Mauritshuis, ed eseguito con ogni probabilità tra il 1684 e il 1685 quando i due artisti dividevano la casa di via Margutta; Schoonjans collaborò come è ora possibile documentare alla stesura della *Flora* con «Fiori, Paese e Puttini, e Fontana» dipinta da Karel per Emanuele di Portogallo, menzionata nell'inventario dell'artista. La presenza inoltre nella casa romana di Carlo di un "paese" con Pan e Siringa, dipinto nella bottega di Filippo Lauri, lascia intuire l'esistenza di una collaborazione di Carlo anche con Lauri, residente non lontano dall'abitazione di Vogelaer e capace secondo Baldinucci «anche a far paesi, frutta, fiori, animali e architetture», qui ipotizzata nei due grandi *Vasi di fiori con putti*, già in collezione Thurn und Taxis.

Accanto ai fiori Carlo aveva esplorato a Roma generi nuovi e col tempo aveva iniziato a raffigurare nature morte di uccelli e commoventi ritratti di cani da caccia, bottini di lepri e fagiani, magnifici quadri di caccia amati quanto i fiori dai collezionisti romani che, come scrive Leone Pascoli, quando «quasi tutti quelli che avuti aveva da lui quadri di fiori, altri gliene ordinarono di frutti, e d'animali». Alla serie delle cacce possedute dal principe del Liechtenstein Joseph Wenzel I descritte dal Fanti alla fine del Settecento, la lettura e l'analisi dell'inventario dei beni dell'artista hanno permesso all'autore di aggiungere nuove tele al catalogo di Carlo; tra queste il dipinto raffigurante un pointer marrone a guardia della selvaggina comparso nel mercato antiquario siglato e datato «KV Roma 1690» che consente, convincentemente, di riferire all'artista anche la *Caccia* del Nationalmuseum di Stoccolma e il dipinto rappresentante *Due cani da caccia in un paesaggio* comparso sul mercato antiquario.

Chiudono il volume le tavole botaniche dei due straordinari *Vasi di fiori* in collezione Pallavicini, la cui riproduzione a colori consente di ammirarne la magnificenza, che svelano i nomi delle essenze e dei fiori dipinti da Carlo che realizza con sapienza botanica le due composizioni floreali, alternando rose damascene e moscate ai piccoli fiori che annunciano la primavera come lillà, ranuncoli e anemoni, ai fiori dei sempreverdi viburni e della malva.

Maria Celeste Cola

Antonio Canova e l'Accademia di San Luca, di Antonello Cesareo, Perugia Morlacchi Editore 2012, pp. 383, ill. b/n e colore*

L'ingresso di Antonio Canova nella più prestigiosa istituzione accademica romana nel gennaio del 1800, quando su proposta di Agostino Penna, Giovanni Pierantoni e Camillo Pacetti lo scultore veneto venne acclamato Accademico di merito, segnò un momento significativo nella politica culturale di Gregorio Barnaba Chiaramonti, di lì a qualche mese eletto al soglio pontificio con il nome di Pio VII.

La morte di Pio VI in esilio e il conclave ospitato a Venezia avevano mostrato la fragilità del pontificato Braschi mortificato dalle spoliazioni napoleoniche e dagli avvenimenti politici della Repubblica romana. La notizia dell'ingresso delle truppe francesi a Roma aveva raggiunto Canova nel suo studio e immediato era stato, come racconta Antonio D'Este nelle sue *Memorie*, lo sconforto dello scultore che qualche mese dopo, nel maggio del 1798, non potendo sopportare che «l'Alma Città fosse ovunque serva ed oppressa» partì per Possagno. Il ritorno a Roma dopo i mesi trascorsi a dipingere in mancanza di marmi fu animato e sollecitato dall'urgenza e dalla necessità di un impegno politico e culturale che lo scultore esercitò attraverso il mondo accademico in difesa dei giovani artisti e delle scelte del nuovo pontefice.

Il ruolo determinante assunto da Canova all'interno dell'Accademia di S. Luca e la rapida ascesa ai vertici dell'istituzione coincisero con i più alti riconoscimenti offerti allo scultore da Pio VII che aveva attentamente ascoltato i suoi suggerimenti per la preparazione del Chirografo del 1802 scritto dall'abate Fea da tempo impegnato nell'elaborazione di uno strumento giuridicamente efficace nella tutela del patrimonio romano. Il lavoro di Canova in questo frangente fu fondamentale, impegnato, prima ancora del viaggio diplomatico a Parigi, nella direzione generale delle Belle Arti dello Stato Pontificio e nei progetti del museo Chiaramonti che furono la risposta esemplare data alla Francia dal nuovo pontefice.

Sono questi gli anni cruciali della storia di Roma che il libro di Antonello Cesareo ripercorre e analizza attraverso il ruolo di Canova all'Accademia di S. Luca, verificandone gli esiti e i risvolti nel mondo artistico e culturale romano. A fornire no-

tizie preziose sono i cinque volumi dei *Libri Congregationis* dell'Accademia che hanno consentito allo studioso di tracciare un quadro preciso degli avvenimenti e di seguire molti degli episodi legati alla formazione delle nuove collezioni pontificie e al recupero delle opere sottratte dai francesi grazie all'azione diplomatica di Canova.

All'Accademia di S. Luca «il fortunato ritorno degli oggetti d'arte» venne accolto con «giubilo» e all'unanimità lo scultore venne lodato per «essersi così felicemente adoperato in tanto difficile e spinoso affare». A volergli rendere onore fu Andrea Vici che decise di commissionare a Giuseppe Boschi la realizzazione di un busto in bronzo modellato sul più celebre autoritratto dello scultore e di commemorare il rientro delle opere con l'allogazione dei «ritratti del Santo Padre, del Cardinale Segretario di Stato, del Cardinale Camerlengo e del Signore Marchese Canova» assegnando a Bertel Thordwalsen quello di Consalvi, a Massimiliano Labourerur quello del cardinale camerlengo Antonio Maria Doria, ad Antonio Canova quello di Pio VII e a Filippo Albacini il ritratto dello scultore veneto.

Come emerge dalle pagine del volume, l'Accademia di S. Luca rappresentò per Canova la principale istituzione romana attraverso la quale sostenere i giovani artisti e incoraggiare il lavoro di pittori, scultori e architetti. L'impegno dello scultore si indirizzò fin dal 1812 alla preparazione di un bando per un premio annuale che, per volere dello stesso Canova, prese il nome di Concorso dell'Anonimo non volendo egli comparire con il proprio nome né influenzare la scelta dei premiati. Al premio, istituito presso l'Accademia, seguì quello voluto e sostenuto dallo scultore presso la Scuola di Perfezionamento di Palazzo Venezia, sua prima residenza romana alla quale era rimasto legato, cui furono ammessi con apposite borse di studio o «pensioni», studenti selezionati dalle accademie di Belle arti di Bologna, Milano e Venezia.

All'ideazione del concorso dell'Anonimo e a quella immediatamente successiva del Concorso Canova, istituito nel 1817 presso l'Accademia di S. Luca ed aperto anche agli architetti, è dedicato il secondo capitolo del volume che ricostruisce in ogni dettaglio la formulazione e l'assegnazione dei premi, dalla scelta dei professori dell'Accademia che nel 1812 segnalavano Alessandro Scarrozza e Carlo Aureli ai

vincitori dell'anno successivo quando il premio venne assegnato a Francesco Hayez e Rinaldo Rinaldi, entrambi come noto vicini a Canova; Rinaldi allievo nello stesso studio dello scultore veneto e Hayez, protetto da Leopoldo Cicognara, successivamente coinvolto da Canova nella decorazione del corridoio Chiaramonti in Vaticano insieme a Luigi Durantini, vincitore del premio nel 1814 insieme ad Adamo Tadolini.

La ricerca nell'archivio dell'Accademia ha inoltre permesso allo studioso di aggiungere notizie inedite anche su alcune opere dello scultore, in particolare sulla *Maddalena penitente* realizzata nel 1796 per l'amico Tiberio Roberti, rifiutata dal committente per il costo eccessivo dell'opera. Sulla tela, ad oggi dispersa ma nota attraverso una incisione di Antonio Zecchin, sono ora possibili alcune precisazioni grazie al rinvenimento presso l'Accademia di S. Luca di una *Maddalena penitente*, copia dell'originale di Canova, eseguita da Luigia Giuli sotto la guida dello scultore che dovette intervenire nel dipinto come provano la firma dell'autore (Antonio Canova scultore 1799) e la raffinatezza di alcuni particolari pittorici come la leggerezza delle vesti e dei capelli che molto ricordano le figure del *Compianto sul Cristo morto* dipinto in questi stessi anni dallo scultore veneto per la parrocchiale di Possagno.

Preziose le precisazioni anche a proposito del busto di *Napoleone Bonaparte come Primo Console*, giunto in data imprecisata tra i beni di Rinaldo Rinaldi e donato, come è stato possibile ricostruire attraverso la corrispondenza tra l'istituzione romana e i Rinaldi, dagli eredi dello scultore all'Accademia. Una parte consistente del libro è inoltre dedicata alle celebrazioni romane che seguirono alla notizia della morte dello scultore nell'ottobre del 1822 celebrata dall'Accademia di San Luca con un fastoso funerale nella chiesa dei SS. Apostoli.

All'annuncio della morte di Canova l'Accademia rispose con l'immediata convocazione di una congregazione straordinaria presieduta da Francesco Massimiliano Labourerur che approvò all'unanimità la decisione di realizzare «una statua in marmo da collocarsi nella residenza della nostra illustre accademia» e di celebrare lo scultore nella chiesa dei SS. Luca e Martina poi sostituita, probabilmente per le dimensioni ridotte dell'edificio, con la chiesa dei SS.

Apostoli dove si trovavano due delle più note opere romane dello scultore, il *Monumento funerario di Clemente XIV Ganganelli* e la *Stele in onore di Giovanni Volpato* nel portico della basilica.

I lavori per l'allestimento dell'interno della chiesa vennero affidati da Girolamo Scaccia a Giuseppe Valadier che progettò i quattro candelabri da porsi su ciascun lato del tumulo funerario, alla cui sommità venne collocata la statua della Religione Cattolica, uno dei quali documentato da un disegno preparatorio conservato nel Fondo Valadier dell'Archivio dell'Accademia di S. Luca (inv. n. 2793).

Alle strutture effimere create per l'occasione furono aggiunti, come mostra il magnifico disegno di Valadier conservato nel Fondo Lanciani della Biblioteca Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (Roma XI. 100, II, n. 148), i gessi canoviani rappresentanti la *Pietà*, la *Beneficenza* eseguita per il *Monumento a Maria Cristina d'Austria*, due leoni dalla *Tomba di Clemente XIII Rezzonico*, la *Religione Cattolica*, preparatoria per una scultura analogica di dimensioni colossali, mai realizzata, due bassorilievi rappresentanti le opere di misericordia, entrambi a Possagno, presso la Gipsoteca Canoviana, la *Stele di Angelo Emo* e altri sette rilievi raffiguranti episodi tratti dalle Sacre Scritture.

Maria Celeste Cola

* *Mentre questa recensione era in stampa è venuto improvvisamente a mancare Antonello Cesareo, giovane e brillante studioso del Settecento romano. La redazione di Storia dell'arte si unisce agli amici che lo ricordano con affetto e che ne rimpiangono l'allegria e la vivacità intellettuale.*

F. Dini, A. Rapisardi (a cura di), *Da Fattori al Novecento. Opere inedite dalla collezione Roster, Del Greco, Olschki*, cat. della mostra, Villa Bardini, Firenze, 1 aprile-4 novembre 2012, Olschki, Firenze 2012

Nel 1888 Giovanni Del Greco pubblica il diario di memorie *Ricordi di un Garibaldino* in cui racconta l'esperienza vissuta durante le guerre risorgimentali. Scritto in un momento di crisi degli

ideali post-unitari, il volume rievoca lo «spirito eroico» sorto dalla nuova identità nazionale cercando, attraverso la lettura, di risvegliare «una scintilla dei passati entusiasmi».

Tra le pagine, assieme alla narrazione in prosa, appaiono alcune illustrazioni di Giovanni Fattori tratte da dipinti commissionati appositamente da Del Greco all'artista livornese. Le tavole raffigurano alcuni dei momenti vissuti nei luoghi di battaglia: a Bezzacca dove, in qualità di medico, Del Greco soccorre un garibaldino, in Sicilia, dove viene ferito dal fuoco nemico, o a San Martino dove viene sorpreso dagli austriaci. Le piccole opere ripropongono *in nuce* l'ideologia fattoriana del "quadro di storia": alle prese con le vicende contemporanee l'artista ne supera la retorica, rinnovando gli schemi compositivi tradizionali (i "quadri di battaglia") attraverso l'uso della "macchia" che assume un ruolo di costruzione dell'immagine e non più, o non solo, di semplice effetto pittorico. Ma l'ammirazione di Del Greco verso Fattori non è rivolta solamente alle «innovazioni artistiche»; ne apprezza soprattutto «le convinzioni democratiche», quelle convinzioni che egli stesso aveva perseguito con tenacia nel corso del sesto e del settimo decennio.

Ed è dal dialogo tra i due, tra Fattori e Del Greco, che prende avvio il racconto narrato dalle curatrici del catalogo, Francesca Dini e Alessandra Rapisardi. La storia, filologicamente ricomposta e restituita con accuratezza documentaria, prende in esame le vicissitudini di un prezioso nucleo di opere, dalla sua costituzione iniziale voluta proprio da Giovanni Del Greco, al successivo passaggio ereditario ad Alessandro Roster - a cui si deve il notevole incremento della raccolta - fino all'ultima confluenza tra i beni delle famiglie Rapisardi e Olschki. Poco più di cento opere ricostruiscono i passaggi e le aggiunte avvenute nel corso degli anni tra cui l'iniziale predilezione per le innovative tele dei Macchiaioli, la successiva scelta delle marine tardo impressioniste di Llewelyn Lloyd o la ricerca della sensibilità espressionista di Oscar Ghiglia. Piccoli capolavori - tra cui *La monaca* di Gabriele Castagnola, le rare tele realizzate da Giovanni Mochi in Cile, le vedute livornesi di Ulvi Liegi - che ripercorrono la storia dell'arte italiana,

e nello specifico quella toscana, della seconda metà dell'800, restituendo un arco cronologico definito, ma cruciale in cui la rappresentazione pittorica abbandona il tardo naturalismo per lasciare spazio alle prime novità d'oltralpe ed approdare, con l'avvento del nuovo secolo, alla modernità dello spirito novecentista. Un *corpus* collezionistico custodito fino ad oggi privatamente, sottratto alle grandi mostre, che giunge quindi pressoché inedito e con opere che possono ancora suggerire nuove direzioni di ricerca.

All'analisi delle opere, il catalogo unisce il districarsi delle vicende familiari, ricomponendo e precisando le relazioni nate e maturate in un *milieu* culturalmente aggiornato e militante. I saggi, corredati da un ricco apparato fotografico, raccontano «una vicenda inedita di arte e di passioni civili e intellettuali, un viaggio pittorico tra le guerre di Indipendenza e la cultura del Novecento che coniuga alla maniera toscana spunti d'avanguardia» a testimonianza del coinvolgimento delle nobili famiglie nel fermento culturale di quegli anni.

Ma torniamo brevemente a Del Greco, alla sua vicenda personale ed alla storia che ha dato vita al primo nucleo della raccolta. Indifferente alle mode, ma non alla situazione storica e sociale dell'epoca, il medico garibaldino sceglie con ponderata accortezza le tele più affini alla propria sensibilità e quelle più vicine al clima di rinnovamento suscitato dalla costruzione dello Stato unitario. Più che ai suggerimenti di mercanti d'arte o di galleristi, si affida per gli acquisti all'amico Diego Martelli (che frequenta presso la villa di Castiglioncello) oppure agli stessi artisti, Stefano Ussi e Gabriele Castagnola che conosce e incontra personalmente. Inizia a collezionare alcune opere giungendo, probabilmente tramite Martelli, a Fattori, ma «affascinato [...] da una pittura di contenuti, colta ed elegante nelle apparenze formali non riesce a comprendere le manifestazioni della giovane scuola realista» e dunque non si spinge oltre nella ricerca dei linguaggi dell'arte a lui contemporanea. Posizione, invece, abbracciata dai suoi futuri eredi e successori. Dopo la sua scomparsa, la collezione viene ereditata da Alessandro Roster, prima allievo e poi genero di Del Greco di cui sposa la figlia Emma. Il passaggio

non comporta una “diaspora” delle tele: al contrario si deve proprio a Roster un cospicuo incremento degli acquisti. Scienziato eccentrico, Roster stringe amicizia con lo scultore Mario Galli - che lo consiglia nella scelta delle opere - e instaura un dialogo diretto con Ruggero Panerai a cui lo unisce la comune passione per la bicicletta (al “velocipede” dedicherà anche una pubblicazione nel 1895). Tra gli interessi, ricorre la pittura dei Macchiaioli, dei tardo-macchiaioli, del naturalismo toscano sino alle novità del primo Novecento, e tra gli artisti contemporanei, ammira in particolare Lloyd che frequenta assiduamente e con cui condivide la predilezione per l'isola d'Elba, per le spiagge, le insenature, la natura di luoghi dalla forte intensità cromatica e custodi degli affetti familiari. Alla scomparsa di Alessandro sono i nipoti Giancarlo Rapisardi (figlio di Renata Roster e Giuseppe Rapisardi) e Marcella Olschki (figlia di Rita Roster e Aldo Olschki) ad occuparsi della collezione. Oltre all'arte moderna (soprattutto Marcella continua ad acquisire opere, tra cui splendide marine di Lloyd), cercano di preservare «una memoria familiare percepita come importante». Entrambi sentono l'esigenza di dover completare quanto iniziato dal nonno, acquisendo ad esempio opere di artisti precursori dei Macchiaioli e rintracciando dipinti già di proprietà della famiglia e poi dispersi sul mercato (come la preziosa *Cavallina nera* di Fattori rintracciata da Giancarlo). Del Greco, Roster, Rapisardi, Olschki: l'aspetto attuale della collezione è dunque frutto di una continuità tenacemente preservata che ne ha impedito la dispersione. Di generazione in generazione le famiglie hanno protetto la raccolta senza corrompere lo spirito iniziale o tradirne le scelte in ambito artistico. Le loro vite si inseriscono compiutamente nelle vicende del collezionismo italiano del XIX secolo, un collezionismo estraneo a logiche speculative, che acquista senza cercare profitto e senza ricorrere allo sfruttamento del mercato. Sostenuto dall'interesse per l'arte e per la cultura, l'atto del collezionare diventa non solo una risorsa, ma un gesto di crescita intellettuale e di educazione estetica, un gesto di formazione e di costruzione della coscienza di un'Italia appena unita.

Arianna Mercanti

A black and white photograph of a Renaissance equestrian sculpture. The sculpture depicts a knight in full armor, including a helmet with a crest, riding a horse. The knight's right arm is raised, holding a sword. The horse is shown in profile, facing left, with a detailed bridle and a decorative collar. The background is a plain, light color.

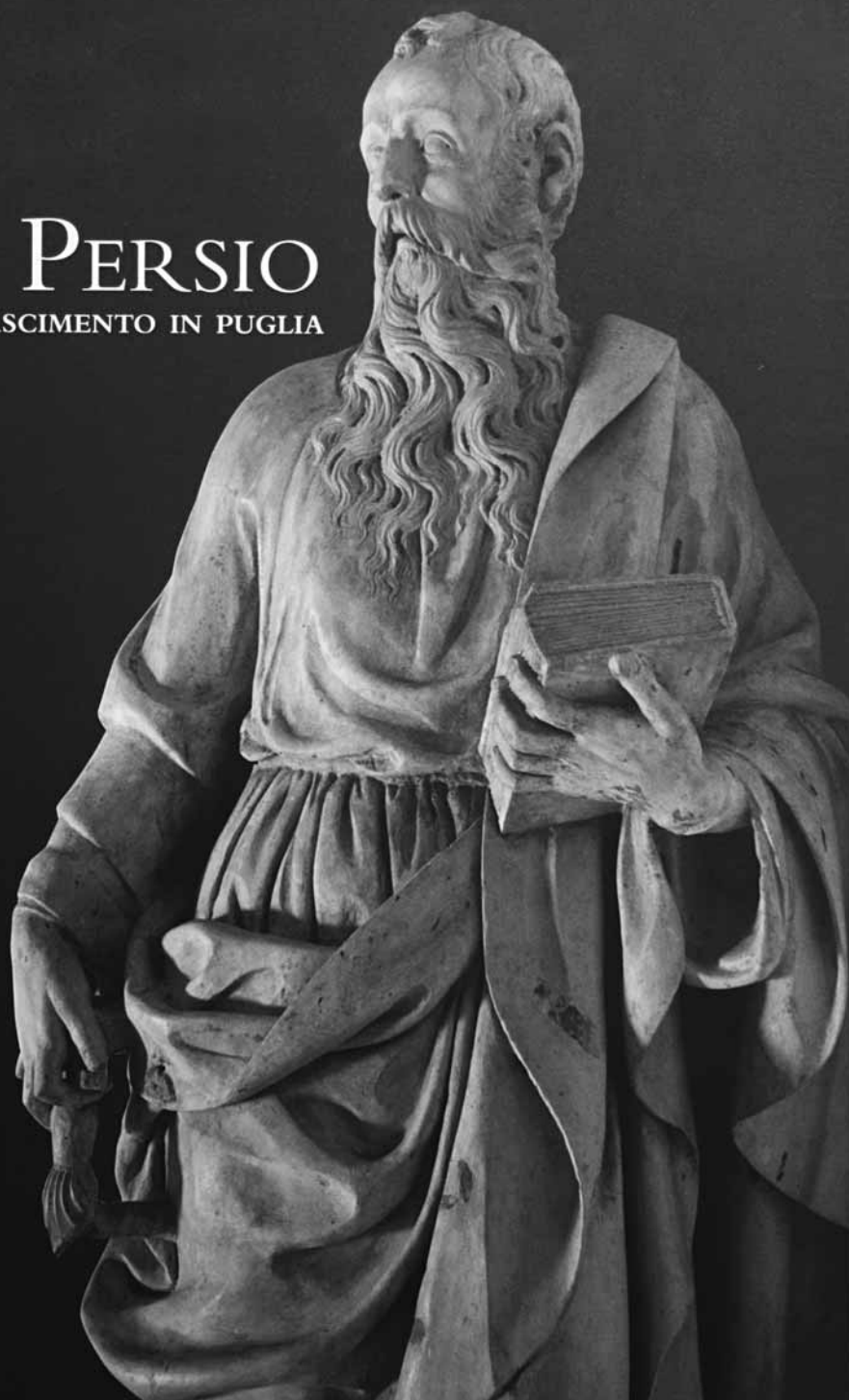
Patronage and Italian Renaissance Sculpture

Edited by
**KATHLEEN WREN CHRISTIAN
AND DAVID J. DROGIN**

GIACOMO LANZILOTTA

AURELIO PERSIO

E LA SCULTURA DEL RINASCIMENTO IN PUGLIA



ADDA
EDITORE

NORME REDAZIONALI

Storia dell'arte pubblica esclusivamente testi inediti e firmati dai rispettivi autori. I testi dovranno essere inviati alla direzione nella loro redazione definitiva, su supporto informatico (CD, o e-mail) in formato Word, accompagnato da una conforme redazione a stampa. I testi, anche se non pubblicati, non si restituiscono. Gli autori rivedranno le prime bozze di stampa, rendendole alla direzione della rivista con le adeguate correzioni (la cui entità non dovrà superare il 5% dell'intero testo) entro il termine di 10 giorni dalla consegna. La redazione potrà apportare modifiche non sostanziali al fine di aumentare la chiarezza e l'accuratezza del testo, informandone l'autore quando i tempi lo consentano.

STESURA DEL TESTO:

Le parole, le locuzioni e le citazioni in lingua straniera devono essere in corsivo, così come i titoli di opere d'arte e di opere letterarie.

Tutte le citazioni sono racchiuse tra caporali (« »).

Parti di testo mancante o aggiunte dell'autore, all'interno delle citazioni vanno segnalate con 3 punti di sospensione tra parentesi quadre. Es.: I due si erano impegnati a realizzare «il paliotto d'altare nella cappella e più una cartella che fra mezzo li doi frontespizi dove hoggi sta il modello di stucco et anche rifare le lettere dell'epitaffio [...] il qual paliotto farlo conforme al modello disegno di Pietro Paolo pittore». Le parentesi quadre con i 3 punti all'interno non vanno mai adoperate all'inizio e/o alla fine delle citazioni.

L'uso delle virgolette doppie alte (“ ”) è riservato a parole e a locuzioni in lingua italiana che si intende sottolineare (es.: la carica di “idealità” nella pittura di Poussin), oppure alle citazioni all'interno di brani riportati (es.: «disse a Giosuè: “Ecco io do in tuo potere Gerico”»).

I nomi dei santi sono preceduti da una maiuscola puntata quando denominano una chiesa, secondo le seguenti modalità: la chiesa di S. Giovanni; la chiesa dei Ss. Apostoli; la chiesa del SS. Nome di Gesù. Viceversa, “santo/santa” vanno scritti per esteso in minuscolo quando si tratta della persona (es.: i miracoli di san Nicola), con la sola eccezione dei titoli delle opere, laddove rappresentino l'inizio del titolo stesso (es.: la pala raffigurante *San Nicola di Bari*).

I nomi dei musei e degli enti stranieri vanno mantenuti nella grafia originale (es.: Musée du Louvre, Alte Pinakothek, Kunsthistorisches Museum, ecc.).

I riferimenti alle note vanno indicati in apice con numeri arabi dopo la punteggiatura (es.: Sovrastato dall'imponente figura di Gian Lorenzo Bernini [...] l'inalterabile ossequio, e filiale amore»²).

I segni di punteggiatura sono sempre successivi a caporali, virgolette alte e parentesi.

CITAZIONI BIBLIOGRAFICHE:

LIBRI E SAGGI

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, Milano 1927, pp. 312-314 – E. Waterhouse, *Italian Baroque Painting*, II ediz., London 1962, p. 48 – R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London 1955, ediz. it. con il titolo Bernini. Lo scultore del Barocco romano, Milano 1990, p. 123 – G. B. Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma*, Roma 1663, ediz. crit. a cura di K. Noehles, Berlin 1966, p. 12.

ARTICOLO SU RIVISTA

M. Rothlisberger, *Additions to Claude*, in “The Burlington Magazine”, CX, 1968, 780, pp.115-119, in part. p. 117.

CONTRIBUTO PRESENTE IN UNA MISCELLANEA

P. Rusconi, *Renato Birilli: Eldorado*, in A. Negri (a cura di), *Esercizi di lettura*, Ginevra-Milano 2002, pp. 130-141.

CONTRIBUTO PRESENTE IN ATTI DI CONVEGNO

L. Puppi, *Un racconto di morte e di immortalità: “S. Girolamo nello studio” di Antonello da Messina*, in G. Ferroni (a cura di), *Modi del raccontare*, atti del convegno, Palermo 1985, p. 34.

SCHEDA DI CATALOGO

A. Barsanti, *Cecco Bravo: “San Giorgio e il drago”*, in A. Barsanti, R. Contini (a cura di), *Cecco Bravo, pittore senza regola. Firenze 1601-Innsbruck 1661*, cat. della mostra di Firenze (Casa Buonarroti, 23 giugno-30 settembre 1999), Milano 1999, pp. 76-77, cat. 18.

Qualora si indichino di seguito due contributi dello stesso autore, nel secondo riferimento bibliografico il nome dell'autore deve essere sostituito con “Idem/Eadem”: M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi dell'Oratorio della Concezione*, in “Bollettino d'Arte”, 43, 1958, pp. 309-328; Idem, *Sacri paradossi del Lotto: “I mungitori bendati” e “Amore nella bilancia”*, in “Storia dell'arte”, 115, 2006, pp. 9-16

Qualora si indichino di seguito due contributi di diverso autore contenuti in un identico volume, nel secondo riferimento bibliografico il testo di riferimento deve essere sostituito con “Ibidem”: L. Testa, *Tra maniera e natura: il Cavalier d'Arpino e Caravaggio in casa Aldobrandini*, in M. Calvesi, A. Zuccari (a cura di), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, “Storia dell'arte. Collana di Studi”, 1, Roma 2009, pp. 289-328; M. Pulini, *Il grandangolo gentileschiano*, in *Ibidem*, pp. 365-372.

Dopo la prima citazione, quelle successive si daranno in forma abbreviata, seguita dall'indicazione della nota in cui l'opera è stata citata per la prima volta: Rothlisberger, *cit.* (nota 5), p. 116. **Qualora siano stati menzionati all'interno della stessa nota più di un contributo ad opera dello stesso autore:** Rothlisberger, *cit.* (nota 5), 1968, p. 116.

Per i testi senza una specifica curatele, dopo la prima citazione si citerà l'inizio del titolo seguito da 3 punti, la dicitura “cit.” e l'indicazione della nota di riferimento: *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, cat. della mostra di Roma (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), Roma 1995 = *La regola e la fama... cit.* (nota 6), p. 3.

CITAZIONI ARCHIVISTICHE

Le citazioni da codici o documenti d'archivio dovranno comprendere: luogo, denominazione dell'archivio o della biblioteca, indicazione dell'eventuale fondo e del documento in corsivo secondo i seguenti esempi: Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), *Vat. lat. 13650*, c. 36v Roma, Archivio di Stato (ASR), *Trenta Notai Capitolini*, uff. 11, Angelus Justinianus, vol. 8, c. 15r.

DIDASCALIE

Le didascalie dovranno essere redatte in base ai seguenti esempi: - G. Cavedoni, *Adorazione dei Magi*, 1614. Bologna, S. Paolo Maggiore - C. Bravo, *Figura virile*, ca. 1650. Matita rossa e gessetto bianco, mm 414x270. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 10595 F – U. Boccioni, *Ritratto femminile*. Roma, coll. priv. (o semplicemente Coll. priv.).