

Storia dell'arte —  $\frac{136}{2013}$   
nuova serie  
n. 36

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

136

2013

Settembre - 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, 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.storiadellarivista.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

[Dicembre 2013]

# Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

## INDICE

<i>Maurizio Calvesi</i>	Editoriale. Trentennale di una bufera	5
<i>Graziella Becatti</i>	Iconografia della "svestizione": le origini dell'icona del catecumeno e le sue successive elaborazioni	10
<i>Ch. Dominique Fuchs</i>	<i>Morgante en Bacchus</i> (l'oeuvre préparatoire en stuc doré pour le bronze du Louvre)	29
<i>M. Giulia Aurigemma</i>	<i>Averroè, Ario e Sabellio</i> : due inediti frammenti vasariani	38
<i>M. Simone Bolzoni</i>	Cesare Rossetti, "amico" del Cavalier d'Arpino: un nuovo dipinto e alcune osservazioni sull'opera grafica	46
<i>Giacomo Berra</i>	Il «canestro di frutta matura» nella <i>Cena in Emmaus</i> del Caravaggio e la visione del profeta Amos	65
<i>Stefano Pierguidi</i>	Caravaggio e il ciclo della galleria di palazzo Mattei	87
<i>Marco Gallo</i>	Sull'iconografia dell'apostolo Pietro al sepolcro: il «San Pietro verifica l'assenza del corpo di Cristo nel sepolcro e si meraviglia» (Lc 24:12) in collezione Koelliker	99
<i>Adriano Amendola</i>	Baldovino Breyel e una lista di «diversi quadri antichi»: novità su Domenico Fetti e Orazio Vecellio	114

<i>Steven J. Cody</i>	Umberto Boccioni's <i>The City Rises:</i> Prelude to a Philosophy of the Future	125
<i>Marina Giorgini</i>	Růžena Zátková. Una boema in Italia tra avanguardia russa e Futurismo	139
<i>Augusta Monferini</i>	Un'occasione mancata: <i>La Galleria Nazionale d'Arte Moderna.</i> <i>Cronache e storia 1911-2011</i>	169
<i>Recensioni a cura di</i>	F. Veratelli, M. Nicolaci, S. Colonna, A. Vannugli, A. Mercanti	183

## 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.*

*Lettere di Pieter de Witte. Pietro Candido nei carteggi di Antonio Maria Graziani (1569-1574)*, edizione critica di M. Moretti, *Cammei* - Collana di critica e documenti per la Storia dell'Arte diretta da F. Solinas, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2012, pp. 118.

L'ultimo *Cammeo* artistico della raffinata collana diretta da F. Solinas per S. e L. De Luca è dedicato ad un carteggio che riesce ad appassionare come un romanzo. M. Moretti pubblica qui una corposa serie di lettere inedite provenienti dall'Archivio storico Ferri Graziani, che ancora conserva la corrispondenza di Antonio Maria Graziani (1537-1611), segretario del cardinale Giovanni Francesco Commendone (1523-1584), legato papale e abile diplomatico dell'età moderna. Protagonisti principali di questo carteggio sono tre componenti del cenacolo riunito attorno alla figura del potente cardinale: il suo segretario, un pittore fiammingo, uno studente polacco e, tra loro, sei anni di fitte corrispondenze (1568-1574) che raccontano di ambasciate, di committenze e soprattutto di incontri, tra Roma, Venezia, Padova, Vienna, Praga, le Fiandre e la Moravia.

I tre protagonisti principali, i cui profili vengono brillantemente delineati da Moretti nel saggio introduttivo, prendono vita sin dalla prima lettera nella quale A. M. Graziani (il segretario) ci regala il ritratto geniale e impietoso di un Pietro Candido (il pittore) al lavoro presso la corte di Vienna, tutto intento a realizzare i ritratti dell'Imperatore e della sua famiglia.<sup>1</sup> «Questo nostro Apelle»<sup>2</sup> come indicato in questa prima lettera è l'Apelle del Graziani, futuro nunzio apostolico a Venezia e suo protettore e committente, ma è anche l'Apelle del giovane Nicolò Thomicki, il quale, figlio dell'eretico Jan, castellano di Gniezno e nipote del vescovo di Cracovia Piotr Tomicki

(1464-1535), negli anni in cui si svolgono i fatti era studente nell'ateneo patavino, affidato dal cardinal Commendone alle cure del suo fidato segretario. Proprio nella città di Padova lo studente polacco e il pittore fiammingo hanno modo di allacciare una serie di conoscenze prestigiose e di rafforzare quelle già in attivo.<sup>3</sup>

A tale inatteso «triangolo» il quale si colora di toni familiari, scherzosi, indizio di una intimità vissuta, fatta anche di momenti conviviali e intermezzi musicali,<sup>4</sup> fa da contrappeso l'attività diplomatica del cardinal Commendone, figura autorevole «sempre evocata»<sup>5</sup> dai colti interlocutori. Il corposo apparato critico aggiunto alle trascrizioni delle lettere arricchisce di molti dettagli le nostre conoscenze su questo personaggio, contribuendo a ricomporre e a restituire un quadro storico e culturale destinato a fare del volume in questione un riferimento imprescindibile non solo per gli storici dell'arte.

In un'ottica interdisciplinare Moretti è in grado di tessere fatti artistici e storici grazie a una profonda conoscenza della realtà politica, religiosa e diplomatica dell'Europa del secondo Cinquecento: questi incroci tra campi del sapere e del fare, storiograficamente divisi e analizzati separatamente dagli specialisti, vengono qui ricomposti per fornirci il quadro vivo di uno straordinario *entourage* di personaggi eccellenti e altri apparentemente minori, dalle mille sfaccettature e in continuo movimento. Particolarmente felice è la scelta di integrare le lettere inedite con la trascrizione di missive già pubblicate da Angelo Mai nel 1842 e sino ad ora completamente ignorate dalla critica, come anche l'opportunità data agli studiosi di confrontarsi con una corposa serie di appendici documentarie ricche di gustose sorprese e preludio di successivi auspicabili approfondi-

menti sull'affascinante personalità del Graziani e sul suo rilievo culturale nello scenario romano, veneziano e, possiamo ben dirlo, europeo della Controriforma. Le riproduzioni fotografiche di alcune lettere e un interessante apparato iconografico corredano il prezioso volume.

Personaggio dalle mille risorse è senz'altro il nostro Pietro di Pietro de Witte, «il Candido» (ca. 1548-1628), il quale, alla luce di queste nuove testimonianze, tanto Candido, in realtà, non sembra essere stato. La corrispondenza ci offre un'irripetibile occasione di approfondire il profilo caratteriale dell'artista, di fare la sua conoscenza diretta, senza intermediari, come già ci era capitato con Artemisia. Il ritratto che ne esce è quello di un pittore geniale, turbolento, ambizioso, che si vanta - non senza essere schernito e rimproverato dallo stesso Graziani - della sua prossimità all'imperatore Massimiliano continuando, anche in tempi non sospetti, a firmarsi come «*keisers scildere*». <sup>6</sup> Su questo pittore originario di Bruges, figlio di maestri al servizio delle arazzerie medicee, e grande protagonista del Manierismo internazionale, la cui ricca e polivalente personalità è preludio della grande stagione barocca rubensiana, non molto sapevamo. Una bella mostra di qualche anno fa a Volterra e una monografia uscita subito dopo hanno contribuito non poco ad arricchire il catalogo e a illuminare alcuni segmenti dei suoi peregrinaggi a Firenze e a Monaco. <sup>7</sup>

Ma il carteggio ora pubblicato ha il merito di supplire alla lamentata mancanza di dati sull'attività giovanile dell'artista, e aggiunge novità che impongono una completa revisione del suo profilo artistico. Il nucleo di lettere inedite scoperte da Moretti è in grado di «trasformare le nostre conoscenze» <sup>8</sup> sul pittore, e va a colmare periodi della sua vita lacunosi ma estremamente ricchi sotto tutti i profili, sui quali non possedevamo nessun dato documentario e, grazie ai quali, sarà possibile riconsiderare la sua carriera artistica svolta non solo in Italia e in Germania, ma nelle sue stesse Fiandre e sino ai confini più orientali dell'impero asburgico.

Il catalogo delle opere del pittore citate nelle lettere e realizzate tra il 1569 e il 1574 aggiunto da Moretti in coda al volume, unito ai primi tentati-

vi di contestualizzazione ed identificazione rintracciabili nelle note, pone le basi di una ricerca che si preannuncia proficua e foriera di ulteriori novità. <sup>9</sup> L'autore propone di attribuire a Candido un ritratto di Massimiliano II datato 1569 (di cui parla Graziani in una sua lettera inviata da Vienna) oggi a Schönbrunn, <sup>10</sup> ma nelle collezioni asburgiche andranno ora ricercati anche i ritratti delle figlie dell'imperatore, e altri dipinti, ricordati e rendicontati dallo stesso Pieter de Witte. Più ardua ma non impossibile è la ricerca delle due *Trasfigurazioni* tratte da Raffaello, destinate al Cardinale e al vescovo di Olomouc Vilém Prusinovský del quale Candido eseguì anche un ritratto. Del tutto inedita, inoltre, la collaborazione di Pieter con lo scultore lombardo Antonio Abondio per alcune «cosette», probabilmente in ceramica, destinate al maggiordomo imperiale Johan Khevenüller. La ricerca di Moretti permette di aggiungere dettagli sulla rete fiamminga del pittore e di allargare l'inquadratura sulle relative committenze. Fondamentali, anche se ancora troppo sfocati, sembrano essere i suoi rapporti con il maestro delle poste Antonio de Tassis, e con Massimiliano Westcapelle, esponente dell'alta aristocrazia di Anversa, ai quali il pittore accenna in occasione della realizzazione di alcuni quadri compiuti durante il suo soggiorno fiammingo, finora sconosciuto, del 1571. <sup>11</sup> Questo soggiorno apre le porte ad un'altra possibilità: quella di ricostruire la consistenza dei beni paterni del pittore, come quella di localizzare la casa (o le case) di famiglia a Bruges, possibilità indicataci dal pittore stesso in una lettera, come già evidenziato da Moretti con l'auspicio di indagini future negli archivi fiamminghi. <sup>12</sup> E proprio di questa sua città natale, Candido ci invia nel dicembre 1571 forse un'ultima istantanea, viva e terribile. È una immagine di desolazione, guerra e morte quella che Pietro registra prima di fuggire alla volta di Anversa («Io mi trovo con l'aiuto de Iddio sano qui ad Anversa et fra quattro giorni spero di mettermi in viaggio per Vienna»). <sup>13</sup> Le Fiandre sono sotto assedio. Bruges in particolare soccombe alle scorrerie di Ludovico di Nassau e del fratello Guglielmo d'Orange e alle ritorsioni degli spagnoli capeggiati dal duca d'Alba che «fanno tal oltraggi che non fu mai udito». <sup>14</sup>

Pietro realizza che si trova nel mezzo della tormenta, che non può più restare in quel «paese pieno d'aflitti quasi abbandonato da tutti»<sup>15</sup> e «pieno de tribulationi».<sup>16</sup> Impaurito ma scaltro, quasi come un Zenone di “yourcenaria” memoria, non si volta ma inizia a fuggire, e dunque riparte, per andare lontano, verso Vienna, verso l'Impero, probabilmente per non fare più ritorno.

Federica Veratelli

<sup>1</sup> Antonio Maria Graziani a Nicolò Thomicki in Padova (Vienna, 20 gennaio 1569), Moretti 2012, lett. n° 1, pp. 39-43 (in latino, seguita da traduzione).

<sup>2</sup> Ivi, p. 41.

<sup>3</sup> Moretti 2012, p. 24ss.

<sup>4</sup> Nicolò Thomicki ad Antonio Maria Graziani in Roma (Venezia, 20 maggio 1570), Moretti 2012, lett. n° 3, p. 47.

<sup>5</sup> Moretti 2012, p. 23.

<sup>6</sup> Pietro di Pietro Candido ad Antonio Maria Graziani in Venezia (Bruges, 19 agosto 1571), Moretti 2012, lett. n° 7, p. 54.

<sup>7</sup> *Pieter de Witte – Pietro Candido. Un pittore del Cinquecento tra Volterra e Monaco*, cat. della mostra (Volterra, Palazzo dei Priori, 2009) a cura di M. Burresi, A. Cecchi, Milano 2009; B. Volk-Knüttel, *Peter Candid (um 1548-1628), Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Berlin 2010.

<sup>8</sup> Come osserva Francesco Solinas nell'introduzione al volume (Moretti 2012, p. 9).

<sup>9</sup> Ivi, pp. 107-108.

<sup>10</sup> Moretti 2012, pp. 26, 29 e 37 nn. 96, 116.

<sup>11</sup> Pietro di Pietro Candido ad Antonio Maria Graziani in Venezia (Anversa, 10 luglio 1571 e Bruges, 19 agosto 1571), Moretti 2012, lett. n° 6 e 7, pp. 52-54.

<sup>12</sup> Pietro di Pietro Candido ad Antonio Maria Graziani in Venezia (Bruges, 19 agosto 1571), Moretti 2012, lett. n° 7, pp. 52-54.

<sup>13</sup> Pietro di Pietro Candido ad Antonio Maria Graziani in Venezia (Anversa, 20 ottobre 1571), Moretti 2012, lett. n° 9, p. 59.

<sup>14</sup> Ivi, p. 61.

<sup>15</sup> Pietro di Pietro Candido ad Antonio Maria Graziani in Venezia (Bruges, 19 agosto 1571), Moretti 2012, lett. n° 7, p. 52.

<sup>16</sup> Pietro di Pietro Candido ad Antonio Maria Graziani in Venezia (Anversa, 20 ottobre 1571), Moretti 2012, lett. n° 9, p. 61.

A. Amendola, *La collezione del principe Lelio Orsini nel palazzo di piazza Navona a Roma*, Roma, Campisano, 2013, pp. 173.

Provare a tracciare un complessivo bilancio degli studi sul collezionismo della famiglia Orsini a Roma è impresa non facile ma necessaria per comprendere meglio il valore di questo lavoro di A. Amendola. Innanzi tutto, si dovrà ammettere che, nel panorama sempre più ricco e diversificato degli studi sul collezionismo romano in età moderna, la fortuna di cui ha goduto l'antico e prestigioso casato – e in particolare il ramo di Bracciano, le cui vicende storiche si estendono dal XIII al XVII secolo – è stata contenuta, in proporzione al ruolo centrale che ricoprì nella capitale pontificia (e non solo) sia sul piano politico che culturale. Alle dettagliate indagini sui singoli ed eclatanti episodi collezionistici non è seguita una valutazione critica più generale, e su lungo periodo, del loro rapporto con le arti, solo parzialmente tentata dal pur coraggioso convegno americano del 2007 (*The Orsini. A roman baronial family in context. Politics, society and art*, University of California, Los Angeles).

Eppure, già nel pionieristico *Patrons and Painters* (1963) Francis Haskell aveva segnalato la peculiare personalità del duca Paolo Giordano II Orsini, animatore culturale intorno alla metà del Seicento, pubblicando alcune lettere riguardanti il suo rapporto con Gian Lorenzo Bernini. Lo stesso anno usciva l'avvincente narrazione storica delle vicende del casato di Vincenzo Celletti, ancora oggi fonte imprescindibile per gli studiosi degli Orsini, anche se soggetta a qualche semplificazione. Tali fondamentali premesse trovarono eco, più di recente, nella pubblicazione (ma priva di commento critico) degli inventari della famiglia ad opera di G. Rubsamen (1980) che restituivano l'immagine di una raccolta di alto livello, progressivamente incrementata nel corso dei secoli e motivo di vanto per la famiglia. Nuove e più puntuali ricerche, diverse dal punto di vista metodologico ma tutte fondate su un attento spoglio del materiale archivistico, hanno contribuito a mettere a fuoco i singoli protagonisti del casato: si vogliono qui ricordare gli studi coordinati da A. Ca-

vallaro sulla committenza Orsini nel ducato di Bracciano nel Quattrocento (1981), le monografie di E. Mori (2011) e B. Furlotti (2012) su Paolo Giordano I (1541-1585), il poetico ritratto che R. Zapperi ha dedicato al duca Virginio (1572-1615) in viaggio in Inghilterra alla corte di Elisabetta I (1993, e più di recente lo studio di C. Fabbri del 2010), le indagini archivistiche di T. Kämpf (2001) e C. Benocci (2006), dedicate ancora a Paolo Giordano II, quelli di F. Rausa sulla collezione di antiquaria di Flavio (2000).

Meno indagato, come si vede, è stato l'ultimo periodo della famiglia, ovvero quello corrispondente al secondo Seicento, che si conclude con la definitiva estinzione del ramo nel 1698 (con la morte di Flavio Orsini). A motivare questa lacuna negli studi concorre il generale pregiudizio che associava il declino economico e politico degli Orsini di Bracciano ad una fase involutiva anche dal punto di vista culturale. Questo preconcetto è ora smentito dal lavoro di Adriano Amendola, incentrato sull'ultimo vero capo famiglia, il principe di Vicovaro Lelio Orsini (1623-1696), le cui splendide raccolte allestite nel perduto palazzo di piazza Navona furono ricordate ancora da Bellori nel 1664, trent'anni prima della loro completa dispersione.

La ricerca prende le mosse da alcuni importanti ritrovamenti documentari compiuti dall'autore in diversi archivi romani e internazionali (Los Angeles, fondo Orsini presso la University of California e Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza) e sul riesame di materiale già parzialmente noto agli studi ma adesso nuovamente trascritto in forma integrale e corretta, nonché collazionato con i nuovi dati. Tra questi documenti, contenenti notizie inedite relative alla descrizione delle singole opere, al nome degli autori e a quello dei loro primi acquirenti, sono alcuni fascicoli relativi al lascito di Lelio Orsini conservati presso l'Archivio del Vicariato di Roma nel fondo dell'Arciconfraternita delle Stimmate di S. Francesco. Morto senza eredi diretti, in conflittuale rapporto con i fratelli Flavio e il cardinal Virginio (1615-1676) – figure ancora largamente da sondare – don Lelio compì la scelta drastica e anti-tradizionale di disperdere la collezione di famiglia, simbolo stesso dell'antichità del casato, legando la propria memoria alla pia istituzione delle Stimmate, ere-

de della quasi totalità dei beni mobili del principe che decise di vendere a più riprese all'indomani della sua morte fino al 1709.

Consapevole della prossima estinzione del casato (nessuno dei due fratelli laici aveva avuto figli maschi) e amareggiato per non essere riuscito a salvare la famiglia dai debiti tramite un paventato accordo con gli Orsini di Gravina (ramo maggiore e ancora economicamente solido), l'anziano principe aveva già dovuto svendere il patrimonio immobiliare, ceduto a prezzo ribassato ad altre famiglie (Gabrielli, Odescalchi). Affidando la collezione alla confraternita, egli assecondava la spiccata inclinazione religiosa che aveva connotato i suoi ultimi anni, evitando allo stesso tempo che le raccolte, a cui era così fortemente legato, fosse al centro di spietate e squallide rivendicazioni dopo la sua morte.

La ricostruzione della fisionomia intellettuale e collezionistica del principe di Vicovaro è accurata e si fonda sull'attento riesame delle fonti edite e inedite, tra cui un'interessante anonima biografia dei fratelli Lelio e Flavio conservata nel fondo Orsini dell'Archivio Storico Capitolino, trascritta in appendice dall'autore. Specchio della finissima cultura del principe è la sua vasta biblioteca (1391 volumi) che, come la quadreria, comprendeva in larga misura le acquisizioni dei suoi illustri antenati. I titoli riflettono un gusto sfaccettato, che spazia dalla letteratura alla teologia, dalla musica al teatro, dalla storia alle scienze naturali. Da segnalare è la presenza di alcuni testi messi all'indice dei libri proibiti, segno di una curiosità intellettuale che ha sempre caratterizzato i membri del casato, ma anche di opere di assoluto pregio e rarità come la *Divina commedia* illustrata da Federico Zuccari, acquistata dal padre e dallo zio direttamente dall'artista e oggi agli Uffizi.

Nucleo centrale e sintesi della ricerca di Amendola è la trascrizione dell'inventario *post mortem* dei beni di Lelio, a cui vengono affiancati i riscontri delle opere citate nelle diverse vendite che ne precisano talvolta l'autore, le dimensioni e il supporto, il prezzo della stima e quello della vendita, nonché il nome del suo acquirente. Nei casi più fortunati si è riusciti a seguire i passaggi di proprietà dei dipinti fino ad oggi: ad esempio viene chiarito quale delle versioni della *Giuditta* di Cristofano Allori fosse quella



commissionata dal cardinale Alessandro Orsini (1592-1626) nel 1616 attraverso la mediazione di Michelangelo Buonarroti il giovane, ovvero l'esemplare oggi a Vaduz-Vienna (tav. 25). Vero e proprio *sponsor* degli artisti fiorentini operanti a Roma nel secondo decennio del Seicento, il cardinal Alessandro è uno dei numerosi personaggi "cadetti" che ancora necessitano di essere meglio valutati nel loro ruolo di promotori delle arti. Tra le carte Orsini si conservano infatti importanti missive autografe indirizzate al porporato da parte di Domenico Passignano, Lodovico Cigoli e Matteo Rosselli; i fogli inediti sono stati oggetto di uno studio da parte di chi scrive di prossima pubblicazione.

Più nello specifico, l'autore si sofferma sulla composizione della collezione di dipinti, nonché sulla sua precisa disposizione all'interno del perduto palazzo Orsini di piazza Navona (o meglio «a Pasquino», dove oggi sorge Palazzo Braschi), cogliendone sia il carattere tradizionale di antica collezione, identitaria della secolare storia degli Orsini di Bracciano, sia quello innovativo, cui contribuivano le ultime mirate acquisizioni di don Lelio. Tra queste, un certo risalto viene dato alla passione per la grafica dell'Orsini, già menzionata dalle fonti e ora ricostruita con maggiori elementi dall'autore. Tra i molti fogli posseduti da Lelio si trovano attribuzioni a Raffaello, Annibale Carracci, Guido Reni, anche se solo in rari casi è possibile oggi individuare i disegni. Alle raccolte Orsini apparteneva poi un pregiato foglio preparatorio di Annibale per il *San Gregorio in preghiera*, oggi a Chatsworth, e una *Testa della Vergine*, anticamente creduta di Raffaello e oggi riferita a Sebastiano del Piombo (Oxford, Christ Church). Questi, e numerosi altri non ancora identificabili, furono acquistati dal padre oratoriano Sebastiano Resta, celebre intendente e collezionista di disegni, che fu tra i primi a beneficiare della vendita alle Stimmate. Curiosa è anche la passione di Lelio per le caricature, ricordata già da Bellori e Malvasia, e documentata con ogni probabilità dal foglio di Annibale Carracci oggi al British Museum di Londra (tav. 22). Inoltre, il ritratto in forma di caricatura di ambito berniniano all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, ora correttamente identificato da Amendola come ritratto di don Lelio, è possibi-

le che fosse un omaggio a chi, più di altri, poteva apprezzarne la sottile ironia (tav. 9).

Questi fogli dovevano trovare collocazione nel «Gabinetto delle pitture piccole» che prendeva il nome, secondo l'autore, dalla presenza di un prezioso *cabinet*, per l'appunto «custodia privilegiata di minuti dipinti e disegni». Tale riflessione è l'occasione per introdurre un dipinto di grande interesse conservato in collezione privata a Milano raffigurante una giovane donna, identificata da Amendola in Eleonora Orsini (tav. 24). L'attribuzione proposta a favore di Jacopo Zucchi, fondata anche su inediti indizi documentari rintracciati nella contabilità Orsini, è più calzante del nome di Scipione Pulzone già autorevolmente espresso da Mina Gregori, anche se il dipinto non sembra possedere la qualità della celebre *Clelia Farnese* di Palazzo Barberini, suo obbligato confronto.

Tra le opere appartenute a Lelio e rintracciate da Amendola si ricorda ancora il *Cristo portacroce* di Lorenzo Lotto, ora identificato con buona probabilità nella tela del Louvre, mentre il *Cristo nell'orto del Getsemani* di Francesco Bassano ora in collezione privata milanese, ereditata dal duca Paolo Giordano I, tra i primissimi estimatori della bottega dei Bassano a Roma. Curiosa è la scelta di lasciare per legato testamentario all'affascinante ma ambigua cognata Marie-Anne de la Trémoille (con la quale il rapporto non dovette essere sempre facile) il *Diluvio Universale* di Carlo Saraceni, commissionato dallo zio Paolo Giordano II. Il dipinto, appena ritrovato da G. Porzio presso il monastero di S. Agata sui Due Golfi (si veda "Storia dell'Arte", n. 134, 2013, pp. 75-88) è stato esposto nella prima rassegna monografica sul pittore curata da M. G. Aurigemma (Roma, Palazzo Venezia), occasione in cui sono state precisate la data di esecuzione e l'articolazione dei passaggi di proprietà fino allo sperduto monastero campano.

Chiude il saggio un interessante paragrafo dedicato al duca Juan Francisco Pacheco, IV duca di Uceda (1649-1718), acquirente di un significativo blocco di 48 opere appartenute a Lelio, su consiglio dell'amico e sodale Giuseppe Ghezzi, vera eminenza grigia di tutta la vendita. Dei quadri e dei disegni già dell'Orsini, l'autore ritrova numerose tracce nell'inventario *post mortem* del duca spagnolo, datato 1725

ma evidentemente redatto quando Uceda era ancora vivo. La vendita Orsini è lo spunto per aprire un'ampia e utile parentesi sugli acquisti operati dal Pacheo in Italia durante i suoi prolungati soggiorni; tra queste si segnalano due bozzetti di Lanfranco per il ciclo di S. Paolo fuori le mura (tavv. 27-28), di cui Amendola torna a proporre l'autografia, e almeno una tela «di formato bislungo» di Salvator Rosa raffigurante l'*Incontro tra Ulisse e Nausicaa*, conservata all'Ermitage di San Pietroburgo (tav. 30).

Il libro dedicato alle collezioni di Lelio Orsini è la seconda uscita della collana *Collezionismo a Roma* diretta da S. Danesi Squarzina per l'editore Campisano dedicata al tema del collezionismo a Roma e nelle corti italiane tra Quattro e Settecento, coordinato dalla stessa studiosa che firma anche la presentazione del volume. Come già il primo numero della collana (D. Frascarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arte*, Roma 2012), anche questo lavoro presenta una struttura bipartita, articolandosi in un lungo saggio suddiviso in brevi ed efficaci paragrafi (circa 90 pagine), seguito da una selezione dei documenti più importanti e continuamente richiamati nel testo, tanto da generare una proficua lettura incrociata, di esemplare chiarezza metodologica. Due sedicesimi di tavole a colori servono all'autore per illustrare le opere più importanti selezionando, secondo un rigido e apprezzabile criterio filologico "esclusivo", solo quelle di cui l'identificazione nella collezione Orsini è ora indubitabile.

Michele Nicolaci

A. Carlino, R. P. Ciardi, A. Petrioli Tofani (a cura di), *La bella anatomia. Il disegno del corpo fra arte e scienza nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2009, pp. 202, 127 ill.

Il volume consta di quattro saggi: i primi tre, redatti dai curatori A. Carlino, R. Ciardi e A. Petrioli Tofani ed illustrati da un nitidissimo corredo iconografico di 127 schede catalografiche con uno o più immagini a colori di descrizione e da altre immagini di inferiori dimensioni forniscono le conoscenze medico-anatomiche, storiche e storico-artistiche essenziali per la com-

preensione del complesso problema dei disegni di anatomia nel Rinascimento.

E' noto che uno degli orientamenti di fondo della cultura rinascimentale, rivolto alla confutazione dei miti e delle leggende del Medioevo alla luce della verità della scienza, adottò come strumento principe la formula della negazione dell'*ipse dixit* applicata in modo esemplare nello scritto *De falso credita ed ementita Constantini Donatione* dell'umanista Lorenzo Valla, con il quale veniva per la prima volta confutata nel 1440 l'autenticità della cosiddetta "Donazione di Costantino". Analogamente un secolo dopo, nel 1543, venne stampata a Basilea la *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio che prese le distanze dai trattati del medico greco del II secolo Galeno che avevano condizionato incontrastati il mondo scientifico per oltre un millennio. Vesalio si era accorto infatti che Galeno aveva dissezionato soprattutto animali piuttosto che esseri umani e aveva quindi capito che le basi scientifiche della disciplina anatomica andavano invece ricercate nella «rinata arte della dissezione». A. Carlino mette molto opportunamente in luce il cambiamento di metodo scientifico operato da Vesalio, evidenziando il radicale cambiamento dal vecchio *modus operandi* illustrato dal *Fasciculus Medicinæ* di Johannes de Ketham (la cui *editio princeps* risale al 1491) dove la verità anatomica era mostrata sul cadavere ma sulla base della teoria contenuta nel testo antico. Vesalio, paladino della neonata scienza anatomica, invertirà il metodo dando priorità all'analisi anatomica sperimentale rispetto al testo teorico.

Il saggio di R. Ciardi sottolinea che nel Rinascimento aveva predominato l'apprezzamento per la capacità umana di copiare la natura, sostenuto dalla certezza che alla natura stessa veniva aggiunto un contributo speciale e coesistente della creatività dell'artista che poi in definitiva rendeva l'arte superiore alla natura. Secondo il Ciardi in Galileo si avverte invece una decisa mutazione di rotta: lo scienziato afferma infatti che la statua è sempre e comunque inferiore alla splendida complessità anatomica dell'originale naturale: «non possiamo noi dire, e con ragione, la fabbrica di una statua cedere d'infinito intervallo alla formazione di un uomo vivo, anzi d'un vilissimo verme?»

(G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, Firenze, 1632, in Galilei, *Le Opere*, a cura di A. Favaro, ristampa a cura di A. Garbasso, 20 voll., Firenze, Barbera, 1929-1939, vol. VII, p. 52).

Il Ciardi mette in rassegna molti autori rinascimentali che hanno dato contributi in merito alla complessa questione dell'anatomia, primi fra tutti Ghiberti, Leon Battista Alberti e Dürer ed ovviamente Michelangelo e Vasari. Un approfondimento particolare è dedicato al rapporto corpo-statua ed ai manichini anatomici, messi in posa secondo i modelli delle statue antiche come nel caso dello Stradano che in suo disegno (tav. 28) riprende la posa dei *Dioscuri* di Piazza del Quirinale a Roma seguendo un prototipo di Benozzo Gozzoli (tav. 27). Ciardi ci invita a riflettere sull'interessante snodo che si verifica verso la fine del Cinquecento quando, sulla scorta delle esperienze dell'ultimo Michelangelo, Federico Zuccari afferma che «l'arte della pittura non piglia i suoi principi, né ha necessità alcuna di ricorrere alle [...] scienze [...]» (F. Zuccaro, *L'Idea de' pittori ...*, Torino, 1607, II, 29 segg.). Lo Zuccari, che aveva studiato a lungo l'anatomia come dimostrano le sue figure di demoni scorticati nella cupola del Duomo di Firenze, veniva così a rinnovare il mito dell'idea che supera la natura già intuito *in nuce* da Vasari, mito che sarà poi il centro dell'estetica belloriana nel secolo barocco. Giustamente Ciardi nota con acutezza che questa posizione dello Zuccari avrà come esito formale quegli apparentemente incomprensibili esperimenti di Luca Cambiaso "cubista", brillante esempio di «astrazione schematica e intellettualistica» (Ciardi).

Il saggio di A. Petrioli Tofani presenta un'attenta disamina dei protagonisti della storia del disegno italiano che ha per capostipite il Masaccio della cappella Brancacci dove il nudo assurge a manifesto della concezione anatomica del disegno. Ovviamente Michelangelo guardava a Giotto e a Masaccio, ma al tempo stesso verificava le citazioni dei maestri alla luce dell'analisi anatomica dei corpi umani sezionati. La Petrioli Tofani presenta i numerosi disegni di Pontormo, verificando come l'artista abbia saputo innervare il suo studio dal vero su una costante componente psicologica inquieta, tipica del Manierismo, mentre molti artisti conti-

nuavano a prediligere lo studio dell'Antico come Bandinelli che ricorda il gruppo di *Ercole ed Anteo* (tav. 59), oppure copia il *Laocoonte* (tav. 31). Interessanti gli studi dei nudi di Santi di Tito (tav. 83) e Giovan Battista Naldini (tavv. 4 e 85).

Conclude il volume il saggio di Anna Luppi sulle dissezioni anatomiche femminili.

Il volume illustra dunque in tutta la sua complessità il fondamentale tema dei disegni anatomici del Rinascimento spaziando dalla medicina alla storia dell'arte senza mai cadere nell'enciclopedismo, mantendendo alta la soglia dell'attenzione verso nodi interpretativi affrontati e risolti in una multidisciplinarietà che ricorda il clima dell'Umanesimo italiano.

Stefano Colonna

M. Á. Zalama, *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2010, pp. 390

Nella primavera del 2008 una grande mostra tenuta presso il Museo Nacional del Prado offrì al pubblico internazionale un'ampia e approfondita rassegna della pittura spagnola dell'Ottocento, che permise tra l'altro di riflettere una volta di più sui percorsi paralleli adottati dalle arti nazionali europee durante quel secolo e su quanto lavoro ci fosse ancora da svolgere per indagare le relazioni reciproche. Com'era giusto, la sala più importante dell'esposizione fu quella dedicata alla grande pittura di storia: una ventina di tele monumentali e magniloquenti in cui l'osservatore sensibile non poteva fare a meno di notare che, salvo un paio di eccezioni, la vicenda raffigurata ruotava immancabilmente attorno a uno o più cadaveri. E siccome nella Spagna del XIX secolo l'ideale per rappresentare la storia al più alto livello espressivo era che ci fosse il morto, uno dei soggetti preferiti non poteva non essere quello in cui a tale inquietante presenza veniva ad aggiungersi l'altro grande tema dell'immaginario romantico, quello della follia. Nacque così nel 1877 il celebre quadrone di Francisco Pradilla y Ortiz che mostra *Giovanna la Pazza davanti al feretro di Filippo il Bello*, fami-

liare da generazioni a tutti gli studenti spagnoli di scuola superiore e il cui peso condizionante nella cristallizzazione della leggenda della regina Giovanna I di Castiglia è ora messo in evidenza, al pari di numerose altre immagini e di tanta produzione saggistica, letteraria, teatrale e anche cinematografica realizzata tra quel secolo e il successivo, dall'ammirevole lavoro di Miguel Ángel Zalama dedicato alla figlia terzogenita dei Re Cattolici Isabella e Ferdinando, sposa di Filippo il Bello duca di Borgogna e madre degli imperatori Carlo V e Ferdinando I d'Asburgo.

Attraverso un vaglio sistematico della vasta letteratura preesistente, un riesame critico di tutte le fonti letterarie, iconografiche e archivistiche già note e un nuovo e lungo lavoro di investigazione che lo ha portato dalla Spagna ai Paesi Bassi all'Inghilterra, l'autore ripercorre la lunga biografia della regina, morta nel 1555 a 75 anni compiuti dopo averne trascorsi ben 46 rinchiusa nello scomparso palazzo approntato per lei a Tordesillas, una trentina di chilometri a sudovest di Valladolid. Approfittando di ogni minimo spiraglio nella congiura di silenzio e nella quasi totale censura delle notizie, Zalama coglie i primi indizi del disagio mentale della principessa già in certe inspiegabili misure adottate dalla regina Isabella sua madre già prima della partenza di Giovanna per i Paesi Bassi nel 1496, sposa designata del figlio dell'imperatore Massimiliano I, per poi reinterpretare con instancabile acribia filologica ognuna delle testimonianze lasciate da ambasciatori, cortigiani, prelati e dagli stessi familiari che le furono vicini, testimonianze che nonostante la loro natura di regola reticente se non interessata e tendenziosa manifestano con il passare del tempo toni sempre più preoccupati, allarmati e infine disperanti. L'arrivo nelle Fiandre, le nozze, la nascita dei primi due figli e l'eredità del trono di Castiglia; il lento ritorno in patria con il marito nel 1501 attraverso la Francia e il temporaneo abbandono da parte di questo l'anno seguente; la disperazione isterica e gli scontri che esplosero con la madre, fino alla seconda partenza per il nord e all'agognata ricongiunzione nel 1504; l'emarginazione e l'isolamento subiti però alla corte del marito, gli scoppi violenti di gelosia e il definitivo e fortunoso rientro per mare in Spagna nel 1506,

con l'imprevista e lunga sosta in Inghilterra; la consapevole clausola del testamento materno in relazione alla sua probabile inabilità e i successivi accordi tra il marito e il padre Ferdinando d'Aragona per la sovranità sulla Castiglia, che la misero definitivamente da parte ma si rivelarono effimeri per la morte improvvisa pochi mesi dopo del giovane Filippo, forse per avvelenamento come sospetta fortemente lo studioso: furono tutte tappe di una progressiva discesa verso l'inferno della mente da parte dell'infelice Giovanna. Fino a che le sconvolgenti riaperture della bara del marito da lei ordinate a Burgos e l'interminabile processione notturna con il feretro per le lande della *meseta* – che ebbe fine solo nel 1509 quando il padre Ferdinando ne impose la reclusione a Tordesillas, località scelta per precise ragioni politico-strategiche – rivelarono al mondo la sua incapacità di governare e la sua irrecuperabile alienazione psichica.

È innegabile che la decisione nel 1505-1506 di emarginare Giovanna dalla sovranità e più tardi quella di imprigionarla sotto l'asfissiante controllo di un governatore-carceriere, fino a impegnarsi a far dimenticare al mondo la sua stessa esistenza, furono assunte per precise ragioni di potere, dato il fatto che alla morte di Isabella la titolarità del regno di Castiglia, non vigendo nella penisola iberica la legge salica, era ricaduta su di lei in quanto unica figlia superstite e avrebbe continuato a spettarle di diritto finché fosse vissuta. In ciò l'autore accomuna le volontà del marito Filippo, che come consorte aspirava a ottenere quel titolo di re che i suoi antenati duchi di Borgogna non erano riusciti a raggiungere; del padre Ferdinando, che alla morte della moglie e poi del genero vide messo in pregiudizio il proprio governo sulla parte più vasta del territorio iberico; e del figlio Carlo, che nella figura della madre non poteva non vedere un'imbarazzante limitazione al proprio sogno imperiale. Per Filippo il Bello il matrimonio non sfuggiva certo alle regole e alle motivazioni dinastiche del tempo, sicché in Giovanna – come in ogni altra eventuale sposa, del resto – egli non vide mai altro che un mezzo per realizzare le proprie ambizioni, e altrettanto inoppugnabile ed efficace è l'interpretazione che lo studioso offre del comportamento dell'imperatore il quale, a parte entrare

in gioco quando non c'era ormai più nulla da fare, sicuramente non nutriva alcun legame affettivo verso una genitrice da cui era stato allontanato a non più di diciotto mesi di vita. Per quanto riguarda Ferdinando d'Aragona la stessa documentazione prodotta sembra lasciare invece aperta la possibilità di una lettura differente, in cui tra l'altro non si attribuisca un valore solo convenzionale alle premure paterne espresse in un paio di occasioni per via epistolare. In fin dei conti, una volta accertata l'alienazione di Giovanna dalla realtà non è facile immaginare come altrimenti avrebbe potuto agire il genitore rimasto vedovo, messo di fronte al rischio di disgregazione del regno. La stessa iniziativa di ostentare alla nobiltà castigliana il miserando stato della sovrana a Tordesillas può apparire ai posteri cinica e spietata ma non per questo fu meno necessaria, e a parte il corto circuito tra sentimenti familiari e ragion di Stato imposto dal ruolo pubblico dei protagonisti – che va a investire una delle questioni basilari dell'assolutismo nell'Europa del Rinascimento, qual è il limite della libertà di azione da parte del Principe – una meno malevola valutazione dell'atteggiamento del re d'Aragona potrebbe scaturire ricorrendo maggiormente allo studio della storia della follia e della sua ricezione durante l'evo moderno, tutt'altro che “corretta” e rispettosa della dignità umana secondo i criteri validi ai nostri giorni. Lo stesso argomento potrebbe valere in parte anche per l'estrema durezza della prigionia imposta successivamente da Carlo V, che dal suo punto di vista aveva in più la pericolosa esperienza subita nel 1520 dalla rivolta dei *comuneros*, i quali non si erano peritati di far inutile leva su Giovanna nell'intento di sovvertire il governo del reame. In ogni caso, occorre sottolineare ancora una volta l'assoluto rigore dello studioso nell'offrire al lettore l'intera documentazione disponibile, mettendolo in condizione di ipotizzare eventuali chiavi interpretative non obbligatoriamente coincidenti con le sue.

La Regina Giovanna era schizofrenica. Forte delle ulteriori ricerche compiute, Zalama è in grado di confermare definitivamente le diagnosi effettuati dagli storici-psichiatri non solo spagnoli che a partire dalla prima metà del Novecento, sull'onda dello sviluppo della psicoanalisi, posero lo sguardo

sulla sfortunata sovrana. Ogni aspetto deviante del suo comportamento è perfettamente compatibile con tale infermità mentale, caratterizzata – come sottolinea lo studioso – dalla mancanza di coordinazione tra pensiero e sentimento, con conseguente estraniamento dalla realtà: l'abulia, che quasi sempre le impedì di prendere alcuna decisione e di firmare alcun atto ufficiale; l'impenetrabile durezza di cuore, come ebbe a riferire già ai genitori fray Tomás de Matienzo, e l'assoluta indifferenza affettiva financo nei confronti dei figli piccoli; gli improvvisi e violenti accessi di ribellione e in particolare di gelosia, per nulla frutto di uno sconfinato amore come si volle credere nell'Ottocento; la fissazione ginofobica; quella di lavarsi continuamente o, in forma assai più duratura, di trascurare completamente l'igiene personale, fino a voler mangiare e dormire per terra; per contro, il ricorrente rifiuto di nutrirsi, o sitiofobia, nonché di accostarsi ai sacramenti, autentico scandalo per quel tempo che non si deve spiegare né in base a presunte possessioni demoniache come si ebbe a pensare allora né a più positivistiche tendenze ereticali, come si è proposto più di recente. Insomma Giovanna non divenne pazza per amore, ma al contrario fu la sua malattia a procurarle la maniacale ossessione pseudoamorosa che dette origine al suo mito.

L'autore della monografia è però uno storico dell'arte, e dell'architettura in particolare, di fama internazionale: egli non manca quindi l'occasione per sfatare l'inveterata leggenda per cui il luogo di reclusione di Giovanna a Tordesillas sarebbe stato il convento di Santa Clara, la cui chiesa ospitò per ben sedici anni la bara del marito Filippo senza che questa venisse mai tumulata. In realtà a fungere da prigione fu un palazzo posto in alto sulla riva del fiume Duero a breve distanza dal convento verso occidente, fatto restaurare e arredare appositamente per la circostanza e caduto in abbandono alla morte della regale ospite, fino a essere demolito verso la fine del XVIII secolo. Di tale edificio lo studioso individua l'esatta ubicazione all'interno del tessuto urbano, identifica l'unico vestigio esistente, una porta murata sul lato settentrionale, e ricostruisce con una magistrale analisi incrociata delle fonti grafiche e testuali l'aspetto esterno ed interno, permettendo all'immaginazione del lettore di rivivere con la mas-

sima attendibilità possibile ciascuno degli episodi ora romanzeschi ora angosciosi che vi si ebbero a verificare tra il 1509 e il 1555. Tra questi, vale la pena di ricordare la rocambolesca fuga nel 1518 della figlia minore Caterina, poi regina di Portogallo, attraverso un buco praticato nel muro per ordine del fratello Carlo V che era rimasto inorridito dalla sua innocente prigionia accanto alla madre.

Due interi capitoli del volume sono invece dedicati alla vita culturale di Giovanna, per quel poco che la si possa conoscere, e soprattutto alla natura e alla consistenza degli oggetti di arte sontuaria che accompagnarono i suoi viaggi e circondarono la sua lunga esistenza, argomento che peraltro nello svolgimento del saggio si intreccia continuamente con il filo rosso della ricostruzione biografica. Un enorme numero di manufatti di oro e d'argento lavorati con pietre preziose in qualità sia di gioielli di uso personale sia di articoli di impiego domestico, nutrite serie di arazzi tessuti senza risparmio di fili d'oro e facili da trasportare per ornare e riscaldare gli ambienti, un limitato numero di codici miniati e pochissimi dipinti, esclusivamente immagini devozionali e ritratti dinastici: Zalama non si stanca mai di sottolineare come, sin dal tesoro approntato nel 1496 dalla regina Isabella allo scopo di impressionare la corte e la società dei Paesi Bassi in occasione dell'ingresso ufficiale della figlia mandata in sposa al giovane duca, il valore dell'arte risiedesse pressoché soltanto in quello economico-materiale di ogni singolo pezzo di norma calcolato a peso, rimanendo pari a zero i valori aggiunti costituiti da invenzione e mano d'opera. L'esibizione dell'arte non aveva alcuna funzione culturale o di mecenatismo, ma solo quella di ostentare la ricchezza e quindi la potenza politica del proprietario in una competizione il cui premio non era altro che l'accrescimento agli occhi delle case regnanti d'Europa del prestigio suo e della dinastia a cui apparteneva. Fatto sta che a partire dal 1509, quando all'arrivo di Giovanna a Tordesillas si redasse un accurato inventario generale dei beni pervenuti insieme a lei al palazzo – elenco dal quale ha preso le mosse l'analisi condotta dallo studioso, diretta anche all'identificazione di ogni singolo pezzo pervenuto fino a noi – non ci fu visita di padre, figli e nipoti, non escluso il futuro re Filippo II, che non offrì l'oc-

casione per asportare in modo più o meno fraudolento una parte del patrimonio della regina, ci fosse o meno una ragione come per esempio poteva essere e talora fu la creazione di una dote matrimoniale. Anche per tali reiterati saccheggi, il pendolo interpretativo dovrà oscillare tra un'obbiettiva, cinica mancanza di rispetto per una persona interdetta e per nulla *compos sui* e la pressoché totale perdita di diritti umani a cui fino a tempi recentissimi erano condannati gli infermi di mente. Il più clamoroso di questi ladrocini, perpetrato di notte mentre la padrona dormiva, fu comunque causa di una delle sue ultime ossessioni, la difesa con i denti e con le unghie di un ultimo forziere di gioie alla cui apertura nessuno poté mai assistere, che Giovanna sostenne fino alla fine dei suoi giorni. Inutile dire che alla sua morte il cofanetto scomparve, e nonostante un processo intentato anni dopo non fu mai possibile individuare le tracce: presto tutto fu messo a tacere dall'alto. A proposito dell'iconografia di Giovanna, che l'autore ripercorre in forma sistematica ed esauriente, occorre poi osservare che il ritratto di Juan de Flandes a Vienna che da oltre un secolo si ritiene la raffiguri sedicenne non cessa di sollevare qualche perplessità circa l'identità dell'effigiata. Zalama non nasconde l'incerta provenienza della piccola tavola, l'incongrua assenza di attributi atti a connotare la promessa sposa del duca di Borgogna, la disparità di misure e l'asimmetria di postura rispetto al presunto *pendant* costituito dal ritratto di Filippo il Bello eseguito dal medesimo artista e anch'esso a Vienna, eppure finisce per accogliere l'identificazione corrente al punto da scegliere il dipinto per la copertina del libro. Per di più l'aspetto della principessa, per quanto possa essere stato sottoposto al consueto processo di tipizzazione araldica, non coincide gran che con la descrizione verbale del suo volto tramandata dalle fonti e ancor meno va d'accordo con quello del non di molto posteriore ritratto ufficiale, noto a noi attraverso varie repliche forse derivate tutte dall'immagine a figura intera dei Musei Reali di Bruxelles, eseguita in coppia con quella dello sposo da un artista di ancora incerta identificazione molto probabilmente nel 1505. Sarà pure per via di quanto si conosce dell'infermità della sovrana, ma a margine va detto che le diverse versioni della sua effigie ufficiale, con quello sguardo fred-

do e perduto rivolto verso il basso, trasmettono davvero qualcosa di inquietante. In conclusione, uno degli scopi del lavoro di Zalama è ricordare lo scarso valore e quindi l'irrisoria rilevanza rivestita nella Spagna della fine del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento dalle opere di scultura e pittura, vale a dire di quelle che nell'Italia del tempo erano già considerate le maggiori tra le cosiddette arti visive. Lo storico dell'arte, rammenta lo studioso, non deve mai farsi troppe illusioni sull'interesse e l'importanza loro attribuite dai governanti e dai potenti del tempo, almeno in ambito iberico. Un simile, giusto avvertimento non sarà mai inopportuno e mai cadrà fuori luogo: tuttavia i destinatari a cui esso è rivolto, pur facendone doverosamente tesoro, non potranno non protestare che l'esercizio della ricerca storica trova uno dei suoi paradigmi fondamentali, se non il principale in assoluto, proprio nella misurazione e nella valutazione dello scarto di significato rivestito dall'oggetto dell'indagine per il mondo presente rispetto a quello in cui esso fu creato. E siccome la pittura è per noi uno dei più ricchi e densi veicoli di significato per la conoscenza della visione del mondo che ebbero i nostri antenati di quel tempo, consapevoli o meno che ne fossero, ne consegue che i prodotti di quell'arte meritano le fatiche dello studio più e meglio di ogni oggetto prezioso non figurativo o di convenzionale figurazione, con buona pace di committenti e primi possessori.

Antonio Vannugli

C. Cremonini, F. Fergonzi (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, cat. della mostra, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio-24 novembre 2013, Roma, MondoMostre, 2013, pp. 193

«Quando Giorgio veniva a visitare era veramente un chiarore... Era un antidoto a quei musi lunghi che venivano fuori dal cosiddetto realismo. [...] Avevo terminato questo quadro *Schiava e cielo* mentre Giorgio era lì che guardava. Io lavoravo con la tela a terra. Abbiamo guardato il quadro molto bene, abbiamo fatto dei giri attorno quasi una processione a due».

Così le parole di Scarpitta ritraggono Giorgio Franchetti colto in uno dei tanti momenti di incontro con gli artisti. Scarpitta, e come lui Rotella, Twombly, Tano Festa, Mondino, Ontani, Kossuth e molti altri tra artisti, galleristi e amici restituiscono un punto di vista privato e al contempo diretto sulla personalità del barone romano, cogliendone non solo il ruolo di collezionista, ma anche di mecenate, di amico e di sostenitore attivo nella promozione dell'arte contemporanea. Ripercorrere la sua vita significa, infatti, scomporre e analizzare, o meglio rileggere, l'arte del dopoguerra, entrare nelle dinamiche che condussero ad un cambiamento radicale del pensiero estetico. Tra le primissime opere, Franchetti acquista Morandi e De Pisis, e poi ancora Burri con cui scopre l'arte contemporanea («Non afferrai affatto i significati, ma fui colpito da quest'avvento di un nuovo sistema di segnali verso la conoscenza: un nuovo modo di guardare alle forme, ai colori, ai mezzi») a cui si aggiungono, negli anni, i noti nomi che comporranno la sua collezione, tra cui Turcato Twombly, Schifano, Festa, Angeli, Pascali, Lo Savio, Paolini, De Dominicis, Boetti, Fabro, Ceroni fino agli Anacronisti e alla Transavanguardia e ancora artisti di generazioni più recenti.

Ma la scelta curatoriale del bel catalogo *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, non copre l'intero arco dell'avventura collezionistica «perché si è preferito concentrare l'occhio su un segmento particolare dell'arte italiana amata e collezionata da Franchetti», ovvero gli anni Sessanta «stagione in cui [gli artisti] iniziarono a riflettere sul significato dell'auto-referenzialità della tela» fino al decennio successivo «in cui ritornarono all'immagine come rielaborazione di immagini pre-esistenti» (F. Fergonzi). Sfogliando il catalogo, opera per opera, ritroviamo l'*epos* di una nuova generazione che vede il proprio nucleo di rappresentanza in opere italiane, assolutamente centrali per Franchetti che giungerà a rivendere tele di artisti americani (tra cui Rothko) per investire e salvaguardare la "nuova arte" cresciuta dentro e attorno alla città di Roma. Ma, ad oggi, negli studi dedicati al secondo Novecento il barone non aveva ancora occupato una collocazione degna di nota. Il catalogo, nella se-

zione a lui dedicata, a cura di Flavio Fergonzi, colma questa lacuna. E non solo. L'insieme dei saggi offre una ricostruzione puntuale dei decenni presi in esame, aggiungendo nuove interpretazioni e mettendo a fuoco, in modo più nitido, l'importanza (e in alcuni casi la precedenza) assunta dagli artisti della cerchia di Franchetti nel contesto internazionale. Nelle pagine narrate dalla figlia Marion e dalla moglie Gaia (testi mai nostalgici, ma volti a far comprendere quanto l'arte fosse parte della sua vita: «quella che considero casa di mio padre – scrive Marion – deve essere considerata un'opera vivente») e ancora le testimonianze tratte da interviste e corrispondenze private (a cui si è accennato pocanzi) ritessute con piacevolezza narrativa e interesse filologico da Flaminia Alvin rievocano l'atmosfera di quel *milieu* animato da un fitto gioco di scambi e di amicizie, alimentato da intuizioni e passioni, che diventerà l'*humus* in cui prenderà forma la rinascita artistica. Rinascita che il saggio di Fergonzi delinea e rimette a fuoco, ponendo l'accento soprattutto sui primissimi anni Sessanta, un ristretto arco di tempo spesso diluito all'interno di cesure cronologiche più ampie o visto con sguardi pregiudiziali dai decenni successivi. Senza ricorrere a formule precostituite, ma attraverso il confronto tra le opere, le vicende storico-artistiche e le fonti veniamo introdotti alla comprensione delle questioni attorno a cui presero forma i nuovi interrogativi. In particolare attraverso i cambiamenti avvenuti nelle opere di Schifano, Festa e Angeli tra il 1960 e il 1963, analizzati con dovizia chirurgica, emergono diverse valutazioni interpretative che ristabiliscono il ruolo non solo degli artisti in esame, ma anche del contesto in cui presero forma. La priorità d'indagine è affidata alla lettura dei testi coevi, ovvero alle parole di quella critica militante che aveva sostenuto e alimentato il fare degli artisti, una lettura da cui emergono precisazioni e nuovi equilibri tra le scelte operate in quegli anni come l'individuazione di nuove iconografie (in parte prese dalla realtà esterna e in parte dalla rimeditazione sulla storia dell'arte), la persistenza della pittura come strumento per veicolare una nuova esperienza estetica, i modelli di riferimento (non solo contemporanei ma anche passati, tra cui riemerge il nome Bal-

la) e altre indicazioni di percorso assunte dagli artisti. Artisti analizzati individualmente nei testi di Denis Viva, Giorgia Gastaldon, Elisa Francesconi e Fabio Belloni in cui i protagonisti vengono tra di loro accostati e rivisitati in approfonditi zoom dedicati alla storia delle opere della collezione e altresì alla cronistoria che le accompagna incalzata da un rapido susseguirsi di mostre, di testi critici, di reciproche influenze. Tra le minuziose descrizioni popolate di documenti si ritrova l'evolversi di una situazione artistica in cui i mutamenti stilistici diventano paradigmi di un nuovo sistema interpretativo. Nonostante la consuetudine con l'argomento scorgiamo, così, attraverso l'intera sezione del catalogo, la complessità di un periodo storico che continua a disseppellire nuovi aspetti e a scoprire interrogativi rimasti in ombra.

Ma il catalogo, oltre a ripercorrere la vita e a ricostruire la collezione di Giorgio Franchetti, volge l'attenzione a ritroso nel tempo, dedicando la prima sezione all'omonimo nonno: Giorgio Franchetti *senior*. Un confronto che diventa un racconto svolto in continuità ideale tra i due Franchetti omonimi oltre che nel nome anche nella passione per l'arte. Poiché è proprio con Giorgio *senior* che la famiglia Franchetti si apre alla raccolta di opere d'arte. Franchetti *the older* rappresenta, infatti, una singolare figura di collezionista «schivo, riservato, umile, dimesso» ed estremamente raffinato come cultore d'arte, partecipe del gusto visivo di *fin de siècle* ed in grado di stabilire un «rapporto intimo e intuitivo con l'opera». Ma, diversamente dal nipote che si apre al confronto con l'arte contemporanea, allo «shock del nuovo», il predecessore acquista opere del passato, dando vita ad una «collezione variatissima» messa assieme «senza un intento pedagogico, ma per puro godimento intellettuale» (C. Gamba, 1916). Le opere, eterogenee per tipologie, epoche e stili includono la «meravigliosa collezione di dipinti» (H. Hofmannsthal) tra cui spicca il *San Sebastiano*, capolavoro del Mantegna, e ancora sculture, arazzi, oggetti che nel corso del tempo «andarono sempre più precisando il loro carattere di speciali pezzi d'arredo» all'interno di «un organismo spaziale unitario» costituito dalla bellissima sede di Ca' d'Oro. È proprio con l'acquisto dello storico edi-



ficio che si definisce il progetto di Franchetti, volto a creare un luogo dedicato appositamente all'allestimento della collezione; e a questo obiettivo vengono finalizzati i successivi lavori di restauro. Nel 1916 l'edificio, concepito come una sorta di scrigno, e le opere contenute al suo interno vengono donati dallo stesso barone allo Stato, affidando così «nelle mani governative un vero e proprio progetto museale». La curatrice della sezione dedicata a Franchetti *senior*, Claudia Cremonini, tramite una ricca e in parte inedita messe di documenti ricostruisce le vicende biografiche e intellettuali del barone, la storia della collezione, nonché della sede, dando vita ad un primo e approfondito contributo di questa interessante avventura collezionistica confluita nel patrimonio pubblico e ingiustificabilmente trascurata, ad oggi, dagli studi. Nella sua interezza, il catalogo apporta quindi una

dovuta storicizzazione ai due Franchetti, alle loro opere ed al contesto in cui furono acquisite. Attenti agli aspetti filologici, oltre che a quelli propriamente metodologici, i curatori sono giunti a risultati inediti restituendo una struttura critica in grado di far dialogare opere cronologicamente distanti tra loro e a porle in relazione alla sede che le ospita, aprendo gli studi ad un più ampio progetto di valorizzazione museale in cui la Ca' d'Oro «torna ad essere centro vivo del contesto espositivo veneziano». Senza costringere il gremio repertorio in compartimenti rigidi, ma al contrario servendosi di più griglie, viene tracciato un *fil rouge* che percorre il racconto di questo particolare genere di collezionismo. O meglio di *collezionismi* privi di fini speculativi e mossi dall'entusiasmo, dall'intuizione e dalla passione per l'arte.

Arianna Mercanti

ERRATA CORRIGE n. 135:

Francesco Leone, *Un inedito di Antonio Canova: la "Maddalena giacente". Il modelletto di un marmo disperso*, pp. 100-115:

Alla stessa proprietà della scultura appartengono tutti i diritti delle immagini, e delle loro relative riproduzioni, dalla numero 9 alla 14 pubblicate nel saggio.

## 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»<sup>2</sup>).

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.).