

---

# Storia dell'arte

---

143/145  
(n.s. 43/45)



Storia dell'arte  $\frac{143-145}{2016}$   
nuova serie  
n. 43-45

CAM Editrice

# Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

## INDICE

|                           |  |     |
|---------------------------|--|-----|
| <i>Francesco Gangemi</i>  | Il Molise romanico: identità e influssi di un crocevia culturale   | 7   |
| <i>Natalia Gozzano</i>    | Giotto e la Commedia Nuova. Un modello iconografico antico per <i>La Rinuncia ai beni</i> di Assisi  | 27  |
| <i>Stefania Macioce</i>   | Sull'eloquenza dei colori. Spigolature letterarie sulla ritrattistica rinascimentale   | 45  |
| <i>Caterina Volpi</i>     | Pirro Ligorio, Gabriele Paleotti, Ulisse Aldrovandi e la questione delle grottesche: teoria e pratica in un dibattito estetico del 1581 tra Roma e Bologna | 79  |
| <i>Damiano Acciarino</i>  | Le lettere sulle grottesche dell'Archivio Isolani nel pensiero artistico di Gabriele Paleotti  | 93  |
| <i>Adriano Amendola</i>   | Notizie su Caravaggio in collezione Orsini e considerazioni sul <i>Cristo coronato di Spine</i> Giustiniani  | 107 |
| <i>Elisa Acanfora</i>     | Lorenzo Lippi ritrattista per Francesco Cellesi  | 125 |
| <i>Laura Bartoni</i>      | Girolamo «ultimo cardinal Farnese» nella Roma del Seicento: la villa a Porta S. Pancrazio e la sua committenza artistica attraverso nuovi documenti        | 131 |
| <i>Cristiano Giometti</i> | «La qual figura mandò in Sicilia». Il <i>Cristo benedicente</i> di Ercole Ferrata a San Mauro Castelverde  | 159 |

|                        |  |     |
|------------------------|--|-----|
| <i>Sabina de Cavi</i>  | Paperwork and Paper Nature in Baroque Palermo: Material History and Production of the “ <i>Festino</i> ” of St. Rosalia (1686-1714)  | 171 |
| <i>Michela Santoro</i> | Il profilo (neo) greco di Giorgio de Chirico   | 185 |
| RECENSIONI             |  |     |
| Antonella Sbrilli      | Roberto Pinto, <i>Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura</i> , Milano, Postmedia, 2016  | 205 |
| Gianni Contessi        | Piera Giovanna Tordella, <i>Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno fra Otto e Novecento</i> , Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2016  | 207 |
| M. Giulia Aurigemma    | <i>Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro</i> , a cura di Antonio Paolucci e Silvia Danesi Squarzina, atti della giornata di studi (Roma, 26 maggio 2010), Edizioni Musei Vaticani, Roma 2016 | 212 |

Roberto Pinto, *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Milano, Postmedia, 2016, pp. 215.

*Gli artisti nei romanzi, fra realtà e invenzione*

Partendo dalla constatazione che un numero crescente di opere narrative attuali presenta come personaggi principali degli artisti, lo storico dell'arte e curatore R. Pinto allestisce un volume – di agile lettura e ricco di affacci interpretativi – dedicato a questo fenomeno di confine fra le arti e le lettere, fra la realtà e la finzione: la presenza dell'arte (soprattutto contemporanea) nella letteratura.

Chi ha letto le storie di Antonia S. Byatt, le novelle di Enrique Vila-Matas, i romanzi di Paul Auster e Don DeLillo si è imbattuto in situazioni che captano dal mondo dell'arte ambienti, nuclei narrativi, caratteri, creazioni, talvolta del tutto inventate oppure assemblate dall'esistente, come *ready-made* di secondo livello. Prima di trattarle, Pinto volge lo sguardo all'indietro, a una ricerca "classica" degli anni Trenta, *La leggenda dell'artista* di Ernst Kris e Otto Kurz, in cui le vite di celebri pittori e scultori – passate al vaglio di un'indagine morfologica – rivelano dei tratti ricorrenti in grado di gettare luce sulla figura degli artisti e sulla loro considerazione sociale, così come emergono dal *corpus* di racconti coevi e successivi che li riguardano.

Partendo da questa cornice storico-critica – in cui rientrano a pieno titolo gli studi recenti sull'*ekphrasis* di M. Cometa – Pinto si pone diverse domande: a quali trasformazioni va incontro la *figura* dell'artista quando diventa protagoni-

sta di storie d'invenzione? o quando scambia il suo ruolo con quello dello scrittore? o quando trapassa dalla storia raccontata in un museo reale?

Per rispondere, seleziona alcuni autori e autrici che hanno lavorato intensamente su questi temi di confine e ne fa di volta in volta il fulcro dei capitoli del suo libro.

Si parte con «L'artista come personaggio»: dagli ottocenteschi Balzac e Zola, attraverso Henry James fino a Kurt Vonnegut, l'alter-ego artistico inventato è il primo passo di un dialogo fra arte e scrittura che si farà sempre più pervasivo. «Troppo bello per essere vero. I falsi quadri, i falsi artisti» affronta il tema dell'inganno e del depistaggio, analizzando lo spiazzante capolavoro di Max Aub, *Jusep Torres Campalans* e l'altrettanto telescopica costruzione di Georges Perec, *Storia di un quadro*, dove le categorie di falso e illusione sconfinano dal testo al paratesto, dall'immagine alla sua meta-descrizione. «Nella testa e nel corpo dell'artista» è dedicato all'imponente produzione dello scrittore statunitense Don DeLillo, le cui opere (*Underworld*, *Body Art*, *Punto Omega*), grazie all'acuta e sapiente osservazione dei linguaggi concettuali e performativi, potrebbero "quasi ricostruire" – scrive Pinto – "una storia dell'arte recente".

«Dall'arte alla letteratura. Andata e ritorno» racconta gli scambi intercorsi fra l'artista francese Sophie Calle e diversi scrittori – Hervé Guibert, Paul Auster e Vila-Matas – con cui ha collaborato a imprese creative, veri e propri "doppi giochi" fra vita e arte, testo scritto e azione artistica.

Un'altra donna, la scrittrice Siri Hustvedt è al centro del capitolo "L'arte che ho amato", con i



suoi romanzi che presentano peculiari figure di artisti/artiste e accurate descrizioni di opere possibili.

Allo scrittore turco Orhan Pamuk e al suo *Museo dell'innocenza* – corto-circuito geniale fra immaginazione e realtà – è dedicata una lunga riflessione, che coinvolge il romanzo, il museo omonimo allestito a Istanbul, il catalogo di quest'ultimo, gli oggetti che balzano dalla realtà alle pagine scritte e di nuovo allo spazio della vita quotidiana.

«L'arte tra provocazione e ipertrofismo» offre da ultimo una carrellata su diversi autori, tra cui gli italiani Francesco Pecoraro (*Tecnica mista* 2004), Tiziano Scarpa (*Il brevetto del geco* 2015), Massimiliano Parente (*Il più grande artista del mondo dopo Hitler* 2014), passando per Ian McEwan (*Solar* 2010), Chuck Palahniuk (*Diary* 2003) e infine Michel Houellebecq, che col suo romanzo *La carta e il territorio* (2010) torna nel centro del sistema “arte contemporanea”, nella fusione flagrante e irrisolvibile di finzione e autenticità.

Antonella Sbrilli

Piera Giovanna Tordella, *Hugo von Hofmannsthal e la poetica del disegno fra Otto e Novecento*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2016, e pp. 256, 8 tavv., ill. a colori (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum»).

Sin dalla copertina del volume, sollevando lo sguardo dal libro che sta leggendo, mentre è seduto davanti al suo *bureau* nello studio della casa di Rodaun, Hugo von Hofmannsthal esibisce tutto il decoro alto borghese di cui, biblioteca compresa, intorno alla data del 1920, continua ad essere malinconicamente partecipe. Una lieve smorfia, quasi impercettibile, contribuisce alla finzione della sorpresa, dell'intrusione documentaria in un superstite angolo domestico. Esso trasmette qualche tipo di malin-

conia attraverso il suo arredamento librario e perciò che del suo abitatore e della sua opera ci è noto, ma anche in presenza di minimi dettagli, attestanti una manutenzione non più irrepressibile in una dimora suburbana nei pressi della Vienna ormai destituita del suo storico, necessario, fondamento imperiale e, per ciò stesso, umanistico.

\*\*\*

Nella foto non si vedono le opere d'arte collezionate da Hofmannsthal – fra esse un paesaggio di Hodler e un mazzo di fiori «firmato van Gogh» come riferisce, forse non senza scetticismo, Benno Geiger, amico nativo di Rodaun e ben noto come storico e critico d'arte allievo di Wölfflin, ma pure come poeta italianizzante e traduttore di classici della nostra letteratura non che esemplare superstite di quella grande, vecchia ecumène europea scomparsa più volte, nel 1918, nel 1922, nel 1933 e, forse alla metà del decennio Sessanta... Ma, Benno Geiger, da tempo *bon vivant* veneziano, morirà nel 1965 essendo appunto nato a Rodaun nel 1882.

Figura di spicco, sebbene non decisiva, della cultura italiana (autore di monografie su Carneo, Magnasco e Arcimboldi non che su Gino Rossi e frequentatore così del Friuli come delle sue testimonianze artistiche) e di quella, in senso lato, tedesca, Benno Geiger avrebbe stabilito con Hofmannsthal un rapporto di amicizia solo in parte motivato dalla vicinanza casuale delle rispettive dimore nella amena e persino strapaesana Rodaun.

\*\*\*

Essendo Geiger inoltre, conoscitore e non proprio dilettantesco collezionista d'arte e, segnatamente, di disegni, sarebbe accaduto che proprio all'amico Hofmannsthal venisse affidato il compito di stendere una prefazione al catalogo della raccolta grafica, peraltro curato addirittura da Leo Planiscig e Hermann Voss. Correva l'anno 1920. La duplice monarchia era scomparsa da appena due anni, il goriziano Plani-

scig, a differenza del suo concittadino Antonio Morassi, come lui allievo di Schlosser, avrebbe optato per la cittadinanza austriaca pur coltivando interessi di studio italiani o italianizzanti. Anche oltre l'estinzione dello Stato absburgico la nobile tradizione della Scuola viennese di Storia dell'arte avrebbe continuato a sussistere e consistere in circostanze tuttora fiorenti.

\*\*\*

Paiono necessarie queste estemporanee puntualizzazioni di contesto per procedere in marcia di avvicinamento al singolare e dottissimo libro che P. G. Tordella, ben nota studiosa di storia del disegno, operante quale docente della disciplina nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, ha recentemente pubblicato. Intendiamoci, Tordella già con un libro precedente – *Il disegno nell'Europa del Settecento. Regioni teoriche ragioni critiche* (2012) – aveva indicato percorsi interpretativi e storiografici originali e, diremmo, anticonformisti, assumendo la pratica del disegno e le sue più scelte e affascinanti fenomenologie come linguaggio autonomo, prossimo alla scrittura. Non solo: l'autrice si era cimentata, nello stesso libro, nella costruzione di una vasta rete critica strutturale necessaria per stabilire il quadro teoretico comparato che dimostra come importanti uomini di cultura e letterati dell'epoca si siano cimentati nel tentativo di definire l'essenza sfuggente del linguaggio veicolato dal segno grafico che sulla carta compone racconti, aforismi, icone poco spettacolari ma di forte, intensa concentrazione semantica.

La sua acribia filologica guidata da una intenzione comparatistica, consente a Tordella di disporre costruttivamente i numerosi documenti da lei individuati seguendo tracce solo parzialmente riferibili all'ambito disciplinare e invece, diremmo con molta *intenzione*, e con molto gusto seguite ed esperite in poco praticate fonti letterarie o estetologiche, riferibili più frequentemente al versante tedesco degli studi e delle riflessioni, anche genialmente non sistemati-

che, dei grandi autori del romanticismo germanico. E così, costantemente sullo sfondo, ineludibili in guisa di fidi maestri sostituiti, Goethe, Schiller, Schopenhauer, Hegel che (i primi due) già avevano sovrinteso alle pagine del libro precedente. In quello, come in questo, il terreno comune è dato dal proposito, del resto inevitabile, data la materia trattata, di ribadire implicitamente la gloria umanistica sottesa o invece soprastante ad un esercizio grafico non necessariamente subordinato all'operare pittorico che l'autrice Tordella definisce «partitura concettuale». Va osservato come a premessa dell'affermazione e di tutto il libro l'autrice ponga la considerazione fatta da Goethe – «bellezza che dall'interno si imprime nella carne» – al cospetto «delle linee nobili e ardite del cranio di Schiller», custodito nella casa dello stesso Goethe dopo la presunta identificazione nella fossa comune del cimitero di Weimar dove il drammaturgo era stato sepolto nel 1805. E basterebbe l'incipit per stabilire le modalità di un approccio eterodosso ad un argomento apparentemente non egemone negli studi di storia dell'arte e tuttavia decisivo, ma certo molto interno, quale è la storia del disegno. Ma appunto, la materializzazione dello spirituale o, viceversa, la spiritualizzazione del materiale dotato di valori formali che rappresentano la sintesi di una bellezza intellettuale e morale coniugata, appunto, ad una armoniosa configurazione scheletrica, diventa un aspetto della vita delle forme. L'argomento può sembrare paradossale o macabro ma una delle ragioni che rendono Goethe figura suprema della civiltà occidentale è appunto la capacità di coniugare – letteralmente fondendole – osservazione della natura e studi sulla (sua) morfologia e vita delle forme secondo la creatività umana.

\*\*\*

Hugo von Hofmannsthal è certamente personaggio per così dire eponimo del libro di P. G. Tordella, e dunque soggetto regolare di un percorso a tratti labirintico, nel quale la tessitura delle riflessioni o gli aforismi di filosofi, scrit-

tori e artisti cruciali o, in qualche caso, anche non prevedibili, presiedono alla formulazione di una tesi (e a questo proposito torna a merito dell'autrice la tenacia nella ricerca delle fonti e nella concatenazione delle citazioni, frequentemente trovate in testi forse meno importanti di autori importanti o di autori normalmente non associati a questioni attinenti alle arti o, segnatamente, al disegno).

E pare altresì opportuno osservare come proprio nel nome della convocazione bibliografica si stabilisca una continuità per discontinuità di argomento con il volume che precede quello di cui stiamo discorrendo, il quale, del resto, e proprio adoperando la traccia hofmannsthaliana quale appoggiatura (il *Vorwort* del catalogo Geiger), in realtà procede ben oltre la del resto breve pagina del grande scrittore austriaco intorno alla quale Tordella orchestra un florilegio affascinante di connessioni ulteriori. E non si dimentichi che accanto all'introduzione al catalogo dei disegni Geiger vi è un altro scritto di Hofmannsthal con cui l'autrice, nel nome di valori connessi con tutte le inesplorate ed esplorabili potenzialità espressive che il disegno possiede, analizza la ben nota *Lettera di lord Chandos (Ein Brief, 1902)*, una affascinante e inquietante parabola sulla inadeguatezza della lingua poetica che, al di là di moventi autobiografici, attesta una crisi epocale del Linguaggio. Ad essa, per come è attestata da *Ein Brief*, viene correttamente associata da Tordella alla più tarda ricerca della costruzione logica del linguaggio svolta da Ludwig Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus* (1921). Perché, evidentemente, i mezzi di cui si avvale il disegno, sono, a modo loro, mezzi linguistici. Ce n'è abbastanza per comprendere come di fatto – e la seconda parte del libro ne è conferma – questo singolare saggio finisca con il costituire un contributo ulteriore e certo meno scontato sulla cultura della grande Vienna che fu, prima e dopo l'estinzione della monarchia asburgica. Significativa, a questo proposito l'indagine serrata sui nessi che direttamente e indirettamente collegano Hofmannsthal, per via di collezioni, gusto complessivo, e

qualcosa che, apparentemente non lo riguarda, ma che c'è, è lì e dialoga anche per interposta persona, e sono le grandi collezioni dell'Albertina, la già insigne tradizione della Scuola di Storia dell'arte dell'Università di Vienna ed i suoi maestri del momento o dell'imminente domani. Già l'amicizia personale con il tedesco Voss, durante la redazione del catalogo Geiger, direttore delle collezioni grafiche del Museo di belle arti di Lipsia (altro mondo, per Hofmannsthal, la Germania – la Prussia – rispetto alla sua cara Austria) e poi la frequentazione “funzionale” con Planiscig e con i due che gli suggeriscono l'acquisto di un'opera di Poussin, pittore ammirato alquanto dallo scrittore. Un desiderio di possesso rimasto inappagato, tanto più che Hofmannsthal, come significativamente riferisce P. G. Tordella, aveva iniziato a scrivere un romanzo, evidentemente rimasto incompiuto, nel quale fra l'altro accadeva che in un castello della Stiria, a causa di un incendio, proprio un dipinto di Poussin, colà capitato nel 1713, andasse distrutto, e nella notte in cui il protagonista dell'opera «è colmo di felicità per esserne giunto in possesso». Di tale romanzo Hofmannsthal dà notizia all'amico Geiger in una lettera priva di data. E su questa circostanza l'autrice imbastisce una raffinata congettura circa la singolare coincidenza a rovescio o sorta di fatale contrappasso dato dall'incompiuto Poussin-Brief, vale a dire la lettera immaginaria pensata da Hofmannsthal e attribuita a Poussin in qualità di corrispondente di Paul Fréart de Chantelou, a testimonianza della profonda ammirazione dello scrittore austriaco per il grande pittore francese che conclude la sua esistenza «con le stupende parole: *Je n'ai rien négligé*». L'ammirazione hofmannsthaliana rivela una sorta di identificazione morale e intellettuale del viennese con le ragioni della moralità del classicismo seicentesco incarnata figurativamente dall'artista. E sarebbe stato magnifico, veramente definitivo per fare quadrare tutti i cerchi che almeno un piccolo Cézanne avesse trovato posto sulle pareti del ritiro di Rodaun, e pur sempre nel nome di Poussin, parimenti ammirato dal padre dei mo-



derni, nella marginale Aix-en-Provence. E invece qualche equivoco sul conto di un Böcklin oggi da noi guardato con interesse (e pensiamo agli scritti di M. Volpi e alle serrate analisi di M. Calvesi per vie dechirichiane e ai travasi che vedono le declinazioni nordiche di simbolismi e mitologemi nei linguaggi di qualche avanguardia capace di coniugare romanticismo nordico e classicismo mediterraneo, italiano). Ma appunto, il gioco delle coincidenze che spiegano, più di quanto non dicano, le esistenze dei grandi autori, viene colto dalla storica dell'arte torinese con quell'adeguata sensibilità letteraria che è bene possa sostanziare o arricchire l'esercizio della critica. Così Tordella alla conclusione del suo libro riassume in pochissime righe il significato complessivo così del suo saggio come dell'inappagata e costante supplenza che il linguaggio, soprattutto *ex absentia*, impone a Hofmannsthal nelle vesti di Lord Chandos.

\*\*\*

In questo libro arduo ma innovativo, che nel contempo è libro di storia dell'arte e contestualmente di storia della critica o, per dire meglio è esempio di una storia dell'arte da intendersi anche, e non secondariamente, come storia della critica, viene individuato un singolare nodo problematico che mescola o incrocia esistenze speciali e vocazioni non meno speciali all'interno di un quadro – storico, appunto – bastantemente lontano ma non remoto e inoltre legato ad una stagione tanto gloriosa quanto decadente della civiltà europea. Un quadro, tuttavia, ancora capace – nell'*entre-deux-guerres* – di esprimere, e sia pure, recando le ferite ed i vuoti del dopo catastrofe del quinquennio 1914-1918, i valori superstiti in un mondo cambiato.

Hugo von Hofmannsthal è sì il pianeta intorno al quale tutta una costellazione coeva e pregressa di questioni connesse con quella sorta di *filosofia del disegno* che gli studi di P. G. Tordella nel tempo hanno di fatto inaugurato. Ciò, procedendo in una direzione in cui la storia del-

le idee e, dunque, la storia della cultura (naturalmente pur sempre incline alle arti) incontrano tutto quello che, soprattutto indirettamente, passa attraverso i racconti, le descrizioni e le peripezie della linea. Ma vi sono anche la vita e le sue occasioni. Occasione cruciale, per esempio, il momento (giugno 1918) in cui Hofmannsthal deve attendere alla commemorazione del centenario della nascita di Jacob Burckhardt e pure alla stesura di quanto diventerà il libretto per la *Donna senz'ombra* del suo amico Richard Strauss. Hofmannsthal non ha una propensione nativa al disegno, esso non è un suo interesse primario. Eppure il cimento vale la pena e, studiato un indice degli argomenti, si accinge alla stesura della breve ma significativa nota.

Hofmannsthal nasce poeta, diventa scrittore e soprattutto commediografo e autore di importanti libretti d'opera. Rispetto al mondo delle arti figurative è un *amateur*. Non apprezza gli storici dell'arte cui, colpevolmente o incolpevolmente, sfuggirebbe la dimensione spirituale dell'esperienza estetica “nella sua accezione più inclusiva, all'interno della quale il disegno come momento analitico, motore creativo, alimenta autonomamente il proprio sostrato etico, l'*honnêteté* nella formulazione di Ingres. Nell'opera d'arte spirito (*Geist*) e forma (*Gestaltung*) si avvalorano a vicenda, coinvolgendo nella decifrazione del loro legame il nesso tra spirito e realtà (*Wircklichkeit*)”. Così Tordella e qualche vicinanza a Stefan George spiega e corrobora la posizione.

Per Hofmannsthal, secondo un appunto del 1891, è importante non dipingere la cosa (*Ding*) bensì l'impressione (*Eindruck*) che quella cosa genera in noi. Dunque l'immagine di una immagine. Il disegno, invece, apre a contenuti simbolici.

Gli argomenti che il libro della studiosa torinese affronta sono fittamente intrecciati e danno vita a una trama di rispecchiamenti a volte intricati ma sempre, come taluni usano dire, “intriganti”. Inoltre, questo libro ed anche il precedente della nostra autrice allargano non poco gli orizzonti disciplinari, secondo modelli che

pertengono, come già detto, all'ambito della storia della cultura e della comparatistica, del resto ampiamente operante nell'ambito del dipartimento dell'ateneo torinese, dove appunto Tordella detiene la cattedra di Storia, teoria e critica del disegno.

Proprio per il carattere innovativo di questo libro, troveremmo appropriato che l'autrice, magari in un prossimo lavoro, tenesse conto di quell'aureo libretto che Filiberto Menna pubblicò nel lontano 1975 e alla luce del quale l'intelligenza critica di P. G. Tordella potrebbe trovare una sponda indirettamente pertinente ai suoi suggestivi e stilizzati roveli.

\*\*\*

È motivo di particolare compiacimento il trovare in questa indagine hofmannsthaliana un punto di raccordo o, ancor meglio, un, a questo punto quasi ineludibile, trascorrere del racconto critico nelle pagine dei maestri che hanno reso gloriosa la Scuola di Storia dell'arte viennese. Si parte dalla insistita curiosità di Hofmannsthal per Poussin e per la letteratura (fosse anche il suo epistolario secondo diverse edizioni) che lo riguarda, ancorché il progetto del Poussin-Brief, di cui s'è già fatto cenno, non abbia avuto realizzazione. Ma sono Strzygowski, Riegl e Wölfflin (peraltro estraneo all'ambiente viennese) e tuttavia maestro di Geiger a Berlino, gli studiosi da cui Hofmannsthal pensa di attingere il sapere necessario su quell'età barocca con cui peraltro identificherà l'universo austriaco a fronte delle radici romantiche di quello più propriamente germanico.

Lo stesso Geiger è necessariamente il tramite professionalmente disciplinare fra il mondo degli studi di storia dell'arte cui Hofmannsthal non appartiene, se non per le sue colte frequentazioni di dilettante, o di non decadente esteta. Ma non tutto ciò che l'ampio paragrafo sostanziale, quasi in clausola, la prima parte del libro – un'opera, diremmo, ad arcata unica, all'insegna della "poetica della sottrazione" – corredata di una seconda parte costituita da un'antologia di testi afferenti, decisamente

preziosa; non tutto, si diceva, attiene alla Wiewerschule e alla sua tradizione.

Ma appunto nel nome di Geiger si sviluppa una disamina sufficientemente ampia delle varie modalità di ricezione ed elaborazione di un'estetica del disegno (quasi statisticamente segnalata nell'ambiente viennese) che, ancora a proposito di Geiger e Wölfflin, coinvolge una interessante testimonianza di Giuseppe Antonio Borgese, ov'è fra l'altro in causa – e non poteva non essere – la contrapposizione disegno-colore nella quale la monografia su Albrecht Dürer dello svizzero (1907) assume un ruolo significativo.

La ricerca di P. G. Tordella, su questo tornante, viennese ma non solo, procede ricreando un ulteriore intreccio di richiami imprevedibili che incontrano Jacques Rivière, Charles Ephrussi e Jules Laforgue, Julius von Schlosser e Franz Wickhoff, Wilhelm von Bode e Max Friedländer e poi von Rumohr e Passavant e fino a toccare i nessi disegno-fotografia, e la fortuna di specifiche riviste dedicate al mondo della grafica nel suo insieme, fra Otto e Novecento.

Un libro, questo di P. G. Tordella, filologicamente agguerrito e organizzato, ma secondo linee di ricerca sue proprie, e con un puntiglio mirato al più completo, efficace e spiazzante scrutinio tematico.

Gianni Contessi

*Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, a cura di Antonio Paolucci e Silvia Danesi Squarzina, atti della giornata di studi (Roma, 26 maggio 2010), Edizioni Musei Vaticani, Roma 2016, pp. 334, ill. colore.

Il restauro complessivo della Cappella Paolina in Vaticano si è svolto dal 2002 al 2009, e nel 2010 per iniziativa di A. Zuccari si è tenuta alla Sapienza una giornata di studi sul monumento e sui recenti interventi. Come atti di tale gior-

nata è stato pubblicato il volume, curato da A. Paolucci e S. Danesi Squarzina, con significativi ampliamenti degli argomenti presentati al convegno.

Il titolo sembra circoscrivere l'argomento all'ultima opera pittorica del Buonarroti, ma in realtà ogni aspetto della cappella, riservata al papa e chiusa al pubblico, è riletto con nuova metodologia, come ben spiega Paolucci. Se si guarda all'insieme del libro, certo l'opera michelangiolesca prevale, per la personalità dell'artista e del poeta, per i saggi dedicati alla tecnica e al restauro dei suoi dipinti e all'immagine nel tempo; allo stesso tempo la piena comprensione giunge dall'indagine sull'intera decorazione della cappella e i suoi significati, e quindi su tutti gli artisti che vi operarono, sull'accurata disamina di documenti vecchi e nuovi sino al '900 incluso, sul tema della conversione nella Controriforma.

Paolucci descrive quel che chiama un intervento di "restituzione", da lui diretto, affiancato da A. Nesselrath: sono stati oggetto del restauro (e del volume del 2016) non solo i dipinti michelangioleschi ma l'intera cappella e la sua illuminazione, risolvendo allo stesso tempo i problemi conservativi che sole e calore esterno avevano provocato. Tolti i rivestimenti di colore marrone del pavimento e della base delle pareti aggiunti all'epoca di Paolo VI (1963-1978), quando anche l'altare, ora ripristinato nella posizione cinquecentesca, era stato spostato secondo la nuova normativa liturgica del Concilio Vaticano II, e riportati alla luce i finti marmi colorati settecenteschi dello zoccolo l'insieme cromatico della cappella si è riequilibrato con i dipinti e gli stucchi cinquecenteschi ridando così il giusto peso visivo alla volta decorata. È stata scelta come base di riferimento per il grado di pulitura nel restauro di tutto l'insieme del complesso la fase del completamento sotto Gregorio XIII (1572-1585), considerando che Lorenzo Sabbatini e Federico Zuccari, pur con le loro diverse personalità ma allo stesso tempo con un breve arco cronologico, non potevano non aver tenuto conto nella stesura pittorica dell'opera di Michelangelo.

L'ecdotica e l'ermeneutica della cappella sono oggetto dei due saggi di S. Danesi Squarzina e A. Zuccari. Il contributo di Zuccari inizia dalla scelta del soggetto della Conversione di Paolo da parte di Paolo III, che aveva assunto il nome del santo, soggetto dall'inizio prevalente, essendo stata consacrata la cappella nel giorno commemorativo dell'avvenimento (25 gennaio 1540), e tema che dà l'*incipit* in quanto realizzato per primo da Michelangelo dal 1543 e a cui tutto il seguito della decorazione si deve accordare: l'impronta di papa Farnese è palese nella Conversione, ben diversa dalla tradizione pontificia della rappresentazione dei Principi degli Apostoli entrambi nel momento del martirio. Zuccari segnala come il progetto iniziale prevedesse su una delle due pareti la *Consegna delle chiavi* (tema che persiste in posizione diversa nella fase gregoriana), secondo quel che si deduce da un chiaro cenno di Vasari e da un disegno di Giulio Clovio; tale iconografia fu sostituita dalla *Crocifissione di Pietro*, realizzata tra 1546 e inizio 1550, con censure e modifiche imposte nel pontificato di Pio V, sotto l'influsso del Molano, che ribadisce in particolare la necessità e il significato dei chiodi del martirio (perciò aggiunti a quella data). Senza dubbio la *Consegna delle chiavi*, sia per la disposizione e il numero delle figure, sia per la solennità del momento evangelico, non avrebbe avuto un dialogo visivo con la *Conversione di Paolo*: l'effetto deflagrante delle due scene realizzate è dato dalla contrapposizione dei gesti dei due santi, Paolo che chiude gli occhi e Pietro che guarda con sguardo terribile (come rilevato da Paolucci) chi entra nella cappella come chiamato in causa nel martirio, e quindi la scelta del secondo soggetto oltre che teologica è perfettamente michelangiolesca.

Per comprendere quanti cambiamenti siano intercorsi, si può ad esempio prendere in esame la lunetta sulla porta d'ingresso, che prevedeva una *Cacciata dei mercanti dal Tempio*, la cui invenzione michelangiolesca è testimoniata da un disegno del Buonarroti (ora al British Museum), ed era una composizione di grande potenza e perfettamente compressa nello spazio

della lunetta, con Cristo al centro e figure cadute o schiacciate ai lati; giustamente Zuccari rileva la condanna della simonia voluta da Paolo III, e che diversamente dalle altre scene il protagonista sarebbe stato Cristo. Non è chiaro perché Vasari, nell'unica opera in cui ha la possibilità di continuare Michelangelo, rispettando l'assunto originario ma intervenendo, cambiati i tempi, sull'iconografia insieme a Borghini, non inserisca nel suo progetto grafico complessivo (ora a Berlino, Kupferstichkabinett) la lunetta, che probabilmente per quanto appena detto avrebbe mantenuto nello spirito e nel soggetto del Buonarroti – né quale tema avesse in mente Borghini, che peraltro predilige nella volta soggetti tratti dall'Antico Testamento (soprattutto Mosé ed Elia); ma è certo che con la *Liberazione di Pietro* dipinta da Federico Zuccari la forza michelangiolesca del messaggio e dell'immagine è capovolta e annullata nella scena silenziosa e notturna con cui Pietro bilancia anche nel *focus* dell'attenzione di chi guarda la scena centrale della volta occupata da Paolo in estasi.

Si era infatti entrati, con la seconda e conclusiva campagna decorativa, nel pontificato di svolta di Gregorio XIII, che tralasciando il programma iconografico di Borghini proposto da Vasari e accompagnato da numerosi disegni, optò poi per il pittore da lui preferito e che aveva preso il posto di Vasari, Lorenzo Sabbatini, il quale cambiò nuovamente i soggetti, concentrandosi sul Nuovo Testamento e in particolare sugli Atti degli Apostoli, con cinque scene per ciascun santo. Morto Sabbatini, dal 1580 Federico Zuccari completò i lavori, fornendo suoi disegni anche per la parete architettonica dell'altare, e seguendo (come già accennato) una nuova disposizione delle storie di stretta adesione (con l'eccezione apocrifica ma fortemente petrina della Caduta di Simon Mago) alle Sacre Scritture suggerita da Guglielmo Sirleto, come proposto anni addietro da C. Acidini e oggi riconosciuto da A. Zuccari, cui si deve la lettura accurata delle singole scene, delle scritte che le accompagnano e delle valutazioni teologiche sottese: il denso saggio si completa con un

chiarissimo schema grafico delle variazioni dei soggetti nelle pareti e nella volta, un vero atlante per seguire più di quaranta anni di piani pittorici pensati, disegnati, modificati, dipinti.

Il cuore della cappella Paolina resta l'impresa michelangiolesca, già prevista nella pianta sangallescica del 1537-1538, come ben spiega S. Danesi Squarzina nel suo fondamentale e articolato saggio analizzando i disegni di Sangallo (in particolare quelli agli Uffizi e all'Ashmolean Museum) per comprendere la spazialità e la luminosità originaria: l'architetto aveva progettato finestre su ogni lato, con una grande serliana dietro l'altare, ma la sua idea dello spazio sacro era stata ben presto modificata da interventi successivi, interni ed esterni, chiudendo fonti di luce; per quest'ultimo aspetto, proprio a seguito dei monitoraggi eseguiti nel corso del restauro considerato che molto danni agli affreschi michelangioleschi derivavano proprio dal sole (come è spiegato nei saggi successivi), si è deciso di celare l'ultima fonte di luce naturale con un tendaggio.

La funzione molteplice di cappella papale, di permanente esposizione del SS. Sacramento e di luogo per i conclavi (già studiata da H. Thiesen) va considerata nella progettazione congiunta della Sala Regia, con cui si pone in continuità spaziale e architettonica, da parte di Antonio da Sangallo il Giovane nel 1537-1538, il quale, come spiega S. Danesi Squarzina, ideò per lo spazio sacro una "aula all'antica" con finestre termali e lesene che scandiscono i riquadri per gli affreschi. La studiosa rimarca la coincidenza cronologica col completamento della tomba di Giulio II, e al contempo con la presenza di Boscoli come collaboratore ad entrambe le imprese come aiuto del Maestro e autore di alcuni disegni della Paolina, ruolo tutt'altro che irrilevante dato che Vasari gli ascrive la statua di Giulio II (attribuzione non riconosciuta dai restauratori della tomba).

I pentimenti, il procedimento più graduale del pittore con giornate più piccole individuate dalle indagini scientifiche, la presenza di coccopesto nell'intonaco per mantenere l'umidità dell'affresco e consentire tempi d'esecuzione

più lenti, e l'uso dello spolvero come segnali dell'utilizzo di aiuti, sono tutti dati scientifici per la prima volta messi a confronto con il cartone conservato nel Museo di Capodimonte, proveniente dall'eredità di Fulvio Orsini e passato in collezione Farnese. Il grande frammento del cartone preparatorio raffigura i tre personaggi di schiena che salgono una scala in basso a sinistra nella *Crocifissione di Pietro*, con in alto un soldato, nudo nel disegno e vestito nell'affresco, che mostra la grande fascinazione dell'anatomia dal Torso del Belvedere su Michelangelo esercitata sin dalla giovinezza e dalla collaborazione con Andrea Bregno, primo proprietario della statua nella sua casa al Quirinale, Torso ripreso anche nella visuale inedita nella muscolatura della schiena di uno dei soldati in fuga della *Conversione di Paolo*. Il cartone originale è stato preservato e non applicato al muro, in quanto per riportare il disegno sull'intonaco umido è stato utilizzato un sub-cartone poi applicato all'affresco; l'individuazione di un frammento di sub-cartone recante i fori che disegnavano il pube di Pietro, fortunatamente conservato in quanto usato per risarcire una lacuna del bellissimo disegno, ha dimostrato che nell'ideazione primaria Pietro era raffigurato nudo. L'attuale panno che copre Pietro è aggiunta successiva; l'assenza iniziale di chiodi sulle mani di Pietro attestata dai disegni di Lelio Orsi e di Gaspar Becerra è un altro elemento di confronto non solo pittorico ma teologico del complesso dibattito intervenuto sui due affreschi attentamente analizzato dalla Danesi Squarzina, che trova conferma nei dati del restauro rilevati da Maurizio de Luca.

Certamente oltre all'estenuante impegno per la tomba di Giulio II sollecitato da Guidobaldo della Rovere, gli affreschi paolini seguono quasi senza soluzione di continuità il *Giudizio della Sistina*, e certamente Buonarroto era affaticato dall'età e dai troppi incarichi, ma a mio parere era oltretutto impegnato dal gennaio 1547 come primo architetto della Fabbrica di san Pietro; il ricorrere ad aiuti per la Paolina può essere inoltre spiegato dal cattivo stato di salute di Michelangelo tra 1544 e 1545, quando

come è ben noto dalle sue lettere è curato a Roma da Luigi del Riccio in casa di Ruberto Strozzi, cui donerà i due *Prigioni*. È quindi una somma di circostanze, lavorative e personali, che segnano questi anni fatti non solo di ombre ma anche di luci, arricchiti da una cerchia di amici che sostengono Buonarroto, anni gravosi ma creativi, mentre abbandona anche per sua volontà la più faticosa prassi della pittura e gradualmente quella della scultura a favore della dimensione progettuale architettonica.

Per la posizione in una cappella quasi inaccessibile e anche per la difficoltà di percezione dello stile tardo di Michelangelo gli affreschi della cappella non hanno goduto di una particolare fortuna presso gli artisti successivi: e anche la poesia michelangiotesca non gode di molta fortuna, come spiega il saggio di Amedeo Quondam. Negli stessi anni dell'impegno nella Paolina Buonarroto pensa ad una raccolta sistematica dei suoi scritti poetici, si affida per le trascrizioni (e alla loro "censura critica") agli stessi fedelissimi del suo circolo personale, in particolare Giannotti e Del Riccio (che muore nel 1546): faticosamente un progetto "selezionato" prende forma per 'non' essere pubblicato. Sarà il nipote Michelangelo il giovane che nel 1623, riproporrà la raccolta però fortemente emendata, 'falsa', come spiega con una serie di interrogativi Quondam. Anche se Varchi commenta il sonetto buonarrotoiano più noto in una lezione pubblica nel 1547, lo stile poetico michelangiotesco non ha séguito, e l'editoria di libri di rime non lo coinvolge: probabilmente vi era la consapevolezza di non essere sulla linea petrarchesca del tempo, la cui limpidezza era molto distante dall'oscurità contorta e interiorizzata della poesia michelangiotesca, o forse Buonarroto nella sua eccezionalità di genio riconosciuto non volle essere affiancato ad altri poeti, e questo ne spiega anche le poche copie manoscritte – una altera superiorità, così si può interpretare il suo «se no, datelo al foco» indirizzato agli amici che lo aiutavano nella selezione. Per simmetria o per amor di verità la Poesia è simbolizzata con le altre tre Arti nelle esequie fiorentine tributate a Bu-



narroti del 1564, e come scrive Quondam accompagnata da “gravità e ingegno”, senza dubbio prerogative dei suoi macchinosi versi: ma anche, secondo lo studioso (sulla base della biografia di Condivi) per rivendicarne la vocazione intellettuale prima ancora che “meccanica”. Per Quondam, che per lo stile fa suo il giudizio di Guglielmo Gorni, va compresa la storia nell’alterità del poeta Michelangelo «nativamente fuori mercato».

La storica S. Nanni indaga la figura di Paolo III in quello che definisce il suo «doppio binario» politico, teologico, personale (secondo una ipotesi un po’ forzata dell’autrice Alessandro Farnese si “ri-converte” diventando papa): nella figura di Paolo si riflettono argomenti fondanti come la conversione e la grazia in un portato universalistico di evangelizzazione richiamato nella bolla *Sublimis Deus*. Particolarmente convincente l’analisi del testo del servita A. Bonucci dedicato al papa all’inizio del 1545 e intitolato *Conversio Pauli*, e l’omelia tenuta a Trento dal Servita nel 1546, anch’essa dedicata al tema della conversione con passaggi teologicamente arditissimi. La studiosa introduce anche i temi controversi ma ancora aperti a quella data di “beneficio” e di “spirituale”, quest’ultimo prossimo a Michelangelo.

La storia del monumento si fonda su oltre quattrocento documenti, rivisti integralmente nel saggio di A. Rodolfo e A. De Strobel: sono qui pubblicati quelli principali con molti nuovi apporti sulle trasformazioni, in particolare quelle sotto Paolo V, sulla macchina delle Quarantore per l’ostensione del SS. Sacramento, sui lavori per i conclavi, attingendo anche dai diari dei Maestri delle cerimonie, ma anche per i conti, minuti e preziosi per fissare date certe, dai Camerali della Tesoreria segreta (in particolare per il pontificato di Gregorio XIII, gli stucchi di Prospero Bresciano, Bartolomeo Carducci, Giovan Andrea Svolgi, il pavimento, i marmi). I lavori sotto Paolo V (che pone il suo stemma nel pavimento) si legano alla facciata della basilica petrina e al campanile, e vanno dal 1610 al 1617, anno in cui sono rifatti gli stucchi del presbiterio accuratamente descritti nelle carte.

Visto quanto la storia della cappella si connette con quella della Basilica vaticana in questa fase, qui collocherei il trasporto ai lati dell’altare delle due colonne in porfido, ora nella galleria di Pio IX, di cui si conosceva la provenienza dalla cappella sepolcrale di Sisto IV in Vaticano: sinora si riteneva che le tali *spolia* petrine fossero state portate nella cappella Paolina al Quirinale, ma le due studiose hanno superato l’equivoco e precisato che invece erano state poste nella cappella Paolina in Vaticano. Grazie ai documenti, sotto Innocenzo XII si ha notizia di un intervento di Antonio Colli, mentre nel ’700 (o più probabilmente ridipinto) lo zoccolo a finti marmi: va qui notato che nella prima fase gregoriana il rivestimento marmoreo della base delle pareti, probabilmente pensato in continuazione anche visiva con quello della contigua Sala Regia, non viene realizzato, come si apprende da una lettera a Vasari del tesoriere Mussotti, che invece conferma l’idea di un pavimento marmoreo, di fatto parzialmente realizzato da papa Borghese. De Strobel e Rodolfo rilevano numerosi restauri (con dettagliate relazioni), mentre nell’800 sono le infiltrazioni d’acqua a creare danni. La questione più complessa riguarda la macchina delle Quarantore, e tutte le modifiche dell’altare, della struttura lignea e delle colonne di marmi colorati: la trasformazione definitiva è comprovata dalle due autrici al 1891.

Dal 1933-1936 i restauri promossi dalla Direzione dei Musei sono stati documentati per le tecniche utilizzate e con riprese fotografiche, e questo porta ad una sezione rilevante del volume, dedicata alle indagini scientifiche, in cui la qualità della stampa e dell’impaginato del volume dell’Editrice Vaticana consente una ottima leggibilità; in particolare F. Morresi, grazie alle riprese riflettografiche, illustra i fattori chimico-fisici di degrado sugli affreschi michelangioleschi dovuti alla luce solare diretta, ora come detto eliminata; altrettanto puntuale il contributo di M. L. Pustka che ha curato e interpretato il monitoraggio termo-igrometrico. M. De Luca ha ridefinito il procedimento delle circa novanta giornate, piuttosto picco-

le come già compreso da Biagio Biagetti nel 1934, e l'uso del mezzo secco piuttosto che del buon fresco utilizzato negli altri affreschi vaticani di Buonarroti, notando oltre alle altre già ricordate e documentate dai disegni un'inclinazione della croce e della testa di Pietro accentuata per dare un effetto ancora più drammatico.

Infine P. Di Giammaria spiega, anche grazie al confronto con le foto precedenti nella Fototeca Vaticana, le finalità e le potenzialità della campagna fotografica di Domenico Anderson seguita e pubblicata da Biagetti con Baumgart nel 1934.

M. Giulia Aurigemma