
Storia dell'arte

[153]

Nuova Serie

1 | 2020

Storia dell'arte [153]
Nuova Serie 1 | 2020

DE LUCA EDITORI D'ARTE

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Alessandro Zuccari

INDICE

Alessandro Zuccari	<i>Per Maurizio Calvesi</i>	5
Manuela Gianandrea	<i>Aggiunte alla fase altomedievale della chiesa dei Ss. Nereo e Achilleo a Roma: ipotesi per l'evergetismo di papa Leone III</i>	11
Marco Tanzi	<i>Una primizia di Sofonisba Anguissola</i>	27
Gianluca Petrone	<i>Agostino Ciampelli per il cardinale Alessandro de' Medici: un paliotto per S. Maria in Trastevere e un drappo per il ciborio lateranense</i>	49
Cecilia Mazzetti di Pietralata	<i>Orazio Gentileschi pittore, restauratore e frescante a Palazzo Savelli</i>	65
Yuri Primarosa	<i>Un David inedito di Orazio Gentileschi</i>	81
Enrico Ghetti	<i>La ricostruzione di una pala del Guercino: la Madonna col Bambino e sant'Antonio da Padova per i Cappuccini di Verona</i>	87
Federico Bassini	<i>Per Giovanni Maria Morandi: una tavoletta ritrovata in S. Giovanni Decollato</i>	97
Maria Stella Bottai	<i>Nuovi documenti su Vittorio Pica e le mostre italiane di Akseli Gallen-Kallela: 1895-1950</i>	107

STORIA DELL'ARTE 50°

Serenita Papaldo	<i>Oreste Ferrari, un protagonista della politica dei beni culturali</i>	121
Anna Imponente	<i>Per un ritratto di Augusta Monferini ai tempi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma</i>	135
Lorenzo Canova	<i>Opere al nero. Maurizio Calvesi tra iconologia e critica militante</i>	143

RECENSIONI

Anna Cavallaro	<i>Anna Delle Foglie, Il Libretto degli Anacoreti e il Libro di Giusto. Due taccuini di disegni tra Tardogotico e Rinascimento, con Presentazione di Alessandro Zuccari, De Luca Editori d'Arte, Roma 2019</i>	159
Stefania Macioce	<i>Peterzano, allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio, catalogo della mostra, Bergamo, 6 febbraio - 17 maggio 2020, a cura di Simone Facchinetti, Francesco Frangi, Paolo Plebani e M. Cristina Rodeschini, Skira, Milano 2020</i>	162
Filippo M. Ferro	<i>Hugh Brigstocke e Odette D'Albo, Giulio Cesare Procaccini. Life and Work with a Catalogue of His Paintings, Allemandi, Torino 2020</i>	166
Claudio Strinati	<i>Giorgio de Petra, Gli affreschi del palazzo Cesi di Acquasparta, Deputazione di storia patria per l'Umbria, Appendici al Bollettino n. 35, Perugia 2017</i>	168
Paolo Baldacci	Risposta di Paolo Baldacci alla recensione di Fabio Benzi apparsa nel n. 151-152 di "Storia dell'arte" (1/2 2019)	171

Anna Delle Foglie, *Il Libretto degli Anacoreti e il Libro di Giusto. Due taccuini di disegni tra Tardogotico e Rinascimento*, con *Presentazione* di Alessandro Zuccari, De Luca Editori d'Arte, Roma 2019, pp. 191.

I due taccuini, il *Libretto degli Anacoreti* e il *Libro di Giusto*, sono conservati presso l'Istituto Centrale per la Grafica e pur di ambito culturale e di provenienza diversi, costituiscono un'importante testimonianza dell'attività grafica quattrocentesca nel passaggio dalla cultura cortese alle novità umanistiche del primo Rinascimento. A legarli inoltre è la figura di Adolfo Venturi che ne promosse l'acquisizione presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe alla fine del XIX secolo. La prima serie di disegni presi in esame, il *Libretto degli Anacoreti*, è composta da trenta fogli di carta preparata, illustrati nel recto e nel verso con un vasto repertorio di immagini che comprendono temi agiografici, naturalistici e cortesi: vi compaiono immagini di animali e di vita di corte, episodi della Genesi e la vita di sant'Antonio Abate. I fogli, oggi conservati in forma sciolta, in origine dovevano probabilmente essere rilegati in tre distinti taccuini.

L'analisi condotta sui disegni mette in luce il metodo di lavoro delle botteghe tardogotiche e il ruolo degli artisti nella trasmissione dei modelli. Copie dal vero si alternano a soggetti copiati da altri taccuini o da miniature e introducono il lettore nel vasto e prezioso clima di corte della Lombardia tardogotica. L'autrice attinge alla sua ampia frequentazione di studi nell'ambito della cultura lombarda del primo Quattrocento per contestualizzare i soggetti cortesi e naturalistici del *Libretto* attraverso molteplici confronti con la produzione grafica di area lombarda della fine del

Trecento e dei primi decenni del Quattrocento: il *Taccuino* di Bergamo di Giovannino de' Grassi e altri esempi simili, diventano la pietra di paragone su cui misurare la diffusione di temi come animali esotici e animali da caccia, dame con abiti di corte e schizzi di ornati per l'oreficeria, visti come specchio significativo della vita quotidiana dei signori del ducato Visconti di Pavia.

Sedici disegni dedicati alla vita di sant'Antonio Abate, un numero cospicuo se confrontato con il numero complessivo dei fogli del *Libretto*, sono in relazione con il forte culto per il santo eremita in Lombardia. Attraverso rapporti di ordine artistico e devozionale viene messo in luce il culto per il santo eremita da parte degli esponenti della dinastia Visconti, Gian Galeazzo e Filippo Maria, dai legami con l'abbazia di Saint'Antoine a Vienne nel Delfinato, che era la casa madre dell'ordine antoniano, a numerose altre iniziative rivolte a rinsaldare la devozione antoniana in area lombarda, senza escludere il rinnovato interesse per il tema agiografico del santo in ambito umanistico negli anni Quaranta del Quattrocento.

Ampio spazio è dedicato all'analisi stilistica che consente all'autrice di giungere a nuove conclusioni: i disegni del *Libretto* sono assegnati a artisti attivi nella medesima bottega del gotico fiorito, che si differenziano anche nella tecnica di esecuzione. Il principale autore, al quale spettano la maggior parte dei disegni realizzati su carta preparata avana, è il cosiddetto Maestro degli Anacoreti, un artista lombardo operoso nella bottega di Michelino da Besozzo tra il 1420 e il 1430; un secondo maestro, autore dei disegni in carta tinta avana e carta tinta rosa, è artista vicino a Giovannino de' Grassi e Michelino da Besozzo, del quale esibisce le medesime raffinatezze stilistiche e inventive. Non si esclude la diretta

partecipazione dello stesso Michelino in alcuni fogli, tra i quali la mirabile *Madonna con il Bambino tra i profeti* nel verso del foglio F.N. 2857, di qualità elevata e solenne eleganza, e stilisticamente affine ad alcuni esempi della produzione mariana di Stefano da Verona, maestro che fu in contatto con il lombardo.

All'ambiente romano della metà del Quattrocento ci riporta il secondo taccuino analizzato nel volume, il *Libro di Giusto*, composto da sedici fogli che illustrano nel recto la trecentesca *Canzone delle Virtù e delle Scienze* di Bartolomeo de' Bartoli da Bologna con il suo corredo illustrativo, e nel verso le copie degli *Uomini Illustri* tratte dal perduto ciclo di affreschi di Masolino da Panicale nella *sala theatri* del cardinale Giordano Orsini a Montegiordano.

La *Canzone delle Virtù e delle Scienze* è un testo trecentesco riguardante le Virtù e le Arti Liberali contenuto nel codice del Musée Condé di Chantilly (ms. 599), che fu scritto in volgare dal bolognese Bartolomeo de' Bartoli per Bruzio Visconti e illustrato con acquarelli dal fratello Andrea de' Bartoli nel 1349 ca. Le numerose differenze che intercorrono tra il manoscritto con la *Canzone* e il taccuino romano fanno ipotizzare che quest'ultimo non sarebbe stato copiato direttamente dal codice bolognese, ma da un modello intermedio. È inoltre possibile rintracciare cicli di affreschi che riproducono la *Canzone*, o parti di essa, che attestano la diffusione di tale tradizione iconografica in ambiente romano e laziale, facendo ugualmente ricorso a modelli comuni: esempio è il fregio delle *Virtù* commissionato da papa Niccolò V nella Sala Vecchia degli Svizzeri del palazzo Apostolico Vaticano. A questo proposito l'a. ipotizza che il taccuino romano con copie della *Canzone* e il fregio vaticano furono originati nell'ambiente umanistico di Niccolò V della metà del Quattrocento, in corrispondenza degli anni giubilari, ambiente ricco di stimoli in cui frescantì e miniatori lavoravano a stretto contatto. Il *Libro di Giusto*, la cui elaborazione agostiniana di un tema dotto come quello delle *Virtù*, doveva essere congeniale ad un uomo di cultura come papa Parentucelli, viene assegnato ad un artista-copista attivo a Roma tra il 1445 e il 1455,

di cultura cortese vicina a quella dell'autore del fregio vaticano. È interessante poi il recupero di una testimonianza periferica poco nota della fortuna del tema delle virtù trionfanti sui vizi, come espresso nella *Canzone*: si tratta della serie di *Virtù* del castello Caetani di Sermoneta, opera del pittore Desiderio da Subiaco dell'ultimo decennio del XV secolo. Un ciclo pervenuto in stato frammentario, ma con elementi sufficienti per attestare uno stretto legame con la tradizione iconografica della *Canzone* di Bartolomeo de' Bartoli, dalla quale deriva il motivo delle Virtù trionfanti sui Vizi, seppure con palesi errori interpretativi: per esempio la *Fede* sorregge un disco suddiviso in dodici campi con le iscrizioni del Credo, attribuito che, sia nella *Canzone* che nel *Libro di Giusto*, è proprio della *Prudenza*. Inoltre il vizio personificato disteso al suo fianco è Epicuro, il filosofo greco celebre per le sue teorie sulla vita pratica e l'edonismo, mentre nella tradizione iconografica rappresentata dalla *Canzone* questa virtù calpesta Ario, personificazione dell'eresia, il quale giace riverso a terra con gli occhi chiusi come fosse morto. Errori e confusioni che portano a concludere che forse «l'artista non aveva a disposizione diretta né il taccuino di disegni, né un menabò da cui trarre le sue composizioni: probabilmente desunse a memoria ciò che aveva visto nell'Urbe e che poteva arricchire il suo bagaglio di immagini» (p. 53).

Un paragrafo è dedicato ai disegni dall'antico presenti in quattro fogli del *Libro di Giusto*, a fianco di *Uomini Illustri* del ciclo masoliniano, due dei quali accompagnati dalla scritta 'MARMO': copia da un rilievo traiano dell'arco di Costantino, copia da un rilievo bacchico, dove le figure sono documentate nel loro stato frammentario, secondo la tipologia dei *model books* che restituiscono la memoria dell'antico seguendo criteri di fedeltà archeologica ai modelli, un'attitudine che diventerà tipica dalla metà del XV secolo.

I fogli che riproducono parte del ciclo masoliniano di *Uomini Illustri* realizzato entro il 1432 nel palazzo di Montegiordano per il cardinale Giordano Orsini sono fondamentali per la conoscenza di questi affreschi perduti, ma fortunatamente attestati da testimonianze grafiche e miniate. Ri-

spetto al prototipo, i personaggi illustri riprodotti nel taccuino sono numericamente inferiori, trattandosi di figure bibliche, e soprattutto di imperatori, re, consoli della repubblica, secondo un criterio di selezione riconducibile al culto della *romanitas* e della *virtus* romana da parte dell'ignoto copista. Citazioni di singole figure dal ciclo Orsini si trovano anche in due disegni di Benozzo Gozzoli degli Uffizi: *Filemone, Gesù Bambino e Re Mago* (Firenze, GDSU, inv. 70 E) e *Due nudi maschili in un paesaggio (e due cani che dormono)* (Firenze, GDSU, inv. 1112 E), quest'ultima figura qui osservata per la prima volta, a dimostrazione di un comune uso dei taccuini di modelli da parte degli artisti di metà Quattrocento.

Il tema degli *Uomini Illustri* e la sua fortuna nell'ambito della committenza orsiniana viene contestualizzato attraverso uno sguardo ad altre manifestazioni artistiche consimili che attestano la diffusione del tema nella seconda metà del Quattrocento nell'Italia centrale. Esempio è il notevole ciclo di *Uomini Illustri* della loggia del palazzo ducale di Tagliacozzo commissionato da Napoleone e Roberto Orsini (affreschi oggi staccati e conservati a Celano, Museo dell'Arte Sacra della Marsica). Posti a confronto con le copie masoliniane da Montegiordano, «dimostrano che il taccuino degli *Uomini Illustri* possa aver circolato nell'area umbro-laziale» (p. 64).

Di grande interesse la ricostruzione delle vicende dei due 'preziosi quaderni' dalla loro provenienza e dai loro passaggi nel mondo del collezionismo privato fino all'acquisizione da parte del Gabinetto Nazionale delle Stampe, attraverso il ruolo fondamentale di Adolfo Venturi, allora direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica e del Gabinetto Nazionale delle Stampe.

L'autrice illustra ampiamente la polemica Schlosser-Venturi che accompagnò il periodo delle trattative per l'acquisto del *Libro di Giusto* quando, a seguito della scoperta di una parte degli affreschi trecenteschi di Giusto de' Menabuoi nella cappella Cortellieri nella chiesa degli Eremitani a Padova raffiguranti le *Virtù*, il Venturi avanzò la tesi della provenienza padovana del taccuino romano, considerato il modello preparatorio degli affreschi, in contrasto con Julius

von Schlosser che invece sosteneva la redazione quattrocentesca dei disegni del taccuino. Dalla convinzione di Adolfo Venturi derivò il nome attribuito al taccuino che da allora rimase intitolato come *Libro di Giusto*.

Di grande interesse e con aspetti inediti è la ricerca sulla provenienza del *Libro di Giusto*, acquistato a Torino dal Gabinetto Nazionale delle Stampe nel 1898 a seguito dell'assiduo impegno di Adolfo Venturi e con la mediazione dell'allora direttore della Biblioteca Nazionale torinese, Francesco Carta. Attraverso l'appartenenza del taccuino all'ultimo proprietario, il chierico salesiano Francesco Minciotti residente a Torino, l'autrice risale alla sua collocazione nella collezione del conte Francesco Cilleni Nepis di Assisi (1801-1875), personalità di rilievo nel panorama culturale umbro, collezionista di disegni e stampe e noto anche per aver promosso la riproduzione a stampa degli arredi del coro ligneo della basilica superiore di Assisi. Il nome di Antonio Baffi di Assisi, appartenente nel XVII secolo alla stessa famiglia Cilleni Nepis, compare poi in alcuni fogli del taccuino e consente di risalire ancora oltre nel tempo al suo possessore, fino alla metà del XVII secolo e rimanendo sempre in area umbra.

Viene poi evidenziato l'importante e delicato intervento conservativo del *Libro di Giusto* voluto da Venturi in vista dell'*Esposizione pubblica dei disegni antichi* che si tenne nel gennaio 1899, in un'epoca nella quale il restauro dei disegni era ancora pionieristico, e che indusse allora l'insigne storico dell'arte «ad affidarsi ad un professionista di un settore, quello dello studio degli agenti patogeni delle piante che faceva largo uso delle analisi biologiche» (p. 75).

Il volume è completato da un catalogo dei disegni composto da schede descrittive che includono la trascrizione dei testi e delle iscrizioni presenti in ogni singolo foglio, come per esempio l'intero testo della *Canzone*, e da un apparato fotografico che per la prima volta fornisce la riproduzione integrale e a colori dei fogli dei due codici.

In *Appendice* sono riportati trentaquattro documenti, per la maggior parte lettere, conservate

presso il Gabinetto Nazionale delle Stampe che attestano l'assiduo impegno di Venturi per l'acquisto dei due taccuini: la corrispondenza con Francesco Carta, direttore della Biblioteca Nazionale di Torino, relativa all'acquisto del *Libro di Giusto* tra il settembre 1898 e il gennaio 1899, il carteggio con Andrea Moschetti, allora direttore del Museo Civico di Padova, in merito alla scoperta e alla valorizzazione degli affreschi padovani di Giusto de' Menabuoi (tra cui una lettera inedita del 26 gennaio 1899 inviata da Moschetti a Venturi), e ancora lo scambio epistolare con Gustavo Frizzoni che si fece mediatore per l'acquisto del *Libretto degli Anacoreti* nell'ambito del collezionismo privato bergamasco. Il volume inaugura la collana di studi *Esordi* del Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Sapienza, Università di Roma che si propone di valorizzare e diffondere i risultati delle migliori tesi di dottorato.

Anna Cavallaro

Peterzano, allievo di Tiziano, maestro di Caravaggio, catalogo della mostra, Bergamo, 6 febbraio - 17 maggio 2020, a cura di Simone Facchinetti, Francesco Frangi, Paolo Plebani e M. Cristina Rodeschini, Skira, Milano 2020, pp. 359.

La mostra *Tiziano e Caravaggio in Peterzano* apertasi il 6 febbraio 2020 all'Accademia Carrara di Bergamo, è stata la prima esposizione interamente dedicata a Simone Peterzano (1535 ca-1599), la cui opera pittorica si sviluppa all'interno di una dialettica tra due poli: Tiziano e Caravaggio. A causa dei drammatici avvenimenti sanitari che hanno interessato la città di Bergamo e poi, purtroppo, altre aree, la mostra ha dovuto chiudere i battenti poco dopo la sua apertura: una mostra dunque negata alla fruizione del pubblico cui era destinata¹. Il percorso espositivo ha comunque messo in nitida luce la personalità di un pittore la cui fisionomia in passato è stata forse troppo condizionata dal suo ruolo di maestro di Caravaggio.

Simone Peterzano si dichiara per buona parte della sua vita *Titiani alumnus* e, spinto da un'autentica propensione, lega la sua formazione al grande maestro di Pieve di Cadore. La sua attività giovanile gravita, infatti, nell'orbita della grande stagione della pittura veneta, come comprovano da subito i suoi dipinti di soggetto musicale ed erotico, contigui alla tipologia dei suonatori e suonatrici riscontrabile nelle opere dei veneti Licinio e Micheli.

L'esposizione nella Pinacoteca di Brera della *Venere e Cupido con due satiri in un paesaggio*, che ha preceduto la mostra di Bergamo, ha poi aperto una riflessione critica poiché il dipinto, realizzato quando Peterzano si trovava ancora a Venezia, manifesta la conoscenza della *Venere del Prado* di Tiziano e a ragione è stato posto tra i capolavori della raccolta braidense. Dal quadro affiora l'aspirazione a penetrare il carattere ermetico del soggetto pienamente esperito in opere più complesse di Tiziano come il *Concerto campestre*, esso rientra appieno nel filone della pittura profana di soggetto esplicitamente erotico che, a Venezia, era stato inaugurato da Giorgione e soprattutto dalle favole mitologiche di Tiziano.

La tematica aveva goduto di una larga diffusione in Laguna, verosimilmente derivata dalla descrizione del bassorilievo che ornava una fontana riconoscibile in una delle incisioni pubblicate nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna. L'indiscussa radice veneta, per cultura e segno pittorici, si riscontra anche in altri dipinti di soggetto musicale, come il *Concerto* degli Staatliches Museum di Schwerin, datato indicativamente tra il 1555 e il 1565. Questo, precedentemente riferito a Parrasio Micheli, come la più tarda (1580-90) *Allegoria della musica* di collezione privata, è ora assegnato al pittore di origine bergamasca. Un'analoga affinità si riscontra nelle opere mitologiche dagli echi quasi giorgioneschi: dalla *Venere* del Museo di Copenaghen del 1565-70 alla citata *Venere e Cupido con due satiri* di Brera (1568-70) fino all'*Angelica e Medoro* di collezione privata parigina, del 1571-72. Quest'ultima tela fu realizzata per il milanese Gerolamo Legnani, descritto da Giovan Paolo Lomazzo nelle *Rime* (1587) e ancora nei *Rabisch* (1589), figura di ricco e raffinato collezionista che deve aver svolto un ruolo significativo per l'affermazione di Simone nell'ambiente ambrosiano. In particolare *Angelica e Medoro*, opera decantata da Lomazzo, riproduce un rinomato episodio dell'*Orlando Furioso* che, tra i soggetti ariosteschi, ebbe una notevole fortuna figurativa nel XVI secolo.

All'interno del catalogo di Peterzano le acquisizioni critiche maturate negli ultimi anni non permettono ancora un riferimento cronologico che consenta di fissare punti fermi antecedenti al 1572. Si presume che il percorso veneziano del pittore debba essersi protratto per circa quindici anni: sulla base di indizi stilistici offerti dalle opere recuperate va ricostruendosi gradualmente il rapporto ancora lacunoso del pittore con Tiziano. Una traccia significativa di tale frequentazione si evince dal notevole autoritratto del 1589 (Roma collezione M. Calvesi) ove il pittore si firma *SIMON PETERZANUS VENETUS TITIANI ALUMNUS*. Come rileva Francesco Frangi nel catalogo della mostra, tale dichiarazione è davvero singolare dato che Peterzano ha oramai 54 anni ed è uno degli artisti più affermati di Milano.

Si tratta, dunque, di un'affermazione consistente cui va ad aggiungersi quella del milanese Lomazzo, all'incirca coetaneo del pittore. Questi nella *Tavola dei nomi* allegata al *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* del 1584, registra *Simone Peterzano Venetiano, pratico e dilettevole pittore discepolo di Tiziano*. Come puntualizza ancora Frangi, l'etichetta 'allievo di Tiziano' non è da considerare garanzia di un autentico discepolato, ma piuttosto registro di una dimestichezza umana più che rigorosamente professionale; a Venezia del resto le fonti non citano mai il pittore².

Quanto sopra conferma tuttavia una sostanziale dipendenza di Peterzano dai modelli di Tiziano sostenuta da riscontri figurativi affatto superficiali e non soltanto strettamente pittorici. Riscontri che informano il clima profano delle opere del periodo veneziano di Simone che, ancora nel 1596, continuerà a ricevere pagamenti, dichiarandosi *Simone Peterzano de' Tiziani pittore* e, dunque, orgogliosamente allievo del Vecellio. Collocati significativamente in apertura della mostra assieme al citato autoritratto, figuravano i due sorprendenti teleri con la *Vocazione dei santi Paolo e Barnaba*, eseguiti tra il 1573 e il 1574 per la chiesa di San Barnaba a Milano: essi rappresentano un fondamentale punto di arrivo all'interno del percorso pittorico del pittore. La dimensione, il respiro grandioso delle composizioni, le cromie quasi traslucide, la dinamicità compositiva e gestuale che lega la folta schiera di personaggi al paesaggio intriso di un vibrante senso atmosferico, rivelano una sensibilità permeata di umori veneziani.

Dalla scelta tematica dei teleri, realizzati tra il 1573 e il 1574 e destinati al presbiterio della chiesa milanese di San Barnaba, traspare un'inclinazione verso gli orientamenti dell'ordine barnabita, la cui casa madre era a Milano. Descritti da Lomazzo (1587, pp. 293-294), i quadroni di san Barnaba furono argomentati criticamente da Longhi (1929 ed. 1968, p. 131) che individuava in essi il palesarsi di un naturalismo acerbo di estremo interesse specie in rapporto all'opera di Caravaggio. Nel telero con *Santi Paolo e Barnaba a Listra* alcuni particolari, come

l'uomo reclinato in basso a destra accanto ad una fascina di legno che arde e, poco più sopra al centro, la donna anziana col capo velato, annunciano infatti tipologie contigue a quelle adottate poi da Caravaggio.

E sebbene la dimensione annoveri i teleri nella grande tradizione veneziana come pure la fonte iconografica sia ancora quella di Tiziano in Santa Maria della Salute, l'efficace realismo che caratterizza i tanti protagonisti assiepati in primo piano sullo sfondo del nitido paesaggio architettonico grigio-azzurro, denuncia l'eredità del Moretto e dei Campi.

Gli otto fogli preparatori dei teleri ovvero le "immagini viventi", per dirla con il decreto del vescovo Ragazzoni emanato nel 1580, rafforzano, nel tumultuoso pittoricismo veneto, una tangibilità che dialoga con franchezza con il mondo lombardo dai Campi a Figino, ma che al contempo si orienta, come suggeriva Longhi, verso un protobarocco alla Tintoretto.

È proprio la visione dei due teleri che manifesta il configurarsi di Peterzano come pittore che crea un ponte tra Venezia e Milano: dai dipinti esposti alla mostra bergamasca affiorano con nettezza i rapporti tra i due centri nevralgici dell'Italia settentrionale nel XVI secolo. Dall'esposizione di 64 opere, di cui 27 disegni, la personalità del pittore esce rinvigorita da un tratto distintivo che pone in dialogo la sua pertinenza alla cultura pittorica veneta, con gli orientamenti della pittura riformata del secondo Cinquecento.

A tal proposito emerge dalle nuove ricerche condotte in occasione della mostra, il ruolo considerevole svolto dall'avvocato Francesco Astonica, collezionista amico e sodale di Tiziano, il quale commissiona quadri anche ad altri pittori. Questi potrebbe aver introdotto Simone a Venezia dove, tra l'altro esisteva una cospicua comunità di bergamaschi, venendo a costituire l'anello di congiunzione mancante nei rapporti del pittore con l'ambiente lagunare.

La maturità dell'artista è segnata dal suo stabilirsi a Milano nel 1572 dove, tra il 1572 e il 1573, egli ottiene una prima commissione pubblica per San Maurizio al Monastero Maggiore. Nella narrazione degli eventi, dal *Cristo che scaccia i*

mercanti dal tempio al *Ritorno del figliol prodigo*, il ritmo è efficacemente vitale, animato da una quasi irrefrenabile tensione con brani di un gusto precaravaggesco *ante litteram*.

Considerando la quantità dei disegni preparatori provenienti dal fondo del Castello Sforzesco, Peterzano inizia una radicale trasformazione nel processo di elaborazione delle immagini orientato verso una graduale semplificazione. Tale indirizzo implicherà negli anni '80 una diversa attenzione verso l'espressione cromatica sottratta all'imperante influenza dei maestri veneti, tanto decantati da Lomazzo, ovvero Giorgione, Tintoretto, Veronese, Palma fino a Tiziano, considerato il vertice della pittura e uno dei sette Governatori nell'Ida del *Tempio della pittura* (1590). Nella Milano di Carlo Borromeo, avamposto settentrionale della Controriforma, si verifica infatti una congiuntura culturale che modifica radicalmente il linguaggio delle immagini sottoposte ad una severa politica di controllo. Peterzano inizia pertanto una sorta di pittura seriale entro la quale si possono ascrivere opere diverse fino all'ideazione della pala con *Sant'Ambrogio tra i santi Gervasio e Protasio*, saldata nel 1595 e destinata al duomo cittadino, ora nella Pinacoteca Ambrosiana. È questa un'opera rigorosa, di gusto quasi neo-quattrocentesco, scevra da soluzioni di ardimentoso virtuosismo (si veda S. Facchinetti in catalogo), che rientra negli orientamenti propri all'ambiente borromaico.

Si distingue per la cifra raffinata e per l'arditezza compositiva il piccolo olio su ardesia con la *Deposizione di Cristo dalla croce* che Peterzano realizza tra il 1572-1575, oggi al Musée de Beaux Artes di Strasburgo e al momento un *unicum* del pittore su questo tipo di supporto. La scena raffigura il momento in cui Giuseppe di Arimatea e Nicodemo, affiancati dalla Maddalena che sorregge con devozione la mano di Cristo, trasportano il corpo esanime del Maestro verso il sepolcro; al gruppo si congiungono la Vergine sopraffatta dal dolore e San Giovanni nell'atto di pregare, la larga gestualità corrisponde poi ai canoni retorici. Singolare nel suo nitore intellettuale è poi lo stagliarsi delle tre croci sul Golgota contro il fondo cupo dell'ardesia: è una prospet-

tiva audace che, pur derivando dai contemporanei esperimenti di Lomazzo, supera gli orientamenti manieristici, pur sempre presenti nel linguaggio di Simone che, forse, accoglie con efficacia suggerimenti esterni al gusto italiano. Formatosi in una bottega come la fucina tizianesca indirizzata verso molteplici tipi di committenza ovviamente anche spagnole³, una volta a Milano nel 1573 Simone coglierà nuovamente questo orientamento culturale. L'utilizzo del supporto di ardesia era diffuso nel Cinquecento e lo stesso Tiziano lo utilizza più volte proprio nel periodo in cui è legato alla Spagna; il supporto è impiegato anche da Jacopo Bassano nella seconda metà del '500, la moda si diffonderà a Verona a partire dal 1580.

La mostra bergamasca ha posto in dovuta luce anche la pratica del disegno tra Veneto e Lombardia fino all'affermazione, con particolare riguardo alla Milano di Carlo Borromeo, di un tangibile mutamento di indirizzo di Peterzano in un contesto destinato ad accogliere la formazione di Michelangelo Merisi da Caravaggio riguardo alla quale è innegabile il suo ruolo di maestro.

La dipendenza di Caravaggio dai modelli peterzaneschi si evince da diversi esempi: dalla *Cena in Emmaus*, dipinta da Simone tra il 1560-1565, oggi alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze, che preannuncia peculiari rielaborazioni della merisiana *Cena in Emmaus* di Londra, al tangibile accostamento, offerto dalla mostra, tra il *Bacchino malato* della Borghese e lo studio con il braccio della *Sibilla Persica*, realizzato da Simone tra 1578 e 1582, per gli affreschi della Certosa di Caregnano e oggi nel Gabinetto dei Disegni al Castello Sforzesco di Milano. I *Musici* del Metropolitan Museum di New York, una novità assoluta per la pittura romana di fine Cinquecento, denunciano poi *ad evidentiam* il venetismo assimilato da Caravaggio nella bottega milanese.

Il quadro complessivo di questo articolato contesto culturale è analizzato nel catalogo da Maria Cristina Terzaghi che suggerisce una possibile esperienza del giovane Merisi nell'*Accademia dei Facchini della Val di Blenio*.

L'Accademia era un'istituzione costituita principalmente da poeti, pittori, musicisti, intagliatori, ri-

camatori, nobili e comici di professione che, fingendosi facchini, si riunivano sotto l'egida di Lomazzo nominato abate a vita della stessa Accademia fin dal 1568. Alla funzione iconografica dei modelli formulati in tale ambito si aggiungerebbe il carattere forgiate di un'esperienza a contatto con il linguaggio del mondo comico e teatrale che accompagnerebbe Caravaggio nei primi anni romani, a dimostrarlo le due versioni della *Buona Ventura*. È una suggestione di indubbio interesse che potrebbe forse individuare una non agevole gravitazione del grande lombardo nel mondo del teatro comico e dell'improvvisazione teatrale.

Stefania Macioce

¹ MOSTRE NEGATE, Conferenze in diretta streaming, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna <http://www.fondazionezeri.unibo.it/it/eventi/incontri-in-biblioteca/incontri-in-biblioteca-2020-mostre-negate/incontri-in-biblioteca-2020>.

² Si rimanda all'intervento di Linda Borean in MOSTRE NEGATE, Conferenza in diretta streaming, 28 maggio 2020 - Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna - cit. n. 1.

³ G. Tagliaferro, B. Aikema, M. Mancini, A.J. Martin, *Le botteghe di Tiziano*, Alinari-24Ore, 2010.

Hugh Brigstocke e Odette D'Albo, *Giulio Cesare Procaccini. Life and Work with a Catalogue of His Paintings*, Allemandi, Torino 2020, pp. 527.

Giulio Cesare Procaccini ha sempre brillato come una stella nel firmamento della pittura milanese dell'epoca borromea e la sua opera pittorica di grande fascino, ammiccante anche nella sfida del quadro delle tre mani con Cerano e Morazzone, ammirata per l'"ambiguità della dolcezza" da Giovanni Testori (*Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, 1955, riedita 1966), ha avuto piena consacrazione a Palazzo Reale nel 1973 (*Il Seicento lombardo*, 1973) ed a Birmingham 1974 (*Lombard Paintings c. 1595-c. 1630. The Age of Federico Borromeo*, 1974). E tuttavia, rispetto ai "pestanti", Cerano, Tanzio, Daniele Crespi e poi Francesco Cairo, Giulio Cesare ha costituito e costituisce un caso a parte sia per le radici emiliane sia per l'importanza accordatagli, oltre che dalla Milano del Cardinal Federico, dalla Genova dai Doria. L'origine emiliana gli ha sempre valso inoltre un'attenzione specifica nell'ambito del collezionismo internazionale. La sua fortuna presso gli storici dell'arte è stata continua, crescente, dall'apertura di Fernanda Wittgens (1933) alla prima sintesi di Marco Rosci nel 1993 all'attuale rigoroso "Catalogue of Paintings" di Brigstocke e D'Albo, la cui pubblicazione in lingua inglese costituisce, tra l'altro, un importante esempio da seguire per dare respiro internazionale agli studi nel modo dell'arte. Questo gran libro, grande in ogni senso, sia per la mole dei dati prodotti sia per l'esemplarità del metodo critico, è tra l'altro un fiore singolare nella storia dell'arte. Gli autori sono protagonisti di una vera avventura intellettuale. Hugh Brigstocke, celebre studioso inglese, editore di The Walpole Society e curatore per anni della National Gallery of Scotland a Edinburgo, di cui ha scritto il catalogo della pittura italiana e spagnola (1978, rivisto 1993), ha raccolto a partire dal 1972, una mole di scoperte e di attribuzioni. È un "patito" di Procaccini, ed è, per questo artista, quello che Denis Mahon è stato per Guercino e gli emiliani. A questo *connoisseur* di lungo corso si è affiancata Odette D'Albo, emiliana e lom-

barda, con la passione giovane per l'arte delle sue terre, e la puntigliosa cura filologica, già rivelata nel ricostruire le figure dei Montalto. Vi è stata un'integrazione rara, e in particolare nelle schede traspare in filigrana uno scambio fitto, il confronto di due sguardi, di generazioni diverse ma operanti in piena sintonia e, al tempo stesso, autonomia. Da questa complessa fucina è scaturita un'opera che è un corpo vivo di dialoghi, di intuizioni, di riflessioni: viene alla mente, per associazione, un precedente storico, egualmente fecondo per la storia dell'arte in Italia, la collaborazione tra Crowe e Cavalcaselle. La figura di Procaccini viene messa a fuoco con rara precisione. I saggi di Brigstocke seguono il complesso percorso dell'artista e ne illuminano lo stile, lo studioso correda le osservazioni di un occhio acuto e di consumata esperienza a rilievi tecnici (anche alle radiografie), raggiungendo sintesi mirabili ed esaurienti. Vengono anche inserite immagini dell'eccellente attività grafica, ricca di fermenti, ben esplorata da Nancy Ward Neilson (2004). Gli autori hanno avuto due importanti occasioni per verificare la coerenza del loro disegno: la rassegna newyorkese curata dallo stesso Brigstocke (*Procaccini in America*, 2002) e quella di recente allestita a Milano da Alessandro Morandotti (*L'ultimo Caravaggio*, 2017). La figura di Giulio Cesare emerge in modo quanto mai convincente e consequenziale. Una forte tensione manieristica anima il suo primo decennio di attività, da quando, dopo un'esperienza di scultore, opta per la pittura e avvia un vivace e appassionante dialogo con il Cerano in San Celso, in Santa Maria della Passione e soprattutto nella mirabile interpretazione dei Miracoli di San Carlo per la cattedrale milanese, dove i due maestri in ascesa hanno modo di interagire in piena originalità, integrandosi in modo profondo: al teatro contristato e spettrale di Cerano, Giulio Cesare affianca un racconto disteso, dove si respira la dolce carica dei sentimenti. I due si confrontano ancora, e in questo caso hanno un terzo interlocutore d'eccezione, il Tanzio, nelle glorie del Borromeo: algido il Cerano, di potenza tragica Tanzio, felicemente proto-barocco Giulio Cesare a Miasino, a Orta, a Milano in San Tom-

maso e poi nella pala dipinta per Firenze (ora a Dublino). La complessità di orchestrazione, l'accensione felice del colore, la bellezza della materia, segnano un crescendo che si ravvisa nelle pale, prestigiose per committenza, a Saronno, Brescia, Caravaggio, Corbetta, Modena, Parma. Giulio Cesare, di cultura lombarda e borromea, si rivela quanto mai sensibile, per disposizione genetica, alle seduzioni di bellezza di Correggio e al Parmigianino, e, per affinità elettive, guarda con affascinata meraviglia al dispiegarsi della magnifica e carnale parabola di Rubens. Tra il 1616 e il 1618, quando i rapporti con la Genova dei Doria sono avviati, Giulio Cesare lavora, per il governatore spagnolo di Milano, Pedro de Toledo Osorio, quinto marchese di Villafranca, ad un ciclo di quadroni sulla "Vita e passione di Cristo": narrazione dipinta che forse viene solo esposta nello studio dell'artista prima di essere inviata a Madrid, e tuttavia suscita ammirata sorpresa, se Giovan Carlo Doria commissiona un dipinto (di dimensioni maggiori) con l'Ecce Homo, ora a Dallas. Odette ha ben compreso che questa serie rappresenta un evento cruciale per il pittore, per l'arte lombarda e non solo; e di questi quadroni, affiorati lentamente e in modo sparso dalla collezione madrilena, ha contribuito in modo essenziale a indagare committenza e articolazione compositiva unendo, al primo nucleo, cospicue aggiunte, per un totale di dieci pezzi. Una ricomposizione che da sola giustificerebbe una nuova, memorabile, esposizione da dedicare al maestro. Altrettanto preciso, capillare, è il riordino della produzione di Giulio Cesare per il mecenate Giovanni Carlo Doria e per altri collezionisti genovesi, una galleria di folgoranti bellezze a far corona alle opere di destinazione pubblica, come il capolavoro assoluto rappresentato dal Cenacolo all'Annunziata del Vastato, vero prodigio. Non è stato compito agevole inanellare le innumerevoli scoperte di Brigstocke e i contributi di Piero Boccardo e Clario Di Fabio e quanto è apparso in varie rassegne (*Procaccini Cerano Morazzone*, 1992; *L'età di Rubens*, 2004), alla luce degli inventari Doria editi da Viviana Farina (2002): eppure anche questa fase è stata esplorata in modo completo, mettendo a fuoco il contri-

buto essenziale che Giulio Cesare ha svolto, in parallelo al diffondersi del verbo caravaggesco, quando il manierismo viene a contatto con la pittura di Rubens e con il filone della tradizione genovese. Germina allora, in gran parte per suo merito, un linguaggio pittorico mosso ed effervescente che costituisce, per riprendere la felice espressione di Yves Bonnefoy, coniata per Roma, un "orizzonte del primo barocco". Memorabili sono al riguardo la battaglia di Sansone contro i Filistei, quella di San Giacomo (con il volto del Doria) contro i Mori, ed altri straordinari grovigli di corpi attorti come il Ratto di Elena e quello delle Sabine. Giulio Cesare arriva con piena consapevolezza alle soglie dell'età nuova, ma non fa a tempo a vederne l'esplosione espressiva. La sua tempra di artista, sempre acceso da passioni e volto a grandi imprese, è minata dalla malattia nell'inverno del 1621, e un'ombra, di fatica e di tristezza, scende sui suoi ultimi anni. Non per questo si arrende e lavora febbrilmente per dipinti a Pavia e sino alla pala di Novara, collocata nella chiesa del Rosario nel settembre 1625. Interlocutori della gran macchina d'altare sono ancora il Cerano e Daniele Crespi. Sono gli ultimi sussulti della stagione borromea. Giulio Cesare scompare nel novembre, il sipario per lui cala senza sospetto di peste. Merito degli autori è l'aver colto, tra le opere genovesi e quelle dell'ultima fase, un lato finora poco conosciuto, se non per i captanti autoritratti: l'abilità, celebrata dalle fonti, del pittore di ritratti, una vena certo stimolata dall'aver ammirato a Genova i superbi esempi di Rubens e quelli del giovane Van Dyck. Ne sono illustrati due stupendi, uno captante e non a caso posto in copertina al volume, il ritratto di una rinomata attrice, la comica Flaminia, ulteriore traccia per penetrare nella vita culturale del maestro e del suo tempo. Impeccabile la raccolta dei documenti e il regesto, autentica miniera è poi l'elenco delle opere perdute. Di interesse particolare, e non al fine di stimolare diatribe attributive, è il "Salon des Refusés": questo capitolo prova, attraverso la considerazione di varie repliche e copie, la vivacità della cerchia operante attorno al maestro. Due problemi in particolare attirano l'attenzione e suggeriscono spunti di

ricerca. Da un lato si delinea, ed è il suo avvio, una personalità di rilievo della famiglia, quella di Ercole il Giovane, che diverrà uno dei protagonisti della seconda metà del secolo (RA19, RA20, RA21). Dall'altro si rivelano i lineamenti di un maestro misterioso, autore del San Sebastiano e forse della Maddalena dell'Isola Bella (RA1, RA2, RA5), un delicato pittore che affianca Giulio Cesare, come il Maestro del San Sebastiano Monti fa nei confronti di Daniele Crespi.

Filippo M. Ferro

Giorgio de Petra, *Gli affreschi del palazzo Cesi di Acquasparta*, Deputazione di storia patria per l'Umbria, Appendici al Bollettino n. 35, Perugia 2017, pp. 150.

Il Palazzo Cesi di Acquasparta costituisce un esempio rimarchevole e memorabile di dimora storica il cui interesse storico-artistico è talmente rilevante da potersi annoverare tra i principali riferimenti per una attendibile e soprattutto esaustiva ricostruzione della storia architettonica ma soprattutto pittorica dell'Italia manierista.

Un imponente ciclo di affreschi interessa numerosi ambienti della nobile dimora Cesi e, pur citato e commentato in pubblicazioni anche ragguardevoli, non era mai stato esaminato e pubblicato in dettaglio.

Adesso il libro di Giorgio de Petra colma questa lacuna e mette finalmente tutti gli studiosi in condizione di conoscere un patrimonio artistico di estrema rilevanza.

Giorgio de Petra è un appassionato e competentissimo cultore degli studi di storia dell'arte. La struttura del testo e la qualità della ricerca sono quanto di meglio si possa auspicare da parte di un esperto come lui che, pur dedito prevalentemente al diritto penale dell'economia, si è qualificato negli anni come autorevole studioso di cose d'arte, e socio di prestigiose istituzioni culturali come la Società napoletana di Storia Patria, la Deputazione di Storia per l'Umbria, l'Associazione Dimore Storiche. Nella veste di membro del Consiglio direttivo dell'ADSI ha organizzato il convegno su *I Cesi d'Acquasparta* nel 2015 da cui è nato prima il libro su *Antonio da San Gallo il giovane, il cardinal Federico e il palazzo dei duchi Cesi di Acquasparta* (2016) e poi (2017) questo volume dove ogni aspetto documentario e bibliografico viene sviscerato dall'autore in modo molto approfondito portando alla luce tematiche fino ad oggi per più versi oscure agli stessi specialisti, malgrado il problema documentario non possa dirsi definitivamente risolto per la cronica carenza di testimonianze, di atti d'archivio o di carte collaterali utili a fissare i punti fermi della cronologia e delle attribuzioni degli affreschi.

Non sono mai emersi, infatti, i contratti relativi, come peraltro non è mai emersa una adeguata documentazione inerente al progetto generale degli apparati pittorici, un punto su cui l'autore si sofferma invece con particolare acribia e concreti risultati di ricerca. Si aggiunga come, a rendere ancor più ardua la ricognizione generale, non sono state reperite sugli affreschi, relativamente al problema attributivo, firme o iscrizioni che sono in realtà numerosissime nel ciclo ma inerenti esclusivamente ai contenuti narrativi o simbolici delle pitture stesse.

La ricognizione di de Petra apre veramente un capitolo nuovo nella complessa e affascinante storia della pittura italiana del sedicesimo secolo.

Lo studioso ha riverificato, dunque, tutti i dati oggi noti concludendone che l'attribuzione a suo tempo formulata da Giovanna Saporì a Giovanni Battista Lombardelli per la grande maggioranza degli affreschi del palazzo Cesi, può essere considerata largamente condivisibile.

In questa verifica de Petra ha potuto far riferimento agli studi di tutti i massimi esperti della cultura manierista nel Centro Italia, da Bruno Toscano che ha seguito personalmente gli sviluppi dell'indagine da par suo, ad Alessandro Zuccari che a quel mondo ha dedicata e dedica pubblicazioni fondamentali, a Caterina Bon Valsassina che è stata forse la prima a recuperare tutta una serie di personalità e di opere strettamente afferenti all'evoluzione dell'arte nell'ottavo decennio del Cinquecento, a Patrizia Tosini, massima conoscitrice del periodo, a Maria Barbara Guerrieri Borsoi cui si deve peraltro una precisazione determinante sugli affreschi più tardi del ciclo, dalla eminente studiosa riconosciuti al poco noto Ripandelli, tesi giustamente condivisa dal de Petra.

La posizione di de Petra in questo studio rispetto alle pubblicazioni della Saporì è duplice, e in questo aspetto si annida la parte più importante del libro, dato che de Petra condivide sostanzialmente l'estensivo riferimento alla mano del Lombardelli, dall'altro però distingue bene tra ciò che deve essere vagliato a efficace riprova di tale attribuzione e ciò che invece deve esser ridiscusso per comprendere appieno la genesi, il si-

gnificato e il valore di questo cospicuo corpus di opere.

In particolare de Petra appunta la sua attenzione su due personalità di spicco nella cultura figurativa di quegli anni.

Stabilita una datazione delle opere del Palazzo intorno al 1579, anno del matrimonio del committente, primo Duca di Acquasparta, Federico di Angelo Cesi (1562-1630) all'epoca diciassettenne, con Olimpia Orsini, restringendo quindi la cronologia agli anni immediatamente precedenti e successivi, de Petra nota come proprio nell'anno che dovrebbe coincidere con quello della esecuzione degli affreschi, Federico Cesi aveva instaurato un importante rapporto di committenza con Cesare Nebbia, il pittore orvietano, allievo della nobilissima scuola di Gerolamo Muziano, che si stava ormai avviando a diventare una delle personalità dominatrici della Pittura del nono decennio del Cinquecento, durante il quale, sotto il pontificato di Sisto V il Nebbia insieme con Giovanni Guerra modenese ottenne una sorta di direzione generale di tutte le opere d'affresco che si venivano eseguendo su incarico del papa Peretti e che dettero immenso lustro alla nuova arte promanante dalla città di Roma.

Dunque de Petra osserva come non sia possibile pensare che una committenza insigne proveniente da una famiglia come la Cesi non potesse in un momento storico del genere non vedere coinvolti i due massimi esponenti della pittura dell'epoca, cioè Giovanni Guerra e, soprattutto, Cesare Nebbia. Osservazione tanto più pertinente se si considera come Acquasparta, sotto Federico Cesi, diventasse il principale feudo titolato di casa Cesi tale da giustificare quindi un impegno eccezionale nella direzione del programma decorativo, gremito di sapienza incardinata al Mito antico, e soprattutto di quasi filologica dottrina nella ricognizione e interpretazione di momenti tipici della storia romana in un'ottica tipicamente tardorinascimentale.

Questa ipotesi, largamente argomentata e articolata, dà modo allo studioso di tornare a puntare lo sguardo sulla vita del Nebbia in quegli anni cruciali quanti altri mai, sia nell'ambito del territo-

rio orvietano, sia a Roma presso i più ragguardevoli cantieri del tempo, dei quali il de Petra non ha difficoltà a dimostrare la cospicua rilevanza. Non ci sono documenti certi che lo attestano, spiega lo studioso, ma è impensabile che dietro al vasto e dottissimo ciclo degli affreschi del Palazzo Cesi di Aquasparta, non ci sia la progettazione del Nebbia, se non talora la sua mano, ferma restando anche l'individuazione da parte del de Petra di una ulteriore fonte di ispirazione nei disegni di Giovanni Guerra.

Sulla base di un tal presupposto de Petra riesamina tutto il ciclo di affreschi chiarendone come mai s'era fatto prima d'ora la sostanza iconografica, le connessioni tematiche, la distinzione specifica, nell'ambito del più vasto ciclo, tra la pittura di storia e la pittura mitologica entrambe dispiegate nel contesto con dovizia di particolari e di episodi, individuandone i molti riferimenti letterari, pagani e cristiani, dalle *Metamorfosi* di Ovidio alle Vite dei santi, fino ad arrivare ad una complessa puntualizzazione di quel sistema iconografico delle Allegorie che Cesare Ripa perfezionerà pochi anni dopo nel trattato dell'Iconologia.

Gli affreschi del palazzo Cesi di Acquasparta, insomma, sono una vera e propria enciclopedia visiva magistralmente sviscerata da parte del de Petra, per cui il libro può anche leggersi come una sorta di vera e propria summa iconologica quanto mai appropriata per una famiglia che annovererà Federico Cesi il linco, una delle più grandi personalità della cultura europea del diciassettesimo secolo.

Naturalmente resta aperto il problema delle attribuzioni specifiche, ma la tesi enunciata da de Petra in merito a una sorta di responsabilità primaria progettuale da parte del Nebbia coadiuvato da Giovanni Guerra, resta il nucleo essenziale del libro, anche se il riferimento, ad esempio, alla mano di Nebbia in persona dell'affresco raffigurante il *Parnaso con Apollo e le Muse* non sembrerebbe del tutto condivisibile. Fondamentale, invece, è l'identificazione da parte dell'autore del nucleo più importante dell'apparato decorativo nella prima sala già detta La Galleria (non a caso vi si tennero le prime adunate Lincee) che,

come spiega molto bene de Petra, è "il fregio pittorico che impreziosisce con accesi e luminosi colori, le quattro parti del vasto locale" e che lo studioso riconosce essere peraltro di ardua interpretazione iconografica ancorché risulti "inequivocabilmente centrata sulla rappresentazione di un *Trionfo* di età romana". Da qui si dipana una ricerca che coinvolge una interessante scrutinio delle fonti letterarie antiche e una serie di deduzioni assai accurate di carattere iconografico-iconologico. Scrutinio che costituisce il nucleo forse più ragguardevole della intera trattazione.

Claudio Strinati

Pubblichiamo di seguito la risposta di Paolo Baldacci alla recensione di Fabio Benzi apparsa nel n. 151-152 di "Storia dell'arte" (1/2 2019).

La recensione al Volume I, 1 del *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, a cura di Gerd Roos e mia – Archivio dell'Arte Metafisica, Milano e Allemandi editore, Torino 2019, che Fabio Benzi pubblica sul numero 1/2 (gennaio - dicembre 2019) di "Storia dell'arte", è la copia precisa di quella pubblicata pochi mesi fa su "Metafisica", *Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* (vol. 19, 2019), appena depurata di alcuni passi non adatti a una sede scientifica di prestigio.

Tralascio un esame approfondito delle prime tre colonne (pp. 214 e 215) perché in esse Benzi, anziché affrontare il panorama ricco di scoperte e di nuove ipotesi che le ricerche degli ultimi vent'anni hanno dischiuso, sintetizzato nella nostra *Cronologia*, ripete le incomplete e selettive argomentazioni a favore del tradizionale punto di vista della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico e del suo presidente Paolo Picozza riguardo alla data delle prime opere metafisiche. L'argomento è stato ormai trattato dalle due parti in innumerevoli pubblicazioni ricche di quelle note di cui Benzi lamenta qui la mancanza. Ognuno può documentarsi ampiamente e farsi una propria idea, così come ognuno ha il diritto di chiudere gli occhi quando e come vuole, e di scegliere il dettato canonico anziché una feconda riflessione su un tema apertissimo e costantemente sollevato da Alberto Savinio, il quale – da protagonista – ha sempre dichiarato che "la metafisica è nata nel 1909" (si vedano le interviste da lui rilasciate a Soby a Milano nel 1948 appena pubblicate da Nicol Mocchi in "Studi OnLine", anno V, nn. 9-10; 1 gennaio - 31 dicembre 2018). Crederemo a Savinio – e a de Chirico che in tempi non sospetti ha più volte affermato che inventori di questa forma d'arte furono Savinio e lui stesso – o crederemo a Benzi e a Picozza?

Per quanto riguarda questa prima parte mi limito a poche osservazioni puntuali.

Secondo Benzi, sul "palinsesto" di una "ingiustificata manipolazione della storia" si inneste-

rebbero, nel nostro *Catalogo*, "altre mistificazioni", tra le quali la nostra datazione al 1909-1910 del disegno di Alberto Savinio generalmente chiamato *L'Oracolo*. Tale disegno, secondo il recensore, sarebbe riferito al periodo ferrarese da Filippo De Pisis nel noto articolo del 1938 su "Emporium", e dalla testimonianza mnemonica (di quasi nullo valore storico) degli ex proprietari, i coniugi Signorelli. Ma non è questo il senso dello scritto su "Emporium": "Savinio già dipingeva – scrive De Pisis –. Ricordo certi disegni a penna, quasi preraffaelliti e böckliniani, con templi greci e figure in pepi neri in riva al mare, e altri, molto curiosi [...], ma dove la metafisica, o se volete il surrealismo, di già spuntavano". Anzitutto, che Savinio a Ferrara dipingesse ancora è assolutamente escluso e non se ne ha alcuna testimonianza (neanche nei ricchissimi diari ferraresi del "marchesino pittore"), al massimo avrà fatto qualche caricatura; con quelle parole De Pisis vuol dire ai lettori del 1938 che Alberto era stato pittore fin dall'inizio. In secondo luogo, anche se il collegamento può venire spontaneo, De Pisis non dice che quei disegni, "dove la metafisica, o se volete il surrealismo, di già spuntavano" siano stati fatti a Ferrara, dice solo che li ricorda per averli visti. Una circostanza di oltre vent'anni prima, anteriore alla partenza di Savinio per la Macedonia nel 1917; e d'altronde che senso avrebbe avuto, se quei disegni fossero stati fatti a Ferrara, affermare che in quei fogli già spuntava la metafisica quando si sa che a Ferrara la metafisica stava semmai terminando? È certo invece che De Pisis ebbe modo in quel periodo di vedere diversi esempi non ancora distrutti dell'opera grafica e pittorica di Alberto risalenti alla fase böckliniana e alla fase parigina, che comprende le caricature (oggi erroneamente attribuite a de Chirico) e le scene e i costumi dei *Chants de la mi-mort*. Un complesso artistico di cui forse si può ancora trovare traccia nell'inquinato proliferare di carte saviniane che si pretendono emergenti dalle più disparate eredità. Infine, ricordiamo a Benzi che il disegno in questione è già datato 1909-1910 nell'accuratissimo *Catalogo Generale* di Pia Vivarelli, con una ricca scheda che ne spiega le

ragioni. Non si tratta quindi di una nostra “mistificazione”.

Benzi, poi, ci critica perché a suo dire la *Cronologia* sarebbe senza note, cioè priva di punti d'appoggio al fine di “obliterare le acquisizioni critiche di decenni di studi in una melina priva di riscontri”. Rispondiamo che tutte le fonti d'epoca sono indicate, e sono quelle su cui ci siamo basati, volutamente partendo da zero e non da ipotesi critiche posteriori e spesso infondate. Sono inoltre indicati (ma questo è soprattutto evidente dal Fascicolo 2 che Benzi ancora non conosce) tutti i recenti contributi critici che hanno dato apporti sostanziali alle nostre conoscenze (riscoperte di titoli originali, nuove informazioni rispetto alla presenza di opere nelle mostre di quegli anni ecc.). Benzi, che ha evidentemente un concetto diverso dal nostro sulla funzione delle “note”, ci rimprovera di non aver mai citato Maurizio Calvesi: ma si tranquillizzi, nei prossimi tomi troverà riferimenti anche a questo nome.

Lamentare, poi, che una bibliografia limitata al 1955 renderebbe l'opera non “filologica” non ha alcun senso. La sterminata e spesso inutile bibliografia posteriore al 1955, se completa¹, avrebbe appesantito, come si è spiegato nell'introduzione, un'opera che è – appunto – filologica proprio perché accerta con la massima cura tutti i dati bibliografici ed espositivi dei dipinti e dei disegni fino al 1955 (data della monografia di James Thrall Soby), in genere assenti o incompleti in tutte le altre pubblicazioni. Invece, per quanto riguarda la storia fisica delle opere e dei loro passaggi di proprietà, gli accertamenti arrivano fino a oggi. Veniamo ora alla critica, che riteniamo più lesiva, riservata da Benzi alle schede del nostro catalogo. Secondo il recensore, l'attuale *Catalogo Ragionato* perpetuerebbe il truffaldino errore del mio libro del 1997 in cui “provenienze supposte venivano mescolate a dati certi, creando il terreno per future dubbie immissioni” [sintetizzo tra virgolette il senso della sua affermazione di p. 215, col. 2 e della nota 1 di p. 216]. Per chi non avesse capito, egli insinua che, nell'incredibilmente arduo lavoro (parlo di un testo scritto 24 anni fa), di ricostruzione storica dei passaggi di proprietà dei quadri, io avrei scientemente me-

scolato le carte per poter predisporre il terreno all'immissione di opere false. Chi scrive cose di questo genere falsificando la lettura dell'opera che sta recensendo per compiacere la parte in cui milita, ne porterà per sempre la responsabilità morale. Infatti gli esempi che Benzi sceglie per dimostrare le sue affermazioni, gli danno torto e dimostrano un settarismo indegno di un serio ricercatore scientifico.

Riassumo quel che Benzi dice per renderlo più chiaro: nel catalogo della mostra del 1921 alla Galleria Arte di Milano era esposto il famoso quadro *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* con il nuovo titolo *La meditazione del pomeriggio*². Che il quadro fosse proprio quello è confermato da una recensione di Enrico Somarè che lo descrive, e che è ampiamente citata nel nostro *Catalogo*: “il cielo, asciutto e lucente, s'incurva sullo spazio architettonico di una piazzetta peripatetica, entro la quale conversano due filosofi accanto a una statua, davanti al muro di un tempio, illuminato dal sole fiavole, cui sovrasta una vela, mezzo calata giù, che fa pensare al mare degli ulissidi, incitando la fantasia a navigare”³. Il catalogo del 1921 indica però molto chiaramente che era esposta anche una seconda versione del quadro con lo stesso titolo (tra parentesi accanto al titolo è indicato infatti: *prima versione e seconda versione*). Anche le recensioni parlano di due versioni del medesimo quadro senza precisare quali fossero le differenze e quale delle due venga descritta, se la prima o la seconda. Noi abbiamo doverosamente registrato questo fatto inconfutabile sia nel testo della *Cronologia Ragionata* sia in Appendice creando una scarna scheda, alle pp. 170-171, che sotto il titolo *La meditazione del pomeriggio (seconda versione)* presenta tutta la documentazione esistente relativa a quest'opera dispersa (e così abbiamo fatto nei successivi fascicoli per ogni opera perduta di cui si conosce solo il titolo). Secondo Benzi, invece, abbiamo “creato una scheda apposita per un'opera immaginaria”, e anziché interrogarci su quali potessero essere i due dipinti indicati con quel titolo avremmo “creato ad arte un doppione, una copia del primo quadro metafisico, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*”.

Ma è falsa questa affermazione, come quelle che la seguono.

È falso infatti che de Chirico cambiasse i titoli dei suoi dipinti, così, per vezzo, “pressoché ad ogni esposizione”: ogni volta (e sono pochissime) che de Chirico ha cambiato i suoi titoli – lui e non Paul Guillaume o altri mercanti – lo ha fatto per una ragione ben precisa, di cui abbiamo sempre dato conto. Benzi ignora, o finge di ignorare, sia la spiegazione che abbiamo dato dell’adozione, decisa relativamente tardi, del termine “enigma”, sia quella dei motivi che spinsero de Chirico a riutilizzare il termine “meditazione”, probabilmente il primo che egli concepì per indicare la “profondità” delle sue opere. Se non si fosse imposto di ignorarla avrebbe dovuto infatti affrontare lo scottante problema della collaborazione musicale con Savinio, che occupò gran parte del 1910, al quale abbiamo dedicato capitoli importanti e ricchi di nuovi risultati della nostra *Cronologia*, ma che è argomento tabù per la Fondazione de Chirico.

È falso che non ci si sia interrogati sull’identità dei due quadri: il minimo che possiamo pensare è che Benzi non abbia letto le recensioni della mostra del 1921 riportate a pp. 170 e 171, che identificano con certezza una delle due *Meditazioni*, e nemmeno le voci *Documentazione* che accompagnano i due quadri n. 24 e n. 25 del nostro *Catalogo* dimostrando che il secondo dei due dipinti esposti a Milano nel 1921 non poteva essere quello da lui indicato.

È infatti materialmente impossibile (ma ben inventato), che la seconda versione della *Meditazione del pomeriggio* esposta a Milano nel 1921 fosse, come propone Benzi, *L’énigme de l’arrivée et de l’après-midi* (numero 25 del nostro *Catalogo*), opera che apparteneva a Madame Peignot e di cui egli contesta la nostra (secondo lui “dolosa”) ricostruzione dei passaggi di proprietà. Veniamo ai fatti. Anzitutto dobbiamo chiarire che la formula, spesso usata nel *Catalogo Ragionato*, “acquistato da ... in data sconosciuta [ma probabilmente nel ... o prima del ...]” significa solo che non si conosce la data precisa (giorno, mese e anno) dell’acquisto (infatti quando la si conosce l’abbiamo sempre riportata) ma solo un

arco di tempo probabile oppure *ante quem* o *post quem*. Alla voce *Storia* del quadro abbiamo scritto che *L’énigme de l’arrivée et de l’après-midi* fu probabilmente tra le opere acquistate da Guillaume tra il 1914 e il 1915 e che esso fu comprato da Madame Peignot in una data non conosciuta (cioè non conosciuta con precisione), forse già nel 1914-15 e comunque prima del novembre 1920. Benzi si inalbera e scrive: “Sottolineiamo che non vi è alcuna prova che l’opera sia stata acquistata da Guillaume, e che benché si ammetta nella scheda che la signora Peignot abbia acquistato il dipinto “in data sconosciuta”, questa data diviene però “in ogni caso prima del novembre 1920”, cioè certa. Perché? Perché così non avrebbe potuto essere esposto a Milano nel gennaio-febbraio del 1921 con il titolo *La meditazione del pomeriggio*”. Conclusione implicita: Baldacci e Roos, mediante questa truffaldina manipolazione dei documenti relativi ai passaggi di proprietà del quadro della signora Peignot, avvalorano l’esistenza di una mai esistita seconda versione della *Meditazione del Pomeriggio*, alias *Enigma di un pomeriggio d’autunno*, “creando il terreno per future dubbie immissioni” (leggi: inclusioni in catalogo di quadri falsi).

Ebbene, dei tre quadri di de Chirico acquistati da Madame Peignot, uno, *La Méditation Automnale* (fine 1911-inizio 1912, Cat. I, 1, 24), era di Paul Guillaume che lo comperò probabilmente già nel 1914 e lo espose nella personale di de Chirico del 1922, dove la signora lo acquistò (vedi la nostra scheda), uno era il ritratto (B-F n. 58) che de Chirico le fece all’inizio del ’26 e uno era *L’énigme de l’arrivée et de l’après-midi*, dipinto nell’inverno 1911-12. Se Benzi avesse letto attentamente il *Catalogo Ragionato*, come ogni opera di questa complessità e portata richiede, invece di cercare ad ogni costo il mezzo per fare caluniose insinuazioni, avrebbe visto che alle pp. 153-154, nella voce *Documentazione*, si riporta uno scritto di Paul Guillaume apparso il 6 novembre del 1920 su “Les Arts à Paris” dal quale risulta che la signora Peignot a quella data già possedeva un de Chirico, e cioè *L’énigme de l’arrivée et de l’après-midi* (e che lo avesse quasi sicuramente comprato nella

galleria di rue Miromesnil, come noi abbiamo scritto, è dimostrato dal fatto che uno snob con vivo senso dell'autopromozione come Paul Guillaume non avrebbe certo elencato nel suo scritto tutto quel parterre di altolocati clienti possessori di opere di de Chirico se non si fosse trattato di clienti suoi). Ciò spiega anche per quale motivo il dipinto non poteva essere quello della mostra di Milano del 1921, né essere stato venduto direttamente da de Chirico nel 1925⁴, come pensa Benzi. Questa è la semplice verità dei fatti e delle fonti, che Benzi trasforma in una sorta di truffa scientifica da noi messa in atto per creare ad arte un doppione del primo quadro metafisico.

Concludiamo con un'osservazione su quelle che il recensore definisce le "amenità" (sciocchezze) contenute nel nostro Catalogo. Che Benzi non abbia capito che la chiave raffigurata accanto alla testa di Giano nel dipinto *Serenata* non c'entra nulla col membro virile scolpito sopra la testa di Giano bicefalo di cui si parla in *Hebdomeros* è preoccupante, tanto più se si segue il suo ragionamento secondo il quale la "chiave" avrebbe un significato fallico.

"A p. 96 – scrive Benzi –, la chiave che in *Serenata* è apposta alla stele [*recte*: il plinto della fontana] di Giano diviene 'la chiave che apre le porte del tempo', mentre basta leggere il romanzo di de Chirico *Ebdòmero* per scoprirne il classico significato fallico [*sic*], proprio in un passo in cui si parafrasa liberamente quel dipinto: 'si vedeva scolpita l'immagine di Giano il bicefalo sormontata da un membro virile'" (p. 216 della recensione).

Qui sarebbe facile l'ironia, ma dobbiamo restare serissimi perché, delle due l'una, o Benzi dimostra un'ignoranza insospettabile in un professore ordinario di Storia dell'Arte, oppure ha accorciato ad arte la sua citazione del passo di de Chirico. Intanto, come ben sa ogni attento visitatore dei vari musei archeologici romani – e de Chirico nei primi anni venti lo fu – esiste tutta una serie di erme italiche con teste di defunti sormontate⁵ da falli propiziatori o apotropaici, spesso anche terminanti con doppie teste, tipo Giano bifronte, a protezione dei confini, ugualmente decorate da

membri virili in rilievo con la medesima funzione anti malocchio, ma senza relazione alcuna, se non formalmente iconografica, con il vero culto di Giano.

Ma leggiamo il passo di *Ebdòmero*, nella versione italiana di de Chirico:

"L'inverno passò [...], ovunque s'annunciava la primavera [...]; un'aria di simbolismo alitava sulla natura [...]. Angioli dalle ali enormi come le ali dell'aquila, ma tessute di piume bianche e tenere come le piume dell'oca, stavano seduti sui margini dei sentieri, con una mano poggiata sulle grandi pietre miliari ove si vedeva scolpita l'immagine di Giano il bicefalo sormontata da un membro virile. Gli angioli guardavano con malinconia le coppie che tenendosi alla vita si allontanavano lentamente sotto i mandorli in fiore." Possibile che Benzi scriva che questo passo parafrasa liberamente *Serenata* e non si sia accorto che è invece una quasi letterale descrizione del famoso quadro di Giovanni Segantini, *L'amore alla fonte della vita*, del 1896? E non sappia che il Giano bicefalo introdotto in questa parodia dissacrante di un capolavoro del simbolismo non ha nulla a che vedere col dio Giano della fontana di *Serenata*?

Dunque il membro virile sulla figura bicefala gianiforme della pietra miliare è una sfottitura di de Chirico all'immagine sublimata dell'amore simbolista, mentre la chiave, insieme col bastone ricurvo della divinazione, è il vero e unico simbolo del Giano laziale, il dio dei passaggi, del movimento e del fluire, in senso materiale e astratto di ogni momento della vita dell'uomo e della natura. Le *ianuae* (porte, transiti) che da lui prendono il nome, e che si aprono e si chiudono con le *claves*, sono anche le aperture verso il passato e verso il futuro che il dio domina col suo doppio sguardo o addirittura, nella versione quadrifronte, estendendo il controllo verso i quattro punti cardinali dell'intero orbe terraqueo. Prima di definire "amenità" una frase come "la chiave che apre le porte del tempo" sarebbe bene che Benzi si leggesse alcuni trattati di storia delle religioni italiche, a lui evidentemente ignoti.

Paolo Baldacci

¹ Unica alternativa sarebbe stata quella di fare una selezione di bibliografia ed esposizioni, con tutti i problemi che ne conseguono. Noi abbiamo optato per la completezza assoluta, ponendoci un limite cronologico che ha le sue precise ragioni, in quanto separa chiaramente due fasi della ricezione di de Chirico, prima e dopo Soby.

² Il dipinto, nel primo dopoguerra, cambiò nome due volte: *La meditazione del pomeriggio* nel 1921 e *Il pomeriggio d'autunno* nel 1923, per togliere i sospetti di filosofia germanica che poteva suscitare la parola enigma, traduzione dal tedesco Rättsel. Tornò ad avere il suo vero titolo tra il 1924 e il 1926 (nel 1919 in una recensione alla mostra da Bragaglia veniva chiamato “La città meridiana”).

³ La descrizione di Somaré – ripubblicata nel 1932 con lievi varianti – non lascia dubbi sull’identificazione, per quanto un refuso la riferisca alla *Meditazione del mattino*, quadro anch’esso presente nella mostra ma completamente diverso. Inoltre, sia la recensione di Somaré sia quella della Sarfatti dicono chiaramente che erano esposte due versioni del quadro intitolato *Meditazione del pomeriggio*, senza tuttavia specificare quali fossero le differenze.

⁴ A nota 2 Benzi suggerisce che il quadro potrebbe essere stato venduto direttamente da de Chirico alla Peignot nel 1925, mentre era a Parigi per la personale da Rosenberg, solo in base al fatto che, rientrato a Roma, Giorgio scrive a Pierre Roy di salutare la signora Peignot che era “stata tanto gentile con lui”. De Chirico invece, trovandosi in città, era semplicemente andato a trovare una delle sue migliori collezioniste, che forse proprio in quell’occasione gli commissionò il ritratto che egli avrebbe eseguito poco dopo essere tornato a Parigi alla fine dell’anno.

⁵ Talvolta sormontate ma non sempre perché spesso i falli si trovano alla metà dell’Erma.