

misure critiche

Rivista semestrale di letteratura

Nuova Serie

ANNO XXIV

numero 1-2

2025



EDIZIONI
BUONAIUTO

Fondatore
GIOACCHINO PAPARELLI

Direttore
SEBASTIANO MARTELLI

Comitato scientifico
EPIFANIO AJELLO – EMANUELA BUFACCHI – VINCENZO CAPUTO
FRANCESCA PIA CASTELLANO – IRENE CHIRICO – GIULIA DELL'AQUILA
DOMENICA FALARDO – GIUSEPPE GAZZOLA – ROSA GIULIO – ALBERTO GRANESE
PATRIZIA GUIDA – TONI IERMANO – ANTONIA LEZZA – SIMONE MAGHERINI
LUIGI MONTELLA – LAURA PAOLINO – LUIGI REINA – VINCENZO SALERNO
GIORGIO SICA – BEATRICE STASI

Redazione
ORIANA BELLISSIMO, ALESSIO BOTTONE, RAFFAELE CESARO, RENATO RICCO
misurecritiche@libero.it

Segreteria di Redazione
ANTONIO ELEFANTE
aelefante@unisa.it

Direzione e Redazione
Dipartimento di Studi Umanistici – Sezione Italianistica
Università degli Studi di Salerno
Via Giovanni Paolo II, 132
84084 Fisciano (SA)

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DEL MOLISE

*Questo fascicolo è pubblicato con il contributo
dell'Ateneo e del Dipartimento di
Scienze Umanistiche,
Sociali e della Formazione
dell'Università degli Studi del Molise*



DIPARTIMENTO
DI SCIENZE UMANISTICHE
SOCIALI E DELLA FORMAZIONE

«Misure critiche» è consultabile in *open access*, insieme al relativo “Codice etico”,
sul sito dell'Università degli Studi di Salerno
<http://elea.unisa.it/handle/10556/749>

Versamenti: Bonifico bancario – IBAN: IT32G0101076480000027002915 intestato a Tipografia Buonaiuto
sas di Luigi Buonaiuto & C. – 84087 Sarno (Sa) – Abbonamento Annuo € 40,00 – estero € 60,00 – Prezzo
di un fascicolo € 20,00 – Numeri doppi € 40,00

Autorizzazione del tribunale di Salerno
n. 366 del 28 - 12 - 1971

ISSN: 0392 - 6397

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE
Nuova Serie

ANNO XXIV, n. 1-2

Gennaio – Dicembre 2025

*La felicità della storia, il privilegio della bellezza.
In memoria di Alessio Monciatti*

A cura di Lorenzo Canova e Camilla Fiore

Introduzione di <i>Lorenzo Canova, Camilla Fiore, Giuliana Fiorentino</i>	pag. 5
TIZIANA STAGI, <i>Dal “segreto di un colloquio appassionato”: note bibliografiche e spunti biografici dal Fondo librario di storia dell’arte di Alessio Monciatti</i> »	9
SERENA ROMANO, <i>Retorica e generi. La Cottura del Maiale a Ceri</i>	» 34
CARLO EBANISTA, <i>La chiesa romanica di S. Maria a Pianisi: dallo scavo alla ricostruzione tridimensionale</i>	» 60
GAETANO CURZI, <i>Il presepe di Greccio, Giotto e i presepi monumentali in Italia centromeridionale</i>	» 98
ROSA ALCOY, <i>Entre dos aguas. Ferrer Bassa y la Coronación de Bellpuig</i> ..	» 117
ROBERTA VENDITTO, <i>Alabastri inglesi al Bargello dalla collezione Boilleau di Viareggio</i>	» 146
MASSIMILIANO ROSSI, <i>Giorgio Vasari. Lo studiolo di Francesco e i dispositivi simbolici del potere politico in Palazzo Vecchio</i>	» 163
CAMILLA FIORE, <i>L’alterità della forma dell’acqua. La trasparenza ottica in Domenichino e nella pittura del Seicento, in memoria di Alessio Monciatti</i>	» 169
GIORGIA PALMIERI, <i>Tra storia materiale e ricezione: il caso di Sant’Eulalia in Italia</i>	» 205
MARIA LUISA MENEGHETTI, <i>L’Oriente in occidente. Ripensando Rudolf Wittkower</i>	» 220
MADDALENA VACCARO, <i>«Opere d’arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo» (1954): una mostra alle origini di un problema critico</i>	» 239
PAOLO COEN, <i>Qualche riflessione sugli oggetti d’arte in bronzo prodotti nelle industrie europee fra diciottesimo e diciannovesimo secolo</i>	» 256

ROBERTO PARISI, <i>Architettura neomedievale in Molise. Tracce e appunti per una ricerca</i>	pag. 269
PIERNICOLA MARIA DI IORIO, <i>La costruzione della luce rovesciata. William Congdon ad Assisi e Alessio Monciatti: dall'«architettura della visione» medievale alla fenomenologia contemporanea della presenza</i>	» 293
LORENZO CANOVA, <i>Comporre le immagini. Il metodo contemporaneo di Alessio Monciatti</i>	» 308

INTRODUZIONE

La pubblicazione di questo fascicolo di «Misure critiche» dedicato alla memoria di Alessio Monciatti rappresenta un momento altamente significativo per ricordare un grande studioso capace di unire rigore metodologico, apertura intellettuale e sensibilità umana.

Il volume raccoglie e amplia i contributi presentati nel convegno internazionale. *La felicità della storia, il privilegio della bellezza. In memoria di Alessio Monciatti*, che si è tenuto nella Biblioteca di Ateneo a Campobasso nei giorni 29 e 30 aprile 2024, nel primo anniversario della scomparsa di Monciatti, promosso dal Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione dell'Università degli Studi del Molise.

La rivista «Misure critiche» ha inteso fare propria questa iniziativa, accogliendo e arricchendo quegli interventi con ulteriori contributi scientifici che testimoniano la vastità e la profondità degli interessi di ricerca di Monciatti e la stima di cui godeva nel panorama degli studi italiani e internazionali.

Il convegno è stato accompagnato da un gesto di grande generosità e di profondo valore che merita di essere ricordato: la donazione all'Università del Molise, su precisa volontà di Alessio Monciatti, del suo importante fondo librario di storia dell'arte da parte della moglie Tiziana Stagi e dei figli Giulio e Viola, a cui siamo immensamente grati.

La biblioteca, composta da circa milleseicentocinquanta volumi, è ora ospitata nella sala di lettura della Biblioteca di Ateneo di Campobasso, in un fondo che porta il suo nome.

Questo gesto racchiude in sé il senso più autentico del lascito di Alessio: la convinzione che la ricerca e l'insegnamento abbiano un valore collettivo, che i libri di uno studioso appartengano, in ultima istanza, alla comunità che ha contribuito a formare.

Alessio Monciatti è stato, per l'Università del Molise, molto più di un docente di Storia dell'arte medievale: è stato uno dei principali artefici

della costruzione dei corsi di laurea in Lettere e Beni Culturali e in Letteratura e Storia dell'arte, di cui ha ricoperto a lungo la presidenza con una visione rigorosa e insieme aperta alla complessità interdisciplinare.

Alessio ha insegnato con passione non solo la sua disciplina di elezione ma anche la storia dell'arte moderna, colmando lacune strutturali di un ateneo piccolo e relativamente giovane, un'università che non viveva come un limite, ma come una sfida.

Studioso di livello internazionale, uno dei massimi esperti e di Giotto e della pittura italiana del Duecento e del Trecento, del mosaico medievale, della storia del Palazzo Vaticano, dei rapporti tra Dante e le arti figurative, Monciatti ha saputo mettere tutto il peso della sua competenza al servizio di un progetto didattico e culturale fondato su un principio che non ha mai smesso di praticare: che la ricerca e l'insegnamento siano inscindibili.

Il volume si articola in una serie di contributi di notevole ampiezza tematica e metodologica, accomunati dall'omaggio alla figura di Alessio Monciatti e dalla fedeltà a un modo di intendere la storia dell'arte che egli incarnava: rigoroso nell'analisi delle fonti e dei dati, aperto al confronto interdisciplinare, immune da gerarchie preconcelte tra centri e periferie.

Nei saggi, Tiziana Stagi ricostruisce le vicende della donazione del fondo librario di Monciatti all'Università del Molise, ripercorrendo le tappe della sua formazione e delineandone i tratti più significativi come specchio della personalità intellettuale dello studioso.

Serena Romano propone una nuova lettura di un ciclo pittorico medievale in chiave retorica e antropologica.

Carlo Ebanista restituisce, attraverso un'analisi incrociata dei dati di scavo e della documentazione storica, la fisionomia della chiesa romanica di S. Maria a Pianisi.

Gaetano Curzi affronta la questione del presepe di Greccio e della sua fortuna iconografica in relazione all'opera di Giotto e ai presepi monumentali dell'Italia centro-meridionale.

Rosa Alcoy indaga i rapporti tra Ferrer Bassa e la tradizione pittorica catalana del Trecento. Roberta Venditto studia un gruppo di alabastri inglesi al Bargello provenienti dalla collezione Boilleau di Viareggio.

Massimiliano Rossi analizza i dispositivi simbolici del potere politico nello studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio, rileggendo il complesso iconografico vasariano.

Camilla Fiore indaga il problema della trasparenza ottica nell'opera

di Domenichino e nella pittura del Seicento, attraverso una riflessione sull'alterità della forma dell'acqua come categoria visiva e concettuale.

Giorgia Palmieri affronta il tema della ricezione dell'iconografia di Sant'Eulalia in Italia.

Maria Luisa Meneghetti propone una rilettura dell'opera di Rudolf Wittkower e dei suoi rapporti con la cultura figurativa orientale.

Maddalena Vaccaro riflette sulla mostra «Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo» del 1954 come episodio fondativo della critica d'arte meridionale.

Paolo Coen esamina la produzione di oggetti d'arte in bronzo nell'industria europea tra Settecento e Ottocento.

Roberto Parisi traccia un primo, e pressoché inedito, quadro dell'architettura neomedievale in Molise.

Piernicola Maria Di Iorio indaga il rapporto tra William Congdon e Alessio Monciatti in una prospettiva che lega la fenomenologia medievale dell'immagine alla contemporaneità. Lorenzo Canova, infine, propone una riflessione sul metodo contemporaneo di Monciatti e sulla sua peculiare capacità di comporre le immagini come strumento di conoscenza storica.

La qualità e il rigore scientifico dei saggi raccolti in questo volume, la cura delle fonti, la solidità dell'argomentazione, la profondità delle prospettive metodologiche sono il modo migliore per ricordare una persona straordinaria e uno studioso della grandezza di Alessio Monciatti e la nostra gratitudine va alle autrici e agli autori che hanno partecipato al convegno e alla pubblicazione.

Per la realizzazione e il finanziamento di questo volume si ringraziano il Rettore Giuseppe Peter Vanoli e il Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione dell'Università degli Studi del Molise.

Al termine della, necessariamente lunga, gestazione di un'opera così articolata, ringraziamo per la paziente cortesia e l'attenzione il Direttore di «Misure critiche», Prof. Sebastiano Martelli, la redazione della rivista e, in particolare, il dottor Alessio Bottone e l'editore Luigi Buonaiuto.

Lorenzo Canova, Camilla Fiore, Giuliana Fiorentino

DAL “SEGRETO DI UN COLLOQUIO APPASSIONATO”:
NOTE BIBLIOGRAFICHE E SPUNTI BIOGRAFICI DAL FONDO
LIBRARIO DI STORIA DELL’ARTE DI ALESSIO MONCIATTI

ABSTRACT

Nel contributo vengono ripercorse le vicende della donazione all’Università del Molise del Fondo librario di storia dell’arte di Alessio Monciatti, ordinario di Storia dell’arte medievale nell’Ateneo molisano scomparso prematuramente ad aprile 2023. La donazione perfezionatasi tra aprile 2024 e gennaio 2025 è stata eseguita dalla famiglia per volontà del congiunto e consiste attualmente di circa 1650 volumi. Vi vengono esposti i tratti salienti del Fondo librario oltre a informazioni sulla sua costituzione, negli anni universitari, le principali tappe della evoluzione, l’organizzazione a scaffale ed elementi sul ‘contesto’ d’uso e di conservazione nell’ecosistema di provenienza.

This article traces the events about the donation to the University of Molise of the art history book collection of Alessio Monciatti, Professor of Medieval Art History at the University of Molise, who died prematurely in April 2023. The donation, completed between April 2024 and January 2025, was accomplished by the family in accordance with the final wishes of the relative and currently consists of 1,650 volumes. The article outlines the key features of the book collection, along with informations on its settlement and development during the university years, the main stages of its evolution and organization, and some features about its use and conservation in the ecosystem of provenience.

PAROLE CHIAVE: Fondo librario Alessio Monciatti, biblioteche di persona Università degli studi del Molise, biblioteche di Storia dell’Arte.

KEYWORDS: Book collection Alessio Monciatti, University of Molise libraries, art history libraries.

Alessio ha manifestato a noi familiari la volontà di donare all’Università degli studi del Molise la propria biblioteca di lavoro già qualche tempo prima della scomparsa, fornendo anche precise indicazioni in merito, fra cui quella di eseguire le procedure formali in tempi brevi, di consentirne lo scorporo parziale, in base alle necessità della Biblioteca ricevente e di chiedere garanzie di una sua ampia fruibilità, soprattutto da parte degli studenti, dei ‘suoi’ studenti¹.

¹ Dedico questo scritto alla memoria di Francesca Carnevale, bibliotecaria dell’Università del Molise, scomparsa a luglio 2024; non aveva fatto mancare la sua presenza e l’affettuoso saluto al Convegno di Campobasso di cui qui si pubblicano gli atti.

Con la presa di servizio ad Isernia nel 2005 da associato di Storia dell'Arte medievale, Alessio era divenuto presto consapevole della carenza di strutture adeguate per gli studi storico-artistici, e non solo nella regione Molise, che costringeva i laureandi a soggiorni a Roma o a Napoli per le ricerche finalizzate alla tesi; lui che si era formato nelle più importanti biblioteche per la disciplina, tra Firenze, Pisa e Roma, credo abbia inteso dare un piccolo contributo al miglioramento di questa circostanza.

Pur con questa consapevolezza, una esigenza così profonda e determinata a donare 'i propri libri' mi ha davvero colpita, nonostante che per il mio lavoro di bibliotecaria abbia a che fare con biblioteche di persona (o private o d'autore, o come le si vogliano indicare: la questione è ancora dibattuta)², e a riscontrare in molti casi lo stretto legame tra i possessori e i propri libri, i quali davvero, per usare le parole di Francesco Barberi, «racchiudono il segreto di un colloquio appassionato durato una vita intera»³. Barberi si riferiva alle difficoltà euristiche di scoprire tra i volumi appartenuti ad uno studioso che cosa «sia filtrato nella personalità intellettuale di lui e abbia contribuito a formarla», o più in generale, le «fonti dei pensieri umani», ma credo avesse intuito una intimità particolarissima che trascende la sfera puramente razionale e professionale, e ha a che fare con una dimensione 'emozionale' della scrittura e della produzione intellettuale⁴. Anche per Alessio i propri libri rientravano in questo 'sentire' articolato e identitario, una identità di cui era parte integrante anche la comunità del sapere di cui è stato membro in vita e alla quale gli è parso 'naturale', anzi necessario, tornasse la sua biblioteca (fig. 1). Per questo, per lui e per noi familiari che

² Tra la vasta bibliografia, per una utile introduzione, si rimanda a: A. M. CAPRONI, *Le biblioteche d'autore: definizione, caratteristiche e specificità. Alcuni appunti*, «Bibliotheca», III, 1, 2004, pp. 15-22 e Id., *Biblioteca privata: ipotesi di definizione*, «Bibliotheca», V, 1, 2006, pp. 22-28, A. SERRAI, *Le biblioteche private quale paradigma bibliografico: la biblioteca di Aldo Manuzio il giovane*, in *Le biblioteche private come paradigma bibliografico*, Atti del Convegno internazionale, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 19-28 e F. SABBA, *Biblioteche e carte d'autore: tra questioni cruciali e modelli di studio e gestione*, «AIB STUDI», 3, 2016, pp. 421-434.

³ F. BARBERI, *Schede di un bibliotecario (1933-1975)*, Roma, AIB, 1985, p. 46.

⁴ Rimando alle ricerche sui luoghi e gli strumenti (libri compresi) del lavoro intellettuale che ne hanno indagato anche il ruolo nell'elaborazione del sapere e/o nel processo di scrittura: ad es. J.-F. BERT, *L'atelier de Marcel Mauss. Un anthropologue paradoxal*, Paris, CNRS éditions, 2012, J.-M. BESSE, *Habiter, Un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013 e F. WAQUET, *Une Histoire émotionnelle du savoir, XVIIe-XXIe siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2019. Nell'ambito biblioteconomico italiano si rinvia a G. DI DOMENICO, *Premessa*, in *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, a cura di G. Di Domenico, F. Sabba, Roma, AIB, 2020.

ne abbiamo eseguito il lascito, è stata davvero preziosa l'accettazione della donazione da parte dell'Università del Molise⁵.

Nel rispetto di queste volontà, già nell'estate del 2023 sono stati avviati i primi contatti con l'Ateneo molisano per comunicare la proposta di donazione e avviare le procedure necessarie. Il primo passo è stata l'elaborazione di una lista dei circa 2100 volumi che componevano la biblioteca, indispensabile corredo per la delibera del consiglio di amministrazione; il censimento ha richiesto alcuni mesi, anche in ragione del trasferimento, non differibile, dei libri dallo studio esterno ad un deposito domestico. Per favorire la lavorazione del Fondo librario a Campobasso, d'accordo con la direzione delle biblioteche, dei libri in elenco è stato contestualmente verificato nel catalogo UNIMOL l'eventuale possesso. La proposta 'formale' di donazione ha quindi riguardato un primo consistente nucleo di 'non posseduti', composto da una selezione di 1500 volumi circa. Dopo la delibera del CdA del 27 marzo 2024, il Fondo librario è stato trasferito nel campus di Campobasso, per poter essere gradualmente accessionato nel patrimonio dell'Ateneo e predisposto al trattamento catalografico. A inizio 2025 il CdA ha inoltre accettato formalmente la donazione di ulteriori 145 volumi, anch'essi non posseduti, parte integrante dei libri di storia dell'arte di Alessio, prima non disponibili al trasferimento. Complessivamente il Fondo librario donato ad UNIMOL ha una consistenza di circa 1650 volumi.

Per ultimare la donazione della biblioteca di Alessio rimane una piccola sezione dantesca, multidisciplinare, che aveva riunito nell'abitazione, apprestandosi a concludere il volume «Dante testimone delle arti», poi rimasto incompiuto, ma in fase avanzata di stesura. I libri che aveva così radunato resteranno nelle disponibilità della famiglia per la durata dei lavori dell'edizione postuma di questa opera.

Credo sia utile un'ultima precisazione, che riguarda le opere già pos-

⁵ Ringrazio tutti coloro che nell'Università del Molise, hanno contribuito a vario titolo ad attuare la donazione, a cominciare dal magnifico Rettore Luca Brunese, al Consiglio di Amministrazione, alla direttrice del Dipartimento di Scienze Umanistiche Sociali e della Formazione, Giovanna Fiorentino e alla Direttrice del Sistema bibliotecario di Ateneo Maria Rosaria Napoleone, con tutto il personale bibliotecario e amministrativo coinvolto. La famiglia è particolarmente grata a UNIMOL anche per aver riservato al Fondo librario una sezione della Sala lettura Leonardo Da Vinci nella biblioteca di Ateneo, favorendo così l'accesso diretto degli utenti, come desiderato da Alessio. Un ringraziamento speciale a Lorenzo Canova e Camilla Fiore, anche per portare avanti insieme ai colleghi molisani la memoria e i progetti di Alessio. Un grazie di cuore anche a Roberta Venditto.

sedute da UNIMOL, che non sono rientrate nella donazione. In questo caso lo scorporo dal nucleo più consistente del Fondo librario (tutto moderno e Novecentesco) è stato pienamente condiviso dalla famiglia, in virtù della volontà espressa da Alessio in tal senso. Anche questi libri, pari a circa 250 volumi, saranno indirizzati all'uso pubblico, con l'auspicio che una volta completato il trattamento dei due nuclei librari sarà possibile un loro ricongiungimento virtuale attraverso i cataloghi a ricostruirne l'unitarietà originaria⁶. In questa direzione a settembre 2025 si è concluso l'iter di donazione al Comune di Castelfranco Piandiscò di una selezione di circa 190 volumi rimasti nelle disponibilità della famiglia e destinati alla Biblioteca Comunale "Aldo Merlini" con sede a Castelfranco di Sopra⁷.

1. *I libri di Alessio: momenti e tratti salienti della biblioteca personale di uno studioso con alcune questioni di metodo*

Prima di passare in rassegna i tratti salienti della biblioteca di storia dell'arte di Alessio, ritengo utile fornire alcune informazioni sulla sua costituzione a partire dagli anni degli studi universitari, e ripercorrere le principali tappe della sua evoluzione, che ha riguardato sia le tipologie di materiali sia l'organizzazione degli stessi, nel tentativo di accompagnare il tratteggio descrittivo con elementi di «profondità diacronica» dell'organismo vivente biblioteca⁸.

Cercherò altresì nella esposizione di fornire alcuni elementi utili a rievocare gli spazi e il 'contesto' (potremo dire l'ecosistema) del complesso documentario raccolto e prodotto da Alessio, senza in alcun modo volermi addentrare in una «archeologia delle tecniche intellettuali», ma memore della lezione di Crocetti sui cosiddetti 'archivi culturali'⁹. Ciò

⁶ Mi pare degno di nota rimarcare come a conclusione del controllo catalografico la percentuale dei già posseduti corrispondeva a poco meno del 12%, a conferma della rilevanza della donazione del Fondo librario per un sistema bibliotecario 'giovane' come quello molisano.

⁷ Ringrazio ed esprimo grande riconoscenza al sindaco Michele Rossi e all'assessore alla cultura Antonella Grassi del Comune di Castelfranco Piandiscò per aver accettato con entusiasmo la donazione e per l'impegno a trattare con «grande cura e responsabilità» questi volumi considerandoli un «patrimonio prezioso per la formazione e la crescita culturale dei giovani e degli studiosi del territorio».

⁸ Sulla questione un agile riferimento è il breve scritto di C. DEL VENTO, *Biblioteche private, biblioteche di scrittori, biblioteche d'autore, Postfazione* a M. ZANARDO. *Testi scientifici nelle biblioteche d'autore*, Padova, UP, 2022, pp. 253-260: 254-255.

⁹ Mi limito qui a rimandare a L. CROCETTI, *Che resterà del Novecento?*, «IBC», IX,

mi consente tra l'altro di menzionare l'esistenza di un archivio personale e di una piccola fototeca (diatema prima e archivio digitale poi) curati e ordinati da Alessio, sui quali non ha lasciato indicazioni di destinazione.

Il nucleo costitutivo della biblioteca di storia dell'arte è rappresentato dai libri di testo adottati negli insegnamenti del corso di laurea in Lettere, con indirizzo storico-artistico, quadriennale, vecchio ordinamento; corso frequentato nella prima metà degli anni Novanta all'Università degli studi di Firenze. Prima di allora Alessio conservava nella propria stanza principalmente opere letterarie, tracce di letture liceali, forse qualcosa risalente alle scuole medie, soprattutto autori italiani contemporanei: fra cui ricordo Calvino, Primo Levi, Fenoglio, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Rigoni Stern. Con quest'ultimo sviluppò una profonda sintonia a lungo: li accomunavano l'interiorizzazione dei paesaggi nati, particolarmente le montagne, il rigore morale, l'austerità di vita. Tra gli scaffali giovanili pochi i classici stranieri, più nutrita la sezione di civiltà francese, altra sua grande passione, soprattutto di classici ottocenteschi, primi fra tutti Stendhal, Flaubert e Zola. Degli studi classici conservava pochi autori latini (Cicerone, Catullo, Orazio) nelle edizioni BUR con testo a fronte, una serie che nel periodo successivo degli studi universitari incrementò con altri dell'età classica, quindi anche con testi di Petrarca e Boccaccio, Machiavelli e il Pulci, forse anch'essi testi d'esame di Letteratura italiana, sostenuti con Mario Martelli e Riccardo Bruscagli.

Alessio usava acquistare tutti i libri adottati dai docenti, solo in minima parte manualistica, data la natura monografica dei corsi e li conservava sugli scaffali della propria stanza, secondo un ordinamento alfabetico del nome degli autori e multidisciplinare. Su quegli scaffali che presto si ampliarono fino a ricoprire ogni spazio disponibile ed estendersi poi ad altri locali della abitazione della famiglia d'origine, a Castelfranco di sopra, conservava anche faldoni di appunti delle lezioni che seguiva scrupolosamente e materiali di seminari e laboratori. Numerosi anche i fascicoli con le riproduzioni delle opere degli artisti oggetto delle esercitazioni di attribuzione, che utilizzava per

3, 2001, pp. 6-10, L. CROCETTI, *Parole introduttive*, in *Conservare il Novecento, atti del convegno (Ferrara, 25-26 marzo 2000)*, a cura di M. Messina e G. Zagra, Roma, AIB, 2001, pp. 23-26 e L. CROCETTI, *Indicizzare la libertà*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del convegno nazionale di studio (Perugia, 29-30 giugno 2001), a cura di G. Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 397-407; si veda anche: A. M. CAPRONI, «Il teatro delle idee»: *la biblioteca*, in *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di A. Dolfi, Firenze, FUP, 2015, pp. 69-76 e G. DI DOMENICO, *op. cit.*

allenare lo sguardo anche a casa. In seguito, comincio ad abbandonare l'uso delle fotocopie per collezionare cataloghi con l'opera completa di vari artisti, avviando la serie *Classici dell'arte* Rizzoli ed abbonandosi ad "Art e Dossier". Dal punto di vista documentario, alle filze e ai faldoni, forse con l'inizio delle ricerche per la preparazione della tesi di laurea, si affiancarono gli schedari di lettura: piccoli box rigidi dove ogni libro o saggio, aveva la propria (o più) scheda con dati bibliografici, sinossi, citazioni di brani significativi che utilizzava in fase di scrittura; scritture manoscritte prima e a macchina poi (una Olivetti), almeno fino al 1995 quando acquistò il suo primo PC per la redazione della tesi di laurea.

Difficile ricostruire o quantificare la sua biblioteca di studente universitario senza recuperare i programmi degli insegnamenti frequentati; più suggestivo potrebbe essere seguire le tracce di alcuni suoi docenti storici dell'arte come Carlo del Bravo, Mina Gregori, Adriano Peroni, Ester Cohen, o di altre materie della civiltà medievale quali Giancarlo Garfagnini e Giuliano Pinto. Tra questi, ad esempio, significativo è il caso di Mina Gregori, che Alessio ebbe come docente di Storia dell'arte medievale e moderna, e che se non ricordo male tenne in quegli anni un corso monografico su Caravaggio, nello stesso periodo in cui si svolse a Firenze e Roma la mostra *Caravaggio, come nascono i capolavori*. Il catalogo dell'esposizione è presente nella biblioteca di Alessio, come anche quello della storica mostra napoletana del 1985, testimoni di un periodo di grande fervore nei confronti del Merisi, complice la riscoperta in quegli anni di un quadro a lui attribuito, un *Ecce homo*¹⁰.

Alessio si laureò il 4 aprile 1996 con una tesi in Storia dell'Arte Medievale dal titolo *I mosaici del Battistero di Firenze: stile, iconografia, morfologia delle spartizioni e tappe esecutive del cantiere*, relatore Adriano Peroni, correlatori Miklòs Boskovits ed Enrica Neri Lusanna (fig. 2). Degli studi finalizzati alla laurea restano numerose testimonianze nella sua biblioteca rintracciabili dal confronto di questa con la bibliografia della tesi organizzata cronologicamente (con citazioni bibliografiche dal XVI sec. al 1996 per complessive 654 occorrenze), che riguardano non soltanto il Bel San Giovanni, ma la storia dei mosaici medievali di tutta la penisola fino a tutta la decorazione pittorica medievale e non solo di ambito toscano, che qui non è possibile menzionare neppure a titolo esemplificativo¹¹.

¹⁰ Mi riferisco a: *Caravaggio e il suo tempo, catalogo della mostra*, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli (14 maggio - 30 giugno 1985), Napoli, Electa, 1985 e *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori*, a cura di M. Gregori, Electa, 1992; nella biblioteca di Alessio sono presenti altri quattro volumi dedicati a Caravaggio.

¹¹ Segnalo tuttavia nella sua biblioteca una decina di volumi dedicati al Battistero di

Per completare il quadro delle abitudini giovanili legate ai libri, segnalo come in quel periodo Alessio iniziò, seppure non sistematicamente, a contrassegnare i volumi acquistati con data e firma sul frontespizio o sul foglio di guardia anteriore; in pochi volumi acquistati soprattutto negli anni Novanta abbiamo anche rinvenuto alcune note manoscritte: pensieri, brevi annotazioni di momenti 'cruciali' della vita privata e professionale. Considerato il carattere di queste note, la famiglia ha deciso di escluderne alcuni dalla donazione, indipendentemente dal possesso o meno da parte delle biblioteche. Di questi si dà conto nell'elenco in nota, al fine di fornire un quadro più completo del Fondo librario originario, visto che questi volumi non risulteranno in futuro nei cataloghi delle biblioteche riceventi i libri in dono¹².

Firenze e tra questi l'opera in 5 volumi *I mosaici del Battistero di Firenze*, editi da Cassa di Risparmio di Firenze nel 1954, che Alessio aveva consultato dalla sua insegnante delle scuole medie, Franca Faggi, la quale me ne ha fatto dono dopo la sua scomparsa. Inoltre, vi sono una trentina di pubblicazioni inerenti alla tecnica e storia dei mosaici nel Fondo: tra le più preziose *The mosaics of san Marco in Venice* di Otto Demus, tra le più 'consultate' *Fragmenta picta*, catalogo della mostra romana del 1989-1990.

¹² Si rimanda alla bibliografia per la citazione bibliografica completa di: *I musei*, Milano, Touring Club Italiano, 1980 [nota mss., firma e data 10.12.1998]; M. DE MICHELI, *Il disagio della civiltà: Bacon, Giacometti, Cremonini, Ipoustéguy*, Milano, Jaca book, 1981 [nota mss.]; M. DE MICHELI, *La fuga degli Dei: lezioni sull'arte moderna e contemporanea*, Milano, Vangelista, 1989 [nota mss., firma e data 24.11.1995]; G. RUF, *Giotto in Assisi: nuova presentazione degli affreschi di Giotto nella Basilica superiore*, Assisi, Casa editrice francescana, 1971 [Nota mss., firma e data 27.05.1995]; *Trecento: pittori gotici a Bolzano*, a cura di A. De Marchi, T. Franco, S. Spada Pintarelli, Bolzano, Temi editrice, 2000 [Dediche e firme di Enrico Castelnuovo e alcuni colleghi normalisti in occasione della visita alla omonima mostra, firma e data 4.7.2000]; D. PANOFSKY, E. PANOFSKY, *Il vaso di Pandora*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1992 [Nota mss., firma e data 19.6.1997]; G. GHERARDI DA PRATO, *Il paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma, Salerno editrice, 1975 [nota mss., firmata e data 10.10.1991]; *Modigliani, Soutine, Utrillo e i pittori di Zborowski*, a cura di M. Restellini, Venezia, Marsilio, 1994 [Dedica alla moglie, firma e data 1.1.1995]; *Vasi attici*, a cura di A. M. Esposito, G. de Tommaso, Edizione Il Ponte, stampa 1993 [nota mss., firma e data 10.12.1995]; A. BINION, *La Galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano, Electa, 1990 [nota mss., firmata e data 10.09.1996]; G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Sansoni editore, 1967 [note mss.; esemplare usato in Normale]; *Giuliano Pini. Disegni, pastelli, tecniche miste*. Montecatini Terme, Palazzo del turismo, 1-10 settembre 1995, Firenze, Stamperia d'Arte Edi Grafica R2B2, 1995 [con note mss.]; D. H. LAWRENCE, *Paesi etruschi*, a cura di G. Kevich, con un saggio di M. Pallottino, Nuova immagine editrice, Siena, 1985 [Dedica alla moglie, firma e data 31.12.1995]; D. A. BROWN, P. HUMFREY, M. LUC-

Alessio non ha mai provveduto ad elaborare un *ex libris*, o a contrassegnare la propria biblioteca con etichette o timbri, non ne ha mai sentito la necessità, non era un collezionista, né ha mai avuto interessi o manie da bibliofilo; i libri antichi a stampa o manoscritti erano oggetto o strumenti delle sue ricerche. Ha invece proseguito in maniera più sistematica dagli anni Duemila a contraddistinguere i singoli volumi con la firma autografa, spesso accompagnata da una data (figg. 5-7). I volumi ed opuscoli acquistati in viaggio in Italia o all'estero recano spesso anche il nome del luogo. La grafia di queste note di possesso si è sicuramente evoluta nel tempo: inizialmente vi sono versioni diverse del suo nome, talvolta sigle o monogrammi, mentre poi è prevalsa la firma per esteso; resta variabile la scrittura della data, mentre il nome dei luoghi è spesso in stampatello.

Nella preparazione dei volumi per la donazione (fig. 4) si è notato che non tutti recano tali note di possesso, e sembrerebbe trattarsi dei libri donati, degli omaggi sia di istituzioni ed editori, sia di persone. La verifica di tale evenienza non può prescindere da un censimento dei libri non firmati e rappresenta al momento solo una ipotesi, anche se molto suggestiva, perché se fondata indicherebbe un discrimine tra i libri 'scelti' e quelli 'subìti', come la chiama Caproni, testimoni di una rara e assoluta complicità tra la biblioteca e il suo possessore¹³.

È lo stesso periodo in cui si rende autonomo dal punto di vista abitativo. Nella nostra prima casa, un appartamento nel centro storico di San Giovanni Valdarno, Alessio trasferì i suoi libri in una grande libreria

CO, Lorenzo Lotto. *Il genio inquieto del Rinascimento*, [catalogo della mostra] Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo, 2 aprile-28 giugno 1998, con la collaborazione di A. Gentili [et al.], Ginevra-Milano, Skirà, 1998 [nota mss., firmata e datata 11.06.1998]; A. JOANNE, *Pyrénées*, Nîmes, C. Lacour editeur, 1999 [Dedica alla moglie, firma e data 30.16.2001]; *Cimabue ad Arezzo: Il crocifisso restaurato*, Firenze, Edifir, 2001 [nota mss., firma e data 15.04.2001]; N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il saggiatore, 1991 [nota mss., firma e data 11.1992]; J. BECK, *Restauro, capolavori & affari*, Firenze, Marco Nardi editore, 1993 [nota mss., firmata e datata 5 marzo 1996]; *Arte della libertà. Antifascismo, guerra e liberazione in Europa, 1925-1945*, Mazzotta, 1995 [nota mss., firma e data 9.12.1995]; R.-M. WITTKOWER, *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1996 [nota mss., firma e data 18.03.1996].

¹³ A. M. CAPRONI, *Le biblioteche e gli archivi personali*, in *Collezionismo, restauro e antiquariato librario: convegno internazionale di studi e aggiornamento professionale per librai antiquari, bibliofili, bibliotecari conservatori, collezionisti e amatori di libri*, a cura di M. C. Misiti, Milano, Bonnard, 2002, pp. 11-20; per un approfondimento G. DI DOMENICO, *op. cit.* Intorno ai primi anni Duemila, Alessio sembra anche aver abbandonato l'abitudine di aggiungere frasi manoscritte sui volumi in corrispondenza forse dell'inizio dell'uso di taccuini Moleskine per appunti personali e di lavoro.

artigianale disegnata da lui medesimo, dedicata alla storia dell'arte. Da quel momento prende forma la sua biblioteca professionale, mentre i testi di letteratura e di storia moderna e contemporanea e una piccola sezione di varia (soprattutto politica, attualità, letteratura di viaggio, storia del cinema e della musica) confluiscono in altre librerie e si fondono con la mia piccola biblioteca letteraria e filosofica, dando origine ad una raccolta di famiglia. Non ricordo come fossero organizzati in quel momento i libri di Alessio, se già aveva adottato il sistema di collocazione che poi utilizzò in seguito, mentre ricordo che quando traslocammo dopo cinque anni da quell'appartamento in uno più grande erano all'incirca 2500 i volumi trasferiti e la sua biblioteca doveva rappresentarne più o meno la metà.

Alessio soggetto produttore, consapevole e con le idee chiare di quale fosse la sua biblioteca? Forse, ma non prima del 2006 quando, preso da poco servizio come docente in Molise, nella nuova abitazione allestisce il suo studio (fig. 3) e vi organizza i libri di storia dell'arte e civiltà medievale (anche storia e metodo storico), cresciuti in maniera esponenziale negli anni del Perfezionamento in Normale prima (1998-2000), poi nel periodo romano da borsista in Herziana (2000-2001, fig. 8), quindi di nuovo in Normale con una borsa di studio biennale post-dottorato, infine da funzionario di Soprintendenza a Brera da settembre 2004. Risale agli anni in Normale l'acquisto di vari volumi della serie BUR Arte, la lettura di numerosi classici della teoria e della storia dell'arte, l'ingresso di libri sulle vetrarie medievali, sul periodo avignonese dei papi e sulla storia delle residenze in particolare, che diverrà il suo argomento di ricerca nel Perfezionamento in Storia dell'arte medievale titolo conseguito nel gennaio 2000 con una tesi dal titolo *Per la decorazione del palazzo di Niccolò III Orsini in Vaticano: nuove indagini* (relatore Enrico Castelnovo, correlatori Maria Andalaro, Beat Brenk, Adriano Peroni e Serena Romano). Anche la borsa post dottorato fu dedicata alla storia e la decorazione delle residenze papali e cardinalizie medievali, e sul tema organizzò una giornata di studi a Pisa; parallelamente tra i suoi libri crebbe la sezione dedicata a Roma, il Lazio e il vaticano, soprattutto nel periodo di studio in Herziana, dove Alessio completò le ricerche che portarono alla pubblicazione de *Il palazzo vaticano nel medioevo*, edito nel 2004 da Olschki¹⁴.

La sua biblioteca era articolata in sei sezioni non numerate né evidenziate con altri contrassegni fisici esternamente, alle quali più recentemente si è aggiunta una settima dedicata alle riviste; questo il loro ordine sugli scaffali: Fonti, Critica d'arte e Museografia, Saggistica con Classici italiani

¹⁴ A. MONCIATTI, *Il palazzo vaticano nel medioevo*, Firenze, Olschki, 2004.

e stranieri della storia e di teoria dell'arte di varie epoche e ambiti geografici e tecniche, Sezione con monografie su artisti dal Medioevo alla contemporaneità, Sezione di topografia italiana ed europea, Sezione con atti di convegno, festschrift, cataloghi di mostre, Sezione con Manualistica e varia, Riviste. Alessio mantenne questa organizzazione anche quando dopo una decina di anni traslocò i suoi libri in uno studio esterno, per esigenze familiari, ma anche per disporre di un ambiente più riservato e consono alle necessità dello studio e della scrittura. Nel nuovo studio non trasferì invece l'archivio personale cartaceo, ricollocandolo a casa dei genitori, dove ancora è conservato; in realtà era ormai scarsamente utilizzato nel lavoro ed era stato gradualmente sostituito da un sistema di archiviazione digitale. Solo la primissima fase di elaborazione dei testi aveva mantenuto manoscritta, 'il brogliaccio' come lo chiamava, ovvero l'ossatura del testo che poi trasferiva in un file, integrandola con la sinossi delle letture che da alcuni anni compilava direttamente anch'essa sul PC.

Le sezioni più consistenti della sua biblioteca erano la topografia e gli artisti che nel complesso rappresentavano oltre un terzo della biblioteca personale. Entrambe presentavano un ordinamento alfabetico: del nome del luogo (generalmente città o comune) la prima, del nome dell'artista la seconda. La lingua delle pubblicazioni del Fondo librario è prevalentemente quella italiana, quasi il 90 % dei volumi: 11,7 le pubblicazioni straniere, 193 volumi di cui quasi un terzo in lingua francese (62 volumi), a seguire quelli in lingua inglese (48), in misura simile il tedesco (28), lo spagnolo (24) e il catalano (21), ed infine una decina di volumi in altre lingue.

La sezione delle riviste era piuttosto scarna, dato che da sempre consultava quelle necessarie direttamente in biblioteca, quella del KHIF in via Giusti a Firenze. Vari i fascicoli sparsi presenti comunque nella sua biblioteca, soprattutto numeri che contengono sue pubblicazioni. Poche le testate con annate complete, legate ad alcune collaborazioni istituzionali, che sono incluse nella donazione. Tra queste si segnala l'annuario dell'Accademia Petrarca di Arezzo, «Atti e memorie dell'Accademia Petrarca di lettere, arti, e scienze», di cui Alessio era socio sin dalla sua collaborazione alla collana *Arte in terra d'Arezzo*, diretta da Liletta Fornasari¹⁵. Un legame saldo, quanto quello con la città di Arezzo, la città

¹⁵ A. MONCIATTI, *Petrarca e i palazzi dei papi*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze di Arezzo», n.s., LXX, 2007, pp. 19-46 e A. MONCIATTI, *Giorgio Vasari e Margaritone d'Arezzo*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze di Arezzo», n.s., LXXV, 2012, pp. 41-73.

del Vasari e che custodisce alcune tra le opere più amate (il Crocifisso di Cimabue e Margarito); un legame rimasto strettissimo anche dopo la sua scomparsa¹⁶. Tra le riviste donate, anche poche annate di «Libri & documenti», pubblicata dall'Archivio storico civico e Biblioteca trivulziana, fra cui anche il volume 2014/2015 uscito in occasione della mostra *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio* (4 agosto–22 novembre 2015) e delle celebrazioni nazionali per i settecentocinquant'anni dalla nascita di Dante, con all'interno anche «Figurando il Paradiso». *Appunti per le arti del visibile e Dante*¹⁷, il primo saggio di Alessio sul tema Dante e le arti che diventerà centrale nello studio e nella produzione scientifica successiva. In realtà Alessio aveva già collaborato con la prestigiosa istituzione milanese, nello studio per la pubblicazione del ms 89 *Storia di Barlaam e Josaphas*, in collaborazione con Giovanna Frosini; una ricerca interdisciplinare che precede quella su Dante con Maria Luisa Meneghetti, all'Accademia dei Lincei dove sarà comandato dal 2020¹⁸. Segnalo altre due riviste incluse nella donazione che testimoniano la consolidata collaborazione con l'Università di Barcellona e con la collega Rosa Alcoy in particolare: si tratta di «Matèria: revista International d'art» e di «Amigos del romànic», che dicono tanto anche della intima passione di Alessio per Catalogna.

Questi sono i momenti principali dell'approfondimento diacronico della biblioteca di Alessio Monciatti, che suggeriscono i tratti salienti e il percorso in cui si è fissato il paradigma bibliografico.

Per completezza non resta che segnalare come l'archivio personale, anche le sue risorse bibliografiche avessero già iniziato un processo di ibridazione verso il digitale. Alessio, infatti, aveva creato ed aggiornava nel suo PC una cartella denominata “Biblioteca” dove almeno dal 2018 archiviava libri e saggi consultati in formato digitale. Una raccolta partico-

¹⁶ Oltre alle varie iniziative in memoria di Alessio cui ha preso parte l'Accademia, e il presidente Giulio Firpo in prima persona, segnalo il finanziamento di borse di studio a lui intitolate destinate alle miglior tesi di specializzazione della scuola di beni culturali dell'Università di Perugia; di queste la prima è già stata consegnata con cerimonia nel luglio 2024 a Gubbio.

¹⁷ A. MONCIATTI, «Figurando il Paradiso». *Appunti per le arti del visibile e Dante*, «Libri & Documenti», XL-XLI (2014-2015), Tomo 2, pp. 249-259.

¹⁸ A. MONCIATTI, *Le illustrazioni: descrizione e commento*, in *Storia di Barlaam e Josaphas secondo il manoscritto 89 della Biblioteca Trivulziana*, a cura di G. Frosini-A. Monciatti, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 75-116 e A. MONCIATTI, *La storia figurata nel ms. 89 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, in *Storia di Barlaam e Josaphas secondo il manoscritto 89 della Biblioteca Trivulziana*, a cura di G. Frosini, A. Monciatti, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 171-197.

lare che non può essere trattati in questo contesto ma che dovrebbe essere considerata nella ricostruzione dei riferimenti intellettuali di uno studioso.

Mi limito a questo cenno su una problematica troppo vasta e complessa per un breve saggio, in accordo con Giovanni di Domenico che il nostro è un «tempo di transizione e ibridazione, di cui non possiamo esattamente prevedere la durata» e per il quale «il digitale pone nuovi e complessi problemi, da un lato per ciò che tocca la sfera dei diritti e dei dati sensibili, dall'altro per la conservazione e l'archiviazione di lungo periodo delle memorie documentarie personali». Nell'attesa di disporre di strumenti idonei per lo studio degli archivi culturali digitali e che vengano attivate le necessarie «politiche attive, interventi di sensibilizzazione, servizi organizzati, tutte cose che interpellano anche la responsabilità, la capacità di progetto e iniziativa di archivi e biblioteche»¹⁹.

2. *L'umanità e la responsabilità dell'arte: suggestioni dalla sezione generale e degli artisti*

Una caratteristica che colpisce chi scorre la lista dei titoli e degli autori della biblioteca di Alessio, e che potrà essere apprezzata quando i libri saranno di nuovo resi disponibili sugli scaffali, è che non si tratta soltanto di una raccolta di storia dell'arte medievale, sebbene ne rappresenti ovviamente il nucleo più importante, ma vi sono presenti testi e saggi monografici dedicati a diversi periodi, temi e questioni storico-artistiche oltre che alla riflessione storiografica. Tra i tanti nomi di storici e teorici italiani e stranieri, dei quali Alessio conservava più di un volume, spicca Ernst Gombrich, del quale sono presenti nella biblioteca una decina di monografie in edizioni italiane pubblicate tra il 1971 il 2002²⁰. Un autore conosciuto credo già nei primi anni universitari fiorentini per un esame con Luciano Handjaras, che comprendeva Nelson Goodman e Thomas Nagel²¹, fu soprattutto negli anni della Normale, che venne approfondito da Alessio, stimolato e guidato da Enrico Castelnuovo, il quale conobbe anche personalmente Gombrich, e su di lui scrisse una densa comme-

¹⁹ G. DI DOMENICO, *op. cit.*, p. 19.

²⁰ Cfr. E. H. GOMBRICH, *Arte e progresso*, Laterza, 1971 e Id., *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Leonardo arte, 2002.

²¹ Un volume di Goodman (N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte*, cit.) che conservava nella sua biblioteca è tra quelli non donati, mentre il libro di Thomas Nagel (T. NAGEL, *Uno sguardo da nessun luogo*, Milano, Il Saggiatore, 1988) è da sempre collocato nella sezione di filosofia della biblioteca della famiglia.

morazione che utilizzerò come preteso argomentativo per richiamare alcune specificità del discorso di Alessio sull'arte limitatamente a quanto suggerisce la sua biblioteca²².

Tra i vari temi trattati da Castelnuevo, mi sono parse significative innanzitutto alcune considerazioni metodologiche, come: «la volontà [di Gombrich] di affrontare razionalmente (era la parola d'ordine) il lavoro di storico dell'arte» e – prosegue – di pari passo il confronto e contrasto che ebbe con altri grandi nomi della storia dell'arte che considerava portatori di un approccio hegeliano dove si credeva che «l'arte manifestasse e inverasse le grandi tendenze spirituali di un determinato momento storico», tanto che le loro argomentazioni portavano «a credere all'esistenza di un comune sentire proprio all'arte gotica, o a quella rinascimentale, e quindi all'esistenza reale di questi stili o di queste categorie»²³. Senza entrare nel merito del metodo storico-artistico di Alessio, comunque più vicino al razionalismo di Gombrich che a quello di matrice 'idealista', ma semplicemente scorrendo i titoli della sua biblioteca ci si rende conto come anche lui dovette aver intrapreso un confronto, un dialogo simile con quegli stessi storici dell'arte con cui si era confrontato: vari sono gli scritti presenti di E. Panofsky, F. Saxl, di Julius von Schlosser e Otto Kurz. D'altra parte, la dialettica, a volte aspra e che non concedeva sconti a nessuno, era per lui il sale del progresso scientifico (lo menziono in senso neutro, di avanzamento) che si alimentava proprio nel momento antitetico e grazie alla possibilità del confronto delle possibili interpretazioni, delle molteplici visioni e linguaggi. Un approccio che gli era proprio anche rispetto ai contemporanei o dei maestri ma anche ai rappresentanti di spicco delle generazioni precedenti degli studi sull'arte medievale: numerosi sono i testi di Roberto Salvini, Pietro Toesca, Mario Salmi, Louis Grodecki, Angiola Maria Romanini, Luciano Bellosi, Alessandro Tomei, Serena Romano, Maria Andaloro, Arturo Carlo Quintavalle, Valentino Pace, Enrica Neri Lusanna, Miklós Boskovits. In questa apertura di orizzonte, inoltre, i convegni di Parma organizzati da Quintavalle, di cui conservava gli atti credo in maniera completa, avevano certamente avuto un ruolo per la sua formazione e per la ricerca di un confronto franco tra le diverse 'scuole' della tradizione.

²² Si tratta di E. CASTELNUOVO, *Ernst Hans Gombrich (Vienna, 30 marzo 1909 – Londra, 3 novembre 2001)*, Commemorazione tenuta dal Socio nazionale Enrico Castelnuevo nell'adunanza del 2 marzo 2004, «Accademia della Scienze di Torino – Atti Ufficiali», 2004-2006, pp. 5-11.

²³ Ivi.

Come Gombrich, inoltre, anche Alessio attribuiva centralità al tema dello sguardo nell'arte, inteso da una parte come prospettiva conoscitiva propria dell'uomo e dall'altra come capacità creativa dell'artista mediata da una elaborazione mentale della visione del mondo; ma anche nelle sue implicazioni psicologiche²⁴, o in quelle estetiche su cui Alessio aveva meditato in varie fasi del suo percorso anche dai testi di Victor I. Stoichita. Sul tema aveva indagato anche alcune possibili declinazioni antropologiche (Clifford), fino alle neuroscienze con la teoria dei cosiddetti neuroni specchio²⁵. Riflessione cui avrebbe voluto dedicare uno dei capitoli, poi non scritto, del libro su Dante e le arti, avviate ma rimaste solo intuibili, ad esempio, nel contributo sulla percettività dell'Alighieri²⁶.

Altro ponte con il Gombrich di Castelnuovo è certamente l'interdisciplinarietà metodologica, rispetto alla quale, ricordava Castelnuovo, diceva di se stesso:

sono “meno” di uno storico dell'arte perché non sono un conoscitore, non ho pubblicato attribuzioni, non ho lavorato in un museo, mi è estraneo l'impulso a collezionare. “Più” di uno storico dell'arte perché attraverso i miei lavori, ho destato interesse per altri ambiti disciplinari, e perché, partendo dalla storia dell'arte, ho cercato di ampliare gli orizzonti.

Se il ‘più’, l'approccio interdisciplinare che Alessio ha progressivamente messo a punto, gli è stato già riconosciuto²⁷, credo invece che non sia stato ‘meno’ di uno storico dell'arte: mi pare non si possa non riconoscergli un esercizio da profondo conoscitore, il coraggio e la finezza del connoisseur, le competenze e la sensibilità da conservatore sugli aspetti materiali degli oggetti d'arte.

²⁴ Su cui ad esempio E. H. GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio: altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1985.

²⁵ Di Victor I. Stoichita tra i libri di Alessio figurano quattro volumi pubblicati in Italia dal 1998 al 2022; l'ultima lettura dello storico dell'arte di origini rumene, *Ritorno a Bucarest*, una autobiografia che gli era parsa bellissima.

²⁶ A. MONCIATTI, *Percettibilità come fonte e strumento. A proposito delle arte per Dante*, in *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della Commedia*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 26 marzo – 25 giugno 2022), a cura di M. L. Meneghetti, A. Monciatti, S. Resconi, con la collaborazione di M. Cobuzzi, Roma, Bardi edizioni, 2022, pp. 27-48.

²⁷ Mi riferisco a E. NERI LUSANNA, *Alessio Monciatti o il fervore dell'arte e della critica in un intreccio interdisciplinare* in *La Croce nel primo secolo francescano. Scritture immagini modelli*, a cura di A. Bartolomei Romagnoli, R. di Muro, M. Vedova, Spoleto, Cisam, 2024, pp. 3-9.

Se nell'aver raggiunto uno sguardo dagli ampi orizzonti costituisce un lascito del magistero di Castelnuovo, penso invece che la formazione fiorentina e soprattutto l'esempio del suo primo maestro Adriano Peroni lo avessero attrezzato degli strumenti formali della storia dell'arte. Non sono molte le opere di Peroni presenti nella sua biblioteca, o almeno non vi trovo quella che Alessio considerava uno dei suoi lavori più importanti nella sua formazione, la monografia per la serie *Mirabiliae Italiae* su *Il Duomo di Pisa*, opera preziosa ma altrettanto costosa poco accessibile per un giovane studente²⁸.

Queste specificità metodologiche, che richiamano Gombrich, sono riconoscibili da quanto Alessio ha scritto nelle brevi note introduttive al libro *L'arte nel Duecento*, dove con insistenza ribadiva la necessità di ripartire dagli oggetti d'arte e dal metodo specifico della storia dell'arte, ovvero dall'uso e la fiducia dei mezzi «dell'analisi e della valutazione formale per quella che ancora si chiama storia dell'arte»²⁹. Il richiamo all'analisi formale dell'oggetto aiuta anche ad evitare certe tendenze storiografiche che ci inducono erroneamente a «leggere i fenomeni con metodi e prassi calibrati su quanto succede dopo, o specie per l'Italia, in vista o previsione dei connotati delle opere e dell'arte in generale del Trecento e soprattutto del Quattrocento». E prosegue:

per rifuggire da ogni generalità e forzatura sistematizzante, spesso slegata dagli oggetti propri della storia dell'arte, la trattazione prende avvio e si concentra sulle singole opere e sui fenomeni circostanziati giudicati rilevanti, analizzandone i caratteri specifici fondamentali, nei loro esiti formali e senza trascurare le specificità del processo esecutivo che li ha prodotti: evidentemente cruciali, per i vincoli e le occasioni che ogni volta impongono ed offrono³⁰.

La trattazione formale della storia dell'arte che parte e ritorna agli oggetti nel discorso storico-artistico, che legge i fenomeni per quanto possibile nel loro contesto spazio temporale può servire o comunque favorire una lettura storica meno distorta, una migliore messa a fuoco: «a partire dal contesto di ogni singola opera e attraverso le dinamiche specifiche entro cui la sua storia produttiva prima e ricettiva poi si sviluppano dovrebbe mettere al riparo da inveterate – e sovente riproposte – progressioni unilineari, ontologicamente estranee al fare storia»³¹.

²⁸ *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, scritti di A. Ambrosini [et al.], Modena, Panini, 1995.

²⁹ A. MONCIATTI, *L'arte nel Duecento*, Torino, Einaudi, 2013.

³⁰ Ivi, p. XIV.

³¹ A. MONCIATTI, *L'arte nel Duecento*, cit., pp. XIV-XV; a riflessioni sul metodo storico, anche applicato ad altri ambiti umanistici, rimandano le opere di Carlo Gin-

La centralità dell'oggetto artistico, anzi l'oggettualità delle cose d'arte, e la consapevolezza della storicità del discorso artistico su di esse, sono due aspetti che vanno considerati con attenzione per capire la perizia e la competenza di Alessio verso gli aspetti materiali delle opere d'arte e della produzione artistica in generale. Ne deriva un rilievo particolare assunto nei suoi studi anche delle tecniche, dei «saperi» degli artisti che vengono indagati e rivalutati nella loro incidenza in tale produzione rispetto al semplice atto creativo³²; per non parlare dei problemi conservativi e del restauro, su cui si era fatto le ossa a Brera da funzionario di soprintendenza, e che poi lo hanno reso uno storico dell'arte apprezzato e prezioso per l'Opificio delle pietre dure con cui ha collaborato ad importanti progetti. Mi limito qui a citare il progetto Giotto per i restauri delle cappelle Bardi e Peruzzi di Santa Croce e per il restauro della Croce di Rosano, di cui emergono forti testimonianze anche tra i suoi libri³³.

Come già detto, la sezione degli artisti nella sua biblioteca è quella che ha iniziato a costituire per prima negli anni fiorentini dell'Università, incrementata in seguito invece soprattutto con pubblicazioni sugli autori medievali oggetto delle sue ricerche o anche in occasione di mostre; i nomi con più numerose occorrenze sono Arnolfo di Cambio, Cavallini, Cimabue, i Gaddi, i Lorenzetti, Simone Martini e primo fra tutti Giotto (una trentina di volumi). Non mancano, tuttavia gli artisti moderni e del rinascimento soprattutto fiorentino in particolare, sui quali ha mantenuto a lungo uno speciale interesse: fra questi i più rappresentati sui suoi scaffali sono Masaccio, Leonardo, Brunelleschi, i Della Robbia, Mantegna,

zбург, Cesare Segre, Jacob Burckhardt, Marc Bloch, Jacques Le Goff, Meyer Schapiro e Francois Chatelet, variamente presenti nel Fondo librario.

³² Lo studio sulla figura dell'artista iniziò per Alessio in Normale con la partecipazione alle prime fasi del Progetto di censimento delle firme medievali, coordinato dalla compianta Maria Monica Donato, per proseguire con le ricerche coordinate da Castelnuevo e confluite nel volume *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnuevo, Bari, Laterza, 2004. I saperi degli artisti sono stati al centro di un convegno linceo dedicato alla memoria di Alessio, che ne aveva messo a punto il progetto e l'organizzazione insieme a Maria Luisa Meneghetti (*I saperi degli artisti medievali 'per scrittura o per parole'*: <https://www.lincci.it/eventi/i-saperi-degli-artisti-medievali-convegni>).

³³ Per cui rimando a *Progetto Giotto: tecnica artistica e stato di conservazione delle pitture murali nelle cappelle Peruzzi e Bardi a Santa Croce*, a cura di C. Frosinini, Firenze, Edifir, 2016/2017; *La Croce dipinta dell'abbazia di Rosano: visibile e invisibile: studio e restauro per la comprensione*, a cura di M. Ciatti, C. Frosini e R. Bellucci, Firenze, Edifir, 2007 e *La pittura su tavola del secolo 12. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze, Edifir, 2012.

Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Vasari, anche quale artista oltre che per i testi di critica e fonte, dei quali (*Le vite* soprattutto) conservava e consultava varie edizioni.

Questa attenzione particolare per il Rinascimento non mi ha stupita, sapendo che Alessio sin dal liceo aveva scelto la Storia dell’arte per la scintilla scoccata dall’incontro con Michelangelo; il sacro fuoco per la disciplina si accese non con l’arte classica, né con quella medioevale, cui si è dedicato in seguito artefice Peroni, ma con il Buonarroti scultore, il Michelangelo dei Prigioni, evocativi della condizione umana, che nell’arte e nella storia dell’arte può trovare un’occasione di riscatto, di liberazione, di rinascita; di questa scelta folgorante rimangono alcune testimonianze grafiche. Il Rinascimento lo appassionava anche se non solo per il portato estetico ma per i valori che aveva veicolato, eredi di un Umanesimo in cui anche lui credeva e al quale ha cercato di dare il proprio contributo con i suoi studi, considerando il lavoro intellettuale, e particolarmente quello dello storico dell’arte, come un privilegio oltre che massima espressione di una umanità responsabile³⁴.

3. *La storia dell’arte “sul campo”*: annotazioni di viaggio dalla sezione di topografia

Ancora studente, nel 1994 o 1995, quando ebbe l’incarico di scrivere alcune schede per il volume *Architettura Cistercense: Fontenay e le abbazie in Italia dal 1120 al 1160* curato da Goffredo Viti³⁵, Alessio organizzò la visita alle abbazie cistercensi assegnate, fatta eccezione soltanto per Caabuabbas in Sardegna. Ci recammo invece per un sopralluogo all’abbazia di Santa Maria alla Croce di Tiglieto (GE), a quella di Santa Maria di Staffarda a Revello, in provincia di Cuneo, e di Sant’Andrea di Sestri a Sestri Ponente (GE) oltre all’abbazia di Santa Maria di Lucedio presso Trino, in provincia di Vercelli, che tuttavia non riuscì a visitare tutte anche all’interno. Anche per compilare 5 schede descrittive non gli sembrò sufficiente effettuare ricerche in biblioteca o fototeca (poi anche quella del KHIF) ma gli parve necessario andare di persona in quei luoghi, e ha sempre mantenuto la consuetudine di affiancare allo studio la ricerca sul

³⁴ Queste convinzioni di Alessio sono fra l’altro rievocate dal titolo del Convegno internazionale *La felicità della storia, il privilegio della bellezza* organizzato in sua memoria a Campobasso dall’Università del Molise nei giorni 29-30 aprile 2024 nel primo anniversario della scomparsa.

³⁵ *Architettura cistercense: Fontenay e le abbazie in Italia dal 1120 al 1160*, a cura di G. Viti, Firenze, Edizioni Casamari – Certosa di Firenze, 1995.

campo, come la definì lui in una annotazione di una guida della Basilica di San Paolo fuori le mura.

In quelle giornate autunnali sulle vie dell'architettura cistercense tra Liguria e Piemonte mi è parso a posteriori di aver colto gli esiti dell'ampio e assiduo allenamento del suo sguardo di storico dell'arte e allo stesso tempo la volontà di costruirsi topografia artistica meno sistematica e più personale, una ricerca sul campo rimasta quasi esclusivamente italiana per tutta la prima metà degli anni Novanta. Durante gli studi universitari erano state frequenti le gite e le visite a Musei, monumenti e città d'arte come per molti altri studenti di Storia dell'arte, almeno nella scuola fiorentina, usi a trascorrere l'intera settimana tra una lezione e l'altra in biblioteca in via della Pergola, per poi guardare dal vero, guida rossa alla mano, i classici, i capolavori, gli stili, le epoche, chiese e monumenti, l'arte nelle sue evenienze che non si potevano non conoscere prima di giungere alla conclusione del ciclo di studi, alla tesi. Di questa topografia 'minima' restano varie tracce nella sua biblioteca, si tratta soprattutto di guide a musei e monumenti, grandi centri e piccole località che attraversano tutta l'Italia, tra questi cito a titolo esemplificativo: Anagni, Arezzo, Assisi, Camerino, Colle val d'Elsa, Cortona, Ferrara, Firenze, Gubbio, Lucca, Lucignano, Mantova, Milano, Modena, Monteoliveto, Napoli, Orvieto, Parma, Pisa, Ravenna, Roma, San Gimignano, San Sepolcro, Siena, Spoleto, Tivoli, Todi, Tolentino, Venezia, Viterbo, Volterra.

Quella escursione lontana segnò anche la nascita di una passione per l'architettura Cistercense, anzi per la topografia cistercense perché la passione di Alessio riguardava i luoghi scelti dai benedettini per i loro insediamenti, che in molti casi si sono mantenuti intatti per secoli e che Alessio apprezzava particolarmente: i boschi, i corsi d'acqua, la laboriosità, la capacità dell'uomo di sfruttare le risorse naturali, di coltivare, l'operosità della vita in genere, la civilizzazione armoniosa dell'ambiente che ha creato un'identità nei secoli; e la capacità di rendere tale identità un segno, riconoscibile in varie regioni italiane, ma anche Europee. Nei viaggi in Francia affrontati in varie occasioni da Alessio non trascurò mai di visitare i principali monumenti cistercensi o ciò che ne rimane, come certe abbazie primigenie: tra i suoi libri tracce Cluny, La Chaise-Dieu, Saint Savin.

Senza voler sopravvalutare il 'valore' quella escursione, mi pare comunque un utile espediente per richiamare una evoluzione verificatasi nella modalità di viaggiare dello studioso Alessio, ovvero il passaggio dal viaggiare da studente ad un viaggiare più articolato, inteso come espe-

rienza che studia gli oggetti d'arte e architetture nel loro contesto e delle vie che ne consentivano l'accesso e la fruizione, a ripercorrere per quanto possibili i cammini dell'età medievale, anche aldilà delle Alpi, soprattutto in Francia e nella penisola iberica. Rispetto a questa seconda fase o diversa tipologia di viaggio le testimonianze bibliografiche sono raccolte in modo ancora abbastanza sistematico anche se più selettivo: valutando ad esempio l'utilità di certi volumi, opuscoli, cartoline, soprattutto dal punto di vista fotografico (esigenza che si è andata attenuando nel tempo per la disponibilità via via crescente di immagini sul web) tanto che non si trova traccia di tutti i luoghi dell'arte visitati (in certi casi la limitazione poteva essere legata anche al mezzo di trasporto scelto, se aereo in genere evitava di acquistare libri per ovvi motivi), sempre comunque 'marchiati' dalla sua nota di possesso (nome e data) del luogo visitato. Fra i primi di questi viaggi europei vi è stato il Cammino di Santiago, quello cosiddetto francese e l'inglese, li avevamo ripercorsi, anche se non a piedi e non con piglio religioso, ma sicuramente con una particolare predisposizione spirituale: Saint-Jean-Pied-de-Port, versante francese dei Pirenei, poi in Spagna, dopo aver attraversato le regioni Navarra, La Rioja, Castiglia e León e Galizia, e le città di Pamplona, Logroño, Burgos e León, al ritorno invece La Coruna, Oviedo nelle Asturie. Nei primi anni Duemila percorremmo ogni estate un itinerario storico-artistico medievale diverso: La Provenza con Arles, Montpellier, estesa fino ad alcuni centri savoirdi, la via del romanico di Borgogna, poi quello nella regione della Loira ed infine l'Alvernia con Le Puy an velay, l'incanto di certi paesaggi e di antichi borghi che vi erano immersi, sembrava da sempre.

Mi sono chiesta se fosse significativo il fatto che Alessio avesse disposto per la sezione di topografia un unico ordinamento europeo, che non avesse scelto come mi è capitato di vedere in certe biblioteche d'arte una ripartizione dei luoghi per paesi o per nazioni, senza riuscire a rispondere. Potrebbe trattarsi infatti di un semplice espediente pratico, forse addirittura casuale. Senza osare ipotizzare un legame tra questa circostanza bibliografica e alcune note convinzioni metodologiche; mi piace lo stesso richiamare alcune frasi che in maniera suggestiva sembrano suggerire questa ipotesi, sempre dalla sua breve introduzione a *L'arte nel duecento*:

la distinzione pregiudiziale e artatamente proiettiva di un'arte italiana rispetto al panorama europeo svanisce a fronte della coerenza e della colleganza intrinseca alle esigenze e ai metodi con quanto avveniva nelle altre regioni europee. Gli avvenimenti formali invitano a riconsiderare la presunta specificità italiana: ancorché non unitaria, essa è tale solo per la singolarità della sua storia e delle

sue occasioni figurative, ma non può essere individuata per calco sulla nascita della lingua italiana. Lo studio di tutto ciò che di straordinario avviene alla fine del secolo in quella che sarà l'Italia deve essere letto unitamente e come esito specifico dei processi e dei fenomeni che hanno attraversato il secolo, a partire dal rintracciarne i presupposti nell'uso e nella costruzione rivoluzionante delle immagini che maturò nei cantieri delle cattedrali europee³⁶.

La metà degli anni Novanta ha visto anche l'avvio di una serie di visite ad alcune capitali europee, che naturalmente includevano alcuni importanti musei, le cui guide quasi sempre sono andate ad arricchire la sezione topografica: Dublino 1995, Londra 1997, Parigi 1998 (e molte altre volte), Barcellona 2003, Vienna, Praga e Budapest nel 2004, Madrid 2009, Berlino 2016.

Dopo la nascita dei figli, e l'infittirsi degli impegni accademici complicati da una vita da pendolare lungo tutta la penisola, le frequenti peregrinazioni per regioni e città d'arte sono diminuite, ma non è cessata la voglia di viaggiare perché il viaggio era esigenza vitale, imprescindibile, che ha a che fare probabilmente con la ricerca di altre prospettive, di altri sguardi, banalmente l'altrove. Quando è stato possibile le vacanze familiari sono state adattate a viaggio, avendo anche avuto l'opportunità di organizzarsi con altri amici, altre due famiglie con figli, con le quali abbiamo condiviso questa passione perché anche loro persone estremamente curiose e appassionate d'arte e di paesaggi, di luoghi e di persone, di storie e di popoli, oltre che con l'ambizione di voler trasmettere alle nuove generazioni queste passioni, interessi e curiosità che poi sono a mio parere una particolare visione del mondo e dell'umanità che lo abita. Rievoco alcune di queste esperienze in comitiva, molto meno documentate tra i libri di Alessio ma comunque presenti (con i bambini in viaggio capita di uscire di corsa dai musei e dover saltare la sosta al bookshop!) e dei quali rimangono ampie tracce nella sua fototeca digitale, dove cercava di archiviare questa nuova topografia ma dove le foto con i volti della famiglia e dei compagni di viaggio si mescolavano con quelli delle cose d'arte, rendendo difficile e lungo il lavoro di archiviazione delle immagini: Valle d'Aosta (2010), Trentino (2012), Dordogna e Perigaux (2013), Sicilia (2014), Andalusia (2015), Baviera (2016), Salento (2017), Croazia (2018, *fig. 9*), Cilento (2020), Calabria (2022). Come per le epoche storiche, anche in viaggio Alessio non amava i confini, e ricordava che da Castelnuovo aveva

³⁶ Un viaggio fra le cattedrali di Francia svanì nel 2007 a causa di una questione familiare ed è rimasto un grande rimpianto di Alessio.

imparato che le Alpi, come tutte le montagne, spesso usate per tracciarli i confini, non sono realmente barriere, ostacoli agli incontri tra uomini e civiltà, sono piuttosto trame di percorsi, luoghi di scambio che offrono la possibilità di poter scorgere, non solo in vetta, nuovi orizzonti, ariose aperture che invitano al cammino.

Con questo ricordo chiudo il breve discorso intorno ai libri di Alessio nella speranza di avere stimolato curiosità, indicato sentieri o suggerito visioni con sguardi «trasversali». D'altronde il mio obiettivo era quello di offrire una testimonianza intorno ad un Fondo librario, molto 'speciale' per me, ma nella consapevolezza di non potere (e non volere) violare il «segreto del colloquio appassionato» di Alessio con i suoi libri, e anzi con il desiderio di rimanere, come la Diotima di Musil, dentro il suo dolce inganno³⁷.

³⁷ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1957, p. 1630.

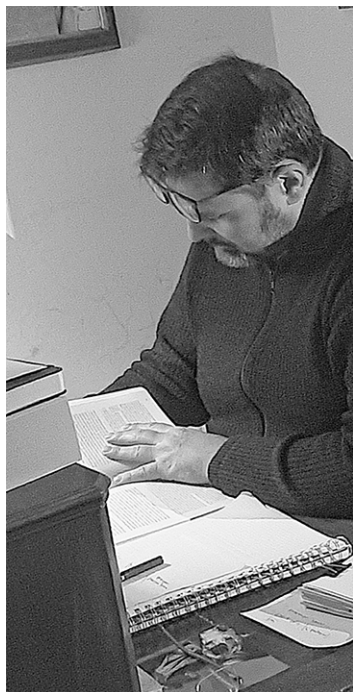


Fig.1 - Alessio Monciatti a lavoro nel 2021. Foto dell'Archivio della famiglia Monciatti-Stagi.



Fig. 2 - Alessio Monciatti il giorno della Laurea, Università degli studi di Firenze, Firenze, 4 aprile 1996. Di fronte a lui da sinistra: prof. Adriano Peroni, prof.ssa Enrica Neri Lusanna e prof. Miklòs Boskovits. Foto dell'Archivio della famiglia Monciatti-Stagi.



Fig. 3 – Alessio Monciatti nel suo studio, San Giovanni Valdarno, estate 2011. Foto dell'Archivio della famiglia Monciatti-Stagi.



Fig. 4 – Cataloghi di mostre del Fondo librario Alessio Monciatti in preparazione per il trasloco. Foto dell'Archivio della famiglia Monciatti-Stagi.



Fig. 5 - Frontespizio con nota di possesso dal Fondo librario Alessio Monciatti, donato all'Università degli studi del Molise. Foto dell'Archivio della famiglia Monciatti-Stagi.

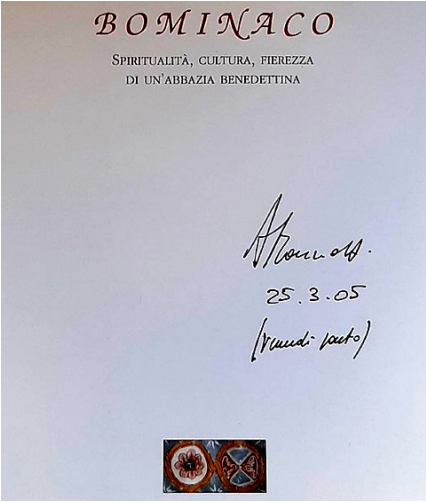


Fig. 6 - Frontespizio con nota di possesso dal Fondo librario Alessio Monciatti donato all'Università degli studi del Molise. Escursione a Bominaco, 25 marzo 2005. Foto dell'Archivio della famiglia Monciatti-Stagi.

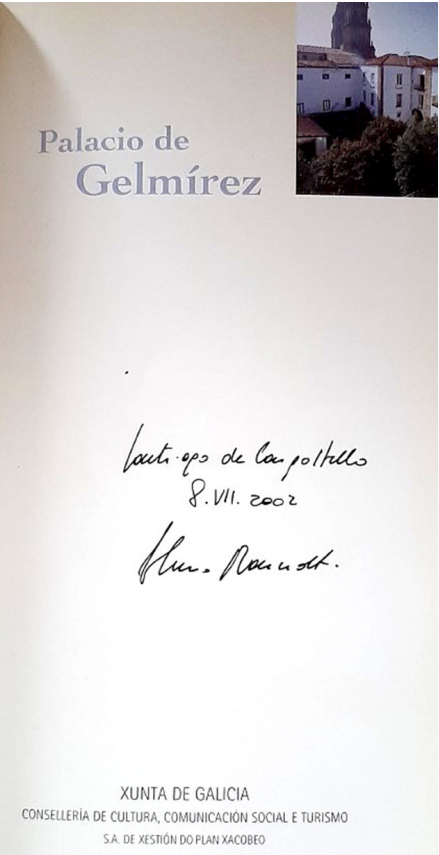


Fig. 7 - Frontespizio con nota di possesso dal Fondo librario Alessio Monciatti donato all'Università degli studi del Molise. In viaggio a Santiago de Compostela, 8 luglio 2002. Foto dell'Archivio della famiglia Monciatti-Stagi.



Fig. 8 - Quadretto dello studio con ricordi del periodo alla Scuola Normale Superiore di Pisa. Archivio della famiglia Monciatti-Stagi.



Fig. 9 - Alessio Monciatti in viaggio in Croazia, estate 2018. Foto dell'Archivio della famiglia Monciatti-Stagi.

RETORICA E GENERI. LA *COTTURA DEL MAIALE* A CERI

ABSTRACT

Il saggio esamina l'affresco con la Cottura del Maiale sullo zoccolo della navata di Santa Maria Immacolata a Ceri, analizzandone le caratteristiche formali e iconografiche in rapporto ad altri celebri esempi di pittura "teatrale" databili intorno all'anno 1100. Grazie all'elaborazione informatica di documentazione fotografica d'archivio, il contributo restituisce leggibilità alle iscrizioni con i nomi dei personaggi, oggi non più visibili a occhio nudo, che vivacizzavano e articolavano la scena sul piano comunicativo. Attraverso questo tratto peculiare, l'affresco di Ceri viene messo in relazione con il celebre episodio del *Tentato Arresto* del santo in San Clemente a Roma, nel quale l'intreccio di figure e scrittura, di latino e volgare, di sacro e profano, costituisce un episodio di avanguardia culturale. Già diversamente orientato rispetto a quella tappa cruciale, l'affresco anticipa tuttavia le tematiche dei Lavori dei Mesi e la crescente penetrazione delle esperienze quotidiane e laiche nei contesti della pittura e della scultura sacra medievale in Italia e in Europa.

The essay examines the fresco depicting the Cottura del Maiale on the dado of the nave in Santa Maria Immacolata at Ceri, analyzing its formal and iconographic features in relation to other celebrated examples of "theatrical" painting datable around 1100. Through digital processing of archival photographic documents, the study restores legibility to the inscriptions bearing the names of the depicted figures, no longer visible to the naked eye, which originally animated the scene. This distinctive feature brings the Ceri fresco into dialogue with the celebrated *Tentato Arresto* (*Attempted Arrest*) of the Saint in San Clemente in Rome, where the interplay of figures and text, Latin and vernacular, sacred and profane, represents a moment of genuine cultural avant-garde. Already differently oriented with respect to that crucial milestone, the fresco nonetheless anticipates the iconographic themes of the Labours of the Months and the growing presence of everyday and lay experience in sacred painting and sculpture across medieval Italy and Europe.

PAROLE CHIAVE: iconografia medievale, scena di genere sacra, ciclo pittorico di Ceri, strategie comunicative visuali, drammaturgia figurativa medievale.

KEYWORDS: medieval iconography, sacred genre scene, Ceri pictorial cycle, visual communication strategies, medieval figurative dramaturgy.

1. Premessa: il teatro a San Clemente

Il tema che propongo nel mio intervento attiene a una questione larga, non solo storico-artistica o visuale. Riguarda infatti quello che potremmo chiamare il sistema di comunicazione attraverso i diversi *media*; e l'ipotesi che qui propongo è che nel periodo che qui ci occupa, cioè il pieno Medioevo occidentale, abbia avuto un ruolo importante il "teatro", cioè i sistemi di drammatizzazione, di cui si vedono tracce in molti campi, specialmente nei momenti-snodò in cui gli *establishment* sociali e politici sentivano il bisogno di espandere i loro pubblici e allargare le loro audience tradizionali: insomma, di conquistare terreno. Uno di questi momenti è quello che la storia dell'arte si è abituata da gran tempo a chiamare la "Riforma gregoriana": una definizione sempre più in crisi, sempre più discussa, per moltissime buone ragioni che condivido e, anzi, ho io stessa talvolta proposto¹. Il periodo in questione è quello che va

Ho un debito di gratitudine particolarmente grande con chi mi ha aiutata in questa ricerca: Herbert Kessler, che mi ha regalato il suo preziosissimo disegnano, e Nino Zchomelidse che ne ha discusso con me; Claudia Cianfriglia, che mi ha prestato la sua abilità nel trattamento informatico dei file fotografici; Rossano Pizzinelli, generoso del suo tempo per ritrovare materiali di un lavoro di quasi mezzo secolo fa; Domenico Ventura, senza il quale i miei studi sarebbero poveri di immagini di altissima qualità. Senza di loro non avrei raggiunto i pur modesti risultati che espongo qui, dedicandoli alla memoria di un caro amico scomparso. Ringrazio anche Luisa Caporossi, funzionario responsabile di Ceri, per la gentilezza con cui mi ha aiutata nell'estate 2024, Luca Pignataro, per le ricerche negli archivi della Soprintendenza, Gaetano Curzi e Martina Corgnati per i dialoghi etruschi.

¹ Impossibile qui produrre una bibliografia esaustiva sul vastissimo fenomeno cui ci si riferisce, e che ha un suo pilastro storiografico nell'opera di Fliche (1924-1937). Il concetto è stato utilizzato nel campo della storia dell'arte, e in particolare per quella di Roma medievale, allo scopo di definire la produzione artistica compresa tra ultimo quarto dell'XI secolo e primi decenni del XII quale strumento espressivo e propagandistico nelle mani della Chiesa, antagonista del potere imperiale e di quello delle famiglie aristocratiche romane, potentissime durante il X secolo. In particolare la pittura è stata vista da H. TOUBERT, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII siècle*, «Cahiers Archéologiques», 29, 1970, pp. 99-154 e H. TOUBERT, *Rome et le Mont-Cassin*, «Dumbarton Oaks Papers», 30, 1976, pp. 3-33 (ripubblicati in H. TOUBERT, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Editions du Cerf, 1990 e H. TOUBERT, *Un'arte orientata*, a cura di L. Speciale, Milano, Jaca Book, 2001) quale episodio di *renouveau* del paleocristiano: in questi studi, repertori decorativi e temi iconografici vengono interpretati quale deliberata rievocazione dei primi secoli della Chiesa, che in questo modo si sarebbe per così dire rifatta una verginità dopo i supposti scandali di X secolo, riconnettendosi ai primordi eroici della sua stessa esistenza. La sommarietà di questa ipotesi, peraltro fortunatissima, è oggi fortemente messa in questione, l'Antico

dal terzo quarto dell'XI secolo ai primi decenni del secolo successivo; il nome, “gregoriana”, omaggio alla forte personalità di Gregorio VII (papa dal 1073 al 1085), mette subito in evidenza il nocciolo cattolico e romano del punto di vista e l'impossibilità, oggi, di accettarne non solo la sommarietà, ma anche, e soprattutto, le procedure di oscuramento subite da momenti, luoghi, contesti culturali e personaggi che in quella ‘fotografia sovraesposta’ non riescono a trovar posto.

In questo quadro, torno oggi a guardare monumenti pittorici che hanno sempre fatto parte, a pieno titolo, del gruppo storiograficamente riunito sotto questo “cappello”, per analizzarne in particolare uno – quello di Ceri – da un punto di vista fin qui non approfondito.

Del primo e più celebre – gli affreschi sulla facciata e sui pilastri interni della basilica inferiore di San Clemente a Roma – userò solo come sfondo, senza entrare nella discussione sui molti possibili aspetti iconografici, stilistici e cronologici, ma per porre già la questione degli schemi comunicativi e teatrali². I dipinti, talvolta in passato ritenuti “ingenui”,

essendo il filo rosso che percorre e sostiene tutto il linguaggio pittorico di Roma non soltanto nel Medioevo; la compattezza del panorama politico e dei protagonisti di quel panorama è del tutto illusoria, e così la possibilità di immaginare che la città tutta e i suoi committenti condividessero un progetto così totalizzante. La vicenda storiografica è complessa, e non deve condurre a liquidare sbrigativamente le tesi di Toubert: ma deve essere dettagliata e indagata molto più nello specifico dei singoli episodi, spesso troppo rapidamente classificati sotto l'etichetta di “trionfo della Chiesa” o di “revival paleocristiano”. Mi permetto di rimandare al mio recentissimo S. ROMANO, *Una lobby e il suo profeta. Roma, la Riforma, e Santa Maria in Cosmedin*, in *L'art roman au XXIe siècle. L'avenir d'un passé à réinventer. Actes du colloque international, Poitiers, CESCO, 28-31 mai 2024*, in corso di stampa, dove ho cercato di ripercorrere la questione storiografica e le sue tappe principali, analizzando poi il caso di Santa Maria in Cosmedin, uno dei più emblematici in cui la sopravvalutazione dell'elemento ideologico ha a mio avviso condotto a semplificazioni indebite e ad errori.

² Indicandola per sommi capi, la letteratura sul ciclo di storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente conta – dopo gli studi di G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, II, aggiornamento scientifico a cura di F. Gandolfo, Roma, Palombi Editori, 1988, pp. 24-29, e il lungo saggio di E. KANE, *The Painted Decoration of the Church of San Clemente*, in *San Clemente Miscellany*, II, ed. by L. Dempsey, Roma, Collegio San Clemente, 1978, pp. 60-151, ormai invecchiati – il saggio di H. TOUBERT, *Rome et le Mont-Cassin*, cit., pp. 3-33 e l'importante serie di contributi di C. FILIPPINI, *The Eleventh-Century Frescoes of Clement and Other Saints in the Basilica of San Clemente in Rome*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1999; *La chiesa e il suo santo: gli affreschi dell'undicesimo secolo nella chiesa di S. Clemente a Roma*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Age*, a cura di N. Bock, P. Kurmann, S. Romano e J.-M. Spieser, Actes du colloque, Lausanne-Fribourg 2000, Roma, Viella, 2002, pp. 107-123; C. FILIPPINI, *Functions*

sono stati progressivamente riconosciuti come assoluto capolavoro della pittura a Roma nell'ultimo quarto dell'XI secolo³. Il progetto, di straordinaria complessità ideologica, intellettuale, pittorica, è sempre apparso uno dei vertici della comunicazione della nuova Chiesa "riformata"; altre volte, invece, è stato messo in rapporto con il partito opposto, quello dell'antipapa Clemente III – Wibert, già arcivescovo di Ravenna – in controllo del quartiere fra Laterano e Colosseo dal 1080 fino ad almeno il 1093 se non fino agli ultimi anni Novanta, in una parabola conclusa solo dalla morte (naturale) nel 1100⁴. Non entro qui nel merito della

of Pictorial Narratives and Liturgical Spaces: the Eleventh-Century Frescoes of the Titular Saint in the Basilica of San Clemente in Rome, in *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting. Essays in Honour of Otto Demus*, a cura di T. E. A. Dale e J. Mitchell, London, Pindar Press, 2004, pp. 122-138; C. FILIPPINI, *La leggenda di s. Alessio nella chiesa di San Clemente a Roma: genesi e funzione di una narrazione pittorica al momento della Riforma Gregoriana*, in *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Atti delle Giornate di studio (10-11 dicembre 2004), a cura di S. Romano e J. Enckell Julliard, Roma, Viella, 2007, pp. 289-303; inoltre E. TAGLIAFERRI, *Gli affreschi della basilica inferiore di San Clemente. Rivisitazione iconografica e revisione cronologica*, «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo», IV, 2003, pp. 153-176, in *Shaping Sacred Space*, cit., pp. 35-50; i miei studi, S. ROMANO, *Le pareti e i pilastri con Storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, in S. ROMANO, *Riforma e Tradizione 1049-1198. La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus*, IV, Milano, Editoriale Jaca Book, 2006, pp. 129-150 e S. ROMANO, *Commedia antica e sacra rappresentazione. Gli affreschi con Storie di san Clemente nella basilica inferiore di San Clemente a Roma*, in *Figure et récit. Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'antichità al primo Rinascimento*, Atti del convegno (25-26 novembre 2005), a cura di M. Praloran e S. Romano (con G. Bucchi e I. Foletti), Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 53-78. Per la committenza, P. CARMASSI, *Die hochmittelalterliche Fresken der Unterkirche von San Clemente in Rom als programmatische Selbstdarstellung der Reformpapsttum: neue Einsichten zur Bestehung des Entstehungskontexts*, «Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken», 81, 2001, pp. 1-66. In particolare per i dipinti sugli 'zoccoli', J. OSBORNE, *Framing Sacred Space. Eleventh-century Mural Painting in the Churches of Rome*, «Analecta Romana Instituti Danici», XXX, 2004, pp. 137-151, e J. OSBORNE, *op. cit.*, pp. 275-288.

³ L' "ingenuità" è stato l'argomento di G. MATTHIAE, *op. cit.*, p. 10.

⁴ L'ipotesi della pertinenza agli anni e agli indirizzi di Clemente III viene da P. C. CLAUSSEN, *Un nuovo campo della storia dell'arte. Il secolo XI a Roma*, in *Roma e la Riforma gregoriana*, cit., pp. 61-84 e V. PACE, *La Riforma e i suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico*, ivi, pp. 49-59, ed è stato ripresa e ampliata da U. LONGO, *A Saint of Damned Memory. Clement III, (Anti)Pope*, in *Framing Clement III, (Anti) Pope, 1080-1100*, «Reti Medievali», 13/1, 2012, pp. 136-152, L. YAWN, *Clement's New Clothes. The Destruction of Old S. Clemente in Rome, the Eleventh-Century Frescoes, and the Cult of (Anti)Pope Clement III*, ivi, pp. 175-208.

questione che, di fatto, mostra come i partiti che si opponevano in città non avessero troppo nette differenze ideologiche ma fossero soprattutto schieramenti politici, raggruppamenti di interessi e di persone con obiettivi di potere ed eserciti⁵. Ricordo però che la decisione di seppellire la chiesa inferiore per costruirne un'altra giusto al di sopra di quella paleocristiana fu dovuta a Pasquale II (1099-1118) che ridisegnava la topografia di Roma e l'adattava alle esigenze della liturgia pontificia⁶; e che l'obliterazione degli splendidi apparati pittorici celebranti san Clemente papa potrebbe anche essere compresa quale atto ostile nei confronti dell'antipapa – Wibert – che per molti anni aveva dominato il quartiere assumendo proprio il nome “Clemente” per la propria elezione pontificia, ed essendo il sommo avversario di quel Rainerio, cardinale del titolo clementino per la fazione ortodossa, e futuro papa Pasquale.

Il pilastro cosiddetto della *Messa di San Clemente* è da leggere dall'alto in basso, nella successione di tre registri sovrapposti (fig. 1). In alto, ormai quasi completamente persa e mutilata, la scena “iconica” con santi e papi; nel registro mediano, il riquadro narrativo della *Messa* con la “doppia coppia” di Sisinnio e Teodora, e di Beno de Rapiza e Maria Macellaria; infine, nello zoccolo, il celebre *Tentato Arresto di san Clemente*⁷. Il racconto pittorico della *Messa* narra quanto riportato nella *passio*⁸: questa, formata da vari nuclei, in quello in questione si svolge con vivacità narrativa, che il programma pittorico incrementa mediante la visualizzazione di un registro binario, il primo formato dal marito e dalla moglie della leggenda – Sisinnio e Teodora – il secondo dai committenti degli affreschi, Beno e Maria. L'effetto-specchio delle due coppie *à pendant* non ha precedenti nella pittura narrativa romana: i due coniugi moderni sembrano partecipare all'evento antico, ritratti senza soluzione di continuità rispetto agli altri personaggi, solo un po' più piccoli rispetto ai chierici

⁵ Ho cercato di sviluppare questo concetto in S. ROMANO, *Le pareti e i pilastri con Storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, cit., pp. 174-17, e S. ROMANO, *Una lobby e il suo profeta. Roma, la Riforma, e Santa Maria in Cosmedin*, cit.

⁶ F. GUIDOBALDI, *Un estesissimo intervento urbanistico nella Roma dell'inizio del XII secolo e la parziale perdita della "memoria topografica" della città antica*, «Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Age-Temps Modernes», 126, 2014, pp. 575-613.

⁷ C. FILIPPINI, *The Eleventh-Century Frescoes of Clement and Other Saints in the Basilica of San Clemente in Rome*, cit., S. ROMANO, *Le pareti e i pilastri con Storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, cit. e S. ROMANO, *e sacra rappresentazione. Gli affreschi con Storie di san Clemente nella basilica inferiore di San Clemente a Roma*, cit.

⁸ *Passio sancti Clementis*, in *Patres apostolici*, a cura di F. Diekamp, Tubingae, H. Laupp, 1913, pp. 50-81 (testo greco e latino a fronte).

elegantemente abbigliati che li accompagnano verso il santo che celebra.

Sullo zoccolo, subito al di sotto del pannello con la *Messa*, la storia del *Tentato Arresto* viene dalla medesima *passio*, che tuttavia la presenta in modo molto sintetico e convenzionale, esponendone soltanto il senso moralizzante, laddove – imprevedibilmente – il racconto figurato la trasforma in una *pièce* divertente, satirica e comica⁹. Il comico, nella retorica antica e nei suoi testimoni, da Vitruvio a Plinio, ha piena dignità espressiva al pari degli altri generi, ma viene considerato in qualche modo più ‘basso’ rispetto alla tragedia. La gerarchia dei generi retorici, espressa in ambito visuale, si traduce insomma in termini per così dire fisici: nello stesso modo, i neurobiologi che lavorano in tandem con antropologi e archeologi – mi riferisco ad esempio a quanto ha scritto Lambros Malafouris – hanno posto in evidenza il modo in cui il nostro linguaggio dona coordinate fisiche a concetti astratti, dicendo per esempio che una persona ha “un grande futuro davanti” o importanti esperienze “alle spalle”¹⁰. Tutti noi capiamo benissimo cosa vogliono dire queste espressioni, ma prese letteralmente non hanno in realtà senso, perché usano coordinate relative alla fisica attitudine di un corpo che si suppone “andare” da un punto all’altro (nel caso citato, della sua stessa vita) per esprimere nozioni relative al tempo che trascorre.

La scelta rappresentazionale del *Tentato Arresto* è forse il picco più rivoluzionario dell’intero programma. Il breve segmento testuale diviene una striscia in cui si allineano i personaggi: il cattivo Sisinnio, i servitori, nel momento dello stress fisico e psicologico del miracolo in cui san Clemente si tramuta magicamente in una pesante colonna impossibile da trascinare e il malvagio Sisinnio non si capacita di non riuscire a catturarlo. L’aria è punteggiata dai richiami e dalle grida di incitamento di Sisinnio, nonché dagli insulti che lui rivolge ai servitori; ognuno di essi ha il nome iscritto accanto, in realtà la trascrizione del richiamo furioso di Sisinnio¹¹. Dunque sappiamo

⁹ Ivi, pp. 55-63.

¹⁰ L. MALAFOURIS, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Cambridge (MA)-London, The MIT Press, 2013, specialmente pp. 62-63. Il ragionamento è naturalmente molto più esteso di come lo presento io, strumentalmente; ha a che fare con la plasticità del cervello, e con il valore del corpo non quale “contenitore” della mente ma quale parte integrante del modo in cui pensiamo. «Time events are things in space», come scrive Malafouris: un approccio che – mi sembra – conferisce valore ulteriore a chi si occupa di fenomeni visivi, nel passato e nel presente.

¹¹ Le iscrizioni sono state studiate da parte dei linguisti, preoccupati anche di capire se i nomi siano vocativi – dunque trascrizioni di richiami – o solo segnali figurativi dell’identità dei personaggi (“cartellini”). Si vedano A. MONTEVERDI, *L’iscrizione volgare di*

che si chiamano “Albertel” e “Carvoncel”; anche il terzo servitore ha il nome iscritto accanto, “Gosmari”, e analogamente usato “a cartellino” è il nome del malvagio apposto accanto alla figura, “Sisinium”¹². Rilevante è la presenza stessa dei tre nomi, inesistenti nella *passio*: va senza dubbio ipotizzato un elemento-tramite, cioè una rielaborazione del testo, verosimilmente già in forma ‘teatrale’, cui il racconto figurativo si sia ispirato¹³. La possibilità di una sorta di sacra rappresentazione, che si svolgesse presso la chiesa titolare nella quale gli altri affreschi della serie celebrano l’arrivo delle reliquie dalla Crimea, non è peregrina: naturalmente, sappiamo che non ve ne è alcuna traccia sicura¹⁴.

San Clemente, «Studi romanzi», XXIV, 1934, pp. 5-18, S. PELLEGRINI, *Ancora l'iscrizione di S. Clemente*, «Cultura neolatina», VIII, 1948, 1-2, pp. 77-82, O. CASTELLANI POLLIDORI, *Sull'iscrizione della chiesa romana di San Clemente*, «Lingua nostra», XXXIII, 1972, pp. 33-38, R. ANTONELLI, Recensione a O. Castellani Pollidori, *Sull'iscrizione della chiesa romana di San Clemente*, «Cultura neolatina», XXXIV, 1974, pp. 389-391, S. RAFFAELLI, *Sull'iscrizione di San Clemente. Un consuntivo con integrazioni*, in *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, a cura di F. Sabatini, S. Raffaelli e P. D'Achille, Roma, Bonacci, 1987, pp. 35-66, C. CIOCIOLA, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della letteratura italiana. Vol. II: Il Trecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 535-536, P. TRIFONE, *Un antico fumetto in volgare: l'Iscrizione di San Clemente*, in *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*, a cura di C. Ciociola e P. D'Achille, Firenze, Accademia della Crusca – goWare, 2020, pp. 11-20. Le ho analizzate in S. ROMANO, *Le pareti e i pilastri con Storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, cit., pp. 138-142, con la rilettura epigrafica di Stefano Riccioni. Gli studi dei linguisti sembrano intoccati da quelli storico artistici, e specialmente P. TRIFONE, *Un antico fumetto in volgare: l'Iscrizione di San Clemente*, cit. ripete opinioni ormai invecchiate circa l'incendio dei Normanni e altri aspetti della questione; ignorate sono pure le proposte relative a Terenzio e alla commedia.

Mentre si preparavano le bozze di questo mio studio è stato pubblicato un saggio, P. D'ACHILLE, D. INTERNULLO, *Oltre alle "pute" ci sono anche le "meretrici". Una parola in volgare nella pittura romana medievale*, «Lingua e stile» 2, pp. 193-224, che verte sulla tavola del Giudizio da Santa Maria in Campomarzio ma prende in esame anche varie questioni relative a San Clemente.

¹² S. RAFFAELLI, *Sull'iscrizione di San Clemente. Un consuntivo con integrazioni*, cit., pp. 45-53, e P. TRIFONE, *Un antico fumetto in volgare: l'Iscrizione di San Clemente*, cit., p. 13.

¹³ La distanza tra testo della *passio* e l'affresco è riconosciuta anche da P. TRIFONE, *Un antico fumetto in volgare: l'Iscrizione di San Clemente*, cit., pp. 16-17, nota 11, circa i nomi e il turpiloquio di Sisinnio, senza tuttavia ipotizzarne la ragione.

¹⁴ Per gli altri affreschi della serie – i due sulla parete d'ingresso con il *Miracolo al Tempietto in Crimea*, e con la *Traslazione delle reliquie di san Clemente* da parte di Cirillo e Metodio – si vedano i citati C. FILIPPINI, *The Eleventh-Century Frescoes of Clement and Other Saints in the Basilica of San Clemente in Rome*, cit. e S. ROMANO, *Le pareti e i pilastri con Storie di san Clemente e sant'Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, cit.

I nomi e le frasi in volgare (“Falite dereto co lo palo Carvoncelle”; “Albertel trai”; “Fili de le pute traite”) sono il primo segno dipinto della nascente lingua romanza; Albertel e Carvoncel sono nomi troncati, e non è certo che “Carvoncelle” non sia troncato perché inteso come vocativo¹⁵. La scena però non ospita solo scritte in volgare: in latino, e disposta in forma di croce, c’è anche una sorta di commento moraleggiante, citazione diretta dalla *passio*, “Duritiam cordis vestri saxa trahere meruistis”¹⁶. Il sistema presuppone dunque più di un registro percettivo: chi guardava l’affresco era, in teoria, capace di leggere sia il latino che il volgare, e non avrebbe goduto della scena se non avesse potuto leggere le scritte, o almeno ascoltato qualcuno che le leggeva.

La scelta compositiva – figure in atteggiamenti e gestualità vivaci, personaggi allineati in primo piano e identificati dai nomi apposti accanto ad essi, oggetti o elementi genericamente architettonici usati a ritmare la sequenza delle figure – è impensabile senza le illustrazioni della commedia antica¹⁷. Di Terenzio, soprattutto (fig. 2): la cui fortuna è ininterrotta nel corso del Medioevo, con apici nel tardo antico romano e negli anni carolingi e post-carolingi nordeuropei, specie in Francia e nella Germania ottoniana, e poi ancora nel corso del XII secolo. La vivacità delle commedie e lo stile letterario, nobile e al contempo accostante, ne facevano un successo incontrastato, anche *via* la lettura moraleggiante quale è attestata nell’opera di Hrotsvit di Gandersheim, a metà circa del X secolo, a sua volta capace di impensate vette di comicità¹⁸. Le ondate

¹⁵ P. TRIFONE, *Un antico fumetto in volgare: l’Iscrizione di San Clemente*, cit., p. 14.

¹⁶ Ivi, p. 13, per gli “errori” del latino. Sottolineo qui un dato che però non ho ancora potuto ben chiarire, e cioè che l’errore “Duritiam” è assunto tal quale, circa il 960, da Hrotsvit (Roswitha) di Gandersheim nel suo *Dulcitus*, la commedia derivata dalla *Passio Anastasiae*. Per Hrotsvit si veda più avanti, nota 18. Il punto interessante è che nel *Dulcitus*, come nella *Passio Anastasiae*, il protagonista si chiama Sisinnio, così come il malvagio di San Clemente. Hrotsvit probabilmente manipolava e fondeva più di un testo agiografico; attualmente non so dire – ma sarebbe ipotesi affascinante per la circolazione e lo sviluppo della cultura nell’Europa medievale – se i pittori e i committenti romani in San Clemente fossero a giorno delle sue versioni, fortemente comiche e scritte per la rappresentazione o per la lettura teatralizzata di questi racconti. S. ROMANO, *Linguaggi di un mondo in trasformazione. Teatro e pittura nei luminosi ‘secoli bui’*, in *Medioevo. Nuove prospettive*, a cura di E. Casarotti, M. Corgnati, Busto Arsizio, Nomos, 2025, pp. 13–35.

¹⁷ S. ROMANO, *Le pareti e i pilastri*, cit. e S. ROMANO, *e sacra rappresentazione. Gli affreschi con Storie di san Clemente nella basilica inferiore di San Clemente a Roma*, cit.

¹⁸ Per qualche sommaria indicazione su Terenzio, *A Companion to Terence*, a cura di A. Augoustakis e A. Traill, Malden (MA)–Oxford–Chichester, Wiley-Blackwell,

della fortuna terenziana conoscono un picco nel primo V secolo, quando a Roma viene allestito almeno un esemplare illustrato, poi servito – esso stesso, o un codice affine – da modello per vari altri in Europa, primo fra tutti il celebre Vat. lat. 3868, capolavoro di età carolingia, cioè di una delle più importanti ‘ondate’ di interesse e produzione di libri terenziani¹⁹. Tra X e XII secolo si moltiplicano i testimoni, particolarmente abbondanti oltralpe. Il sistema di illustrazione rimane, lungo i secoli, sempre lo stesso: ‘strisce’ alternate al testo e personaggi allineati con i nomi accanto.

2. Ceri

Con questo grande episodio in mente, possiamo ora a guardarne un altro, a mio avviso strettamente coerente con quello di San Clemente ma anche già diversamente sviluppato rispetto ad esso: quello degli affreschi di Santa Maria Immacolata a Ceri. Erano stati individuati nel 1971 al di sotto di una sorta di finta parete addossata a quella meridionale della navata. La

2013 e *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing. Illustration, Commentary and Performance*, a cura di A. J. Turner e G. Torello-Hill, Leiden-Boston, Brill, 2015. Sulla *Lectura Terentii*, C. VILLA, *La “lectura Terentii”. Vol. I. Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1984 e C. VILLA, *Terence's Audience and Readership in the Ninth to Eleventh Centuries*, in *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing. Illustration, Commentary and Performance*, a cura di A. J. Turner e G. Torello-Hill, Leiden-Boston, Brill, 2015, pp. 239-250, ma aggiungo M. OLDONI, *Intersezioni da Terenzio nella letteratura drammatica del X secolo: Liutprando da Cremona*, «Ariel», 1, 1986, pp. 41-58 per i nessi con Liutprando e l'età ottoniana. Nella vastissima letteratura su Hrotsvit, si vedano specialmente l'*Opera Omnia* curata da Berschin, 2001; *A Companion to Hrotsvit of Gandersheim* (fl. 960). *Contextual and Interpretive Approaches*, a cura di P. R. Brown e S. L. Wailes, Leiden-Boston, Brill, 2013 (con molti interessantissimi saggi); in Italia, M. GIOVINI, *Rosvita e l'imitari dictando terenziano*, Genova, Università di Genova, 2003. L'aspetto comico in S. ROMANO, *Linguaggi*, cit.

¹⁹ Anche su questo punto rinvio, certo sommariamente, all'opera di David Wright: D. H. WRIGHT, *The forgotten Early Romanesque illustration of Terence in Vat. Lat. 3305*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 57, 1993, pp. 183-206. e D. H. WRIGHT, *The Organization of the Lost Late Antique Illustrated Terence*, in *Medieval Manuscripts of the Latin Classics: Production and Use. Proceedings of the Seminar in the History of the Book to 1500* (Leiden, 1993), a cura di C. A. Chavannes-Mazel e M. M. Smith, Los Altos Hills (CA)-London, Anderson-Lovelace / The Red Gull Press, 1996, pp. 41-56 e in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di M. Buonocore, Roma, Fratelli Palombi Editori / Rose, 1996, pp. 168-176. Per il Vat. lat. 3868 si veda anche V. VON BÜREN, *Note sur le ms. Vaticano Arch. S. Pietro H 19 et son modèle Vaticano lat. 3868: les Térence de Cluny?*, «Scriptorium», 48, 1994, pp. 287-293.

muratura posticcia venne via via demolita, e il lavoro fu realizzato nel corso di parecchi anni, lo zoccolo della parete essendo l'ultimo ad esser stato rimesso in luce²⁰. Una prima notizia della scoperta, con un inquadramento stilistico e cronologico già sostanzialmente corretto, fu pubblicata nel 1975-1976²¹; del 1982 è il saggio di Antonio Cadei, ancora con lo zoccolo non rimesso in luce²². Il primo studio a pulitura e restauro ultimato fu poi quello di Nino Zchomelidse, mentre un più vasto progetto di studio progettato da Herbert Kessler non ha purtroppo trovato realizzazione²³.

Il grosso del ciclo è dunque conservato sulla parete destra (fig. 3): sull'arco absidale sussistono altri lacerti al di sopra di una precedente fase

²⁰ I restauri non sono mai stati veramente pubblicati. Le maggiori notizie si trovano in R. CANTONE, *Il restauro dei dipinti murali*, in *Frammenti di bellezza. Ceri, il borgo, il santuario, gli affreschi*, a cura di P. Iacobone, Roma, Zauli Editore, 2006, pp. 33-45, altri in B. PREMOLI, *Affreschi medievali nella chiesa dell'Assunta di Ceri*, «Colloqui del Sodalizio / Sodalizio tra Studiosi dell'Arte», 5, 1975-1976, pp. 25-32, in particolare il fatto che i dipinti furono avvistati dall'ispettore onorario Iacopo Recupero nel 1971 tramite lacune nella finta parete, e ne fu effettuato un sondaggio nel 1973. I lavori furono diretti dalla Soprintendenza ai Monumenti: sono attestati dagli anni Settanta, poi un lotto nel 1982 a cura di Carlo Giantomassi e Donatella Zari con la direzione di Bernardo Meli; quindi altri tre lotti nel corso degli anni Ottanta, tutti a cura di Rossano Pizzinelli con la direzione di Bernardo Meli e Rosalba Cantone. Ulteriori passaggi si dovettero all'architetto Giovannino Fatica, che compare nella pratica ma non è chiaro quale specifico ruolo avesse.

²¹ B. PREMOLI, *op. cit.*

²² La datazione a circa il 1180 proposta da Cadei, agganciata alla supposta cronologia dell'architettura, era pesantemente contraddittoria con tutto ciò che ormai si è studiato e compreso della pittura a Roma nei primi decenni del XII secolo, e dello sviluppo della bottega attiva a San Clemente. H. TOUBERT, *op. cit.*, p. 130, palesemente si sforza di accogliere la tesi di Cadei senza azzerare non solo le evidenze, ma anche tutto quanto da lei stessa studiato fino a quel momento su San Clemente. L'illusione di contare – come scrive Toubert – su dei “crytères extérieurs au style des peintures”, cioè sulla datazione dell'architettura per la quale tuttavia Cadei usava criteri in senso lato stilistici, cioè formali, è da superare: mi permetto di rinviare a S. ROMANO, *Una Lavanda del Bambino a Ceri. Preistoria di un caso celebre*, in *Doctrina et investigatio. Studi di storia dell'arte medievale in memoria di Roberto Coroneo*, a cura di A. Pala e N. Usai, Roma, Viella, 2023, pp. 177-185, con alcune considerazioni in proposito. Il saggio di Cadei era preceduto, nello stesso fascicolo della rivista, da un intervento di Angiola Maria Romanini, “Caere come paradigma” (pp. 9-10) celebrante la collaborazione tra Soprintendenza e Università.

²³ Prima il saggio, N. M. ZCHOMELIDSE, *Tradition and innovation in church decoration in Rome and Ceri around 1100*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 20, 1995, pp. 7-26, poi il volume, N. M. ZCHOMELIDSE, *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana / Sakrale Malerei im Zeitalter der Gregorianischen Reform*, Roma, Archivio Guido Izzi (collana *Arte e storia*, 5), 1996.

decorativa databile al terzo quarto dell'XI secolo²⁴, mentre del *Giudizio Universale* in controfacciata si è preservata la fascia all'estrema sinistra. Totalmente persa è la parete sinistra, che certamente doveva contenere la narrazione neotestamentaria tipologicamente affrontata all'Antico Testamento sulla destra. Nino Zchomelidse ha giustamente avversato l'ipotesi di Cadei – il quale sosteneva che la chiesa fosse originariamente a navata unica, e la navatella destra fosse il frutto di un intervento rinascimentale – notando che i tre archi attuali certamente sono stati allargati nel tempo, danneggiando le figure, ma esistevano prima dell'affrescatura, come provano le cornici degli affreschi del secondo registro dal basso che, pur mutile, accennano alla curvatura, altrimenti inspiegabile²⁵. Nei due registri alti si svolge il ciclo veterotestamentario, la cui unitarietà è ribadita dal tipo di fregio che lo cinge e separa i registri e i singoli pannelli²⁶. Al di sotto della sequenza veterotestamentaria, il rimanente settore di parete era a sua volta diviso in due settori, occupati da una serie di riquadri non narrativi, quello superiore a fondo scuro come le storie veterotestamentarie, l'inferiore – lo zoccolo – invece a fondo bianco. Il primo ha, come la serie veterotestamentaria, incorniciature rosse su cui spiccano scritte in grandi lettere bianche: inferiormente, il fregio che delimita questo registro ha motivi leggermente diversi rispetto a quelli dei due registri superiori. Include quattro pannelli, intercalati alle arcature. Dall'abside, si contano un *San Giorgio e il drago*; un riquadro con cinque santi stanti (Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Nicola di Mira, Martino di Tours, Leonardo di Noblac (o Noblat), un *Martirio di Sant'Andrea* (con una grande lacuna al centro) e un *San Silvestro e il drago*²⁷. Sullo zoccolo, infine, il primo riquadro dall'abside mostra oggi uno scialbo bianco con vaghe tracce che potrebbero essere frutto di umidità o estremi residui di un apparato pittorico. Segue la nostra *Cottura del Maiale* (o “scena di cucina”, come pure è chiamato); poi un pannello con figure di diavoli che si contorcono e si intrecciano; e infine, presso la controfacciata, una *Chimera*. I pannelli dello zoccolo non sono ornati da fregi, ma solo incorniciati da fasce rosse orlate di nero: va sottolineata la funzione cruciale degli apparati ornamentali, mai neutri, e invece guida alla comprensione

²⁴ S. ROMANO, *Una Lavanda del Bambino a Ceri*, cit.

²⁵ N. M. ZCHOMELIDSE, *S. Maria Immacolata in Ceri*, cit., pp. 17-23; concorda con lei D. IACOBONE, *Ceri: il borgo, la chiesa*, in *Frammenti di bellezza. Ceri, il borgo, il santuario, gli affreschi*, a cura di P. Iacobone, Roma, Zauli Editore, 2006, p. 27.

²⁶ Per l'iconografia, N. M. ZCHOMELIDSE, *S. Maria Immacolata in Ceri*, cit., pp. 53-78.

²⁷ Ivi, pp. 79-130.

della struttura del discorso e alla sua gerarchizzazione.

Per capire bene le ragioni delle scelte tematiche e il sistema di intreccio fra segmenti narrativi e pannelli ‘iconici’ non posso che rimandare agli studi già esistenti, e auspicarne di futuri. Il punto da affrontare oggi riguarda invece soltanto il pannello della *Cottura del Maiale*, il più inaspettato in un contesto come quello appena descritto e letto spesso in senso simbolico, quale contrapposizione tra cibo carnale e cibo eucaristico che sarebbe attestato nei temi soprastanti²⁸. Il pannello fu scoperto nell’ultima fase dei lavori, e il restauratore fu Rossano Pizzinelli: nel 1988 il lavoro era concluso. La documentazione in Soprintendenza è scandalosamente scarsa, e in particolare non c’è una sola fotografia dello scoprimento e delle fasi del restauro: l’unica possibile ragione è che i materiali siano stati requisiti dai funzionari e mai restituiti²⁹. Ho comunque formato una catena documentaria di immagini, a partire dalla prima preziosa fotografia (fig. 4) generosamente prestatami da Rossano Pizzinelli e unica testimonianza dello stato dell’affresco nel 1987 subito dopo lo scoprimento; da confrontarsi (e mi scuso se per i limiti imposti non posso pubblicarle tutte) con le mie fotografie del 2005, con alcune foto del 2010 conservate nell’archivio del Vittoriano/Palazzo Venezia, già Soprintendenza alle Gallerie, con la campagna eseguita da Roberto Sigismondi per la Bibliotheca Hertziana nel 2015, e infine con la campagna fotografica realizzata per me da Domenico Ventura nel luglio del 2024 (fig. 5). A questa serie si aggiunge un documento di natura diversa ma preziosissimo: il disegno (fig. 6) schizzato da Herbert Kessler nel 1987 durante una visita al cantiere ancora in corso³⁰. L’insieme di questi docu-

²⁸ N. M. ZCHOMELIDSE, *S. Maria Immacolata in Ceri*, cit., p. 140; sono un po’ a disagio con questa interpretazione, ma nel contesto del presente contributo non entro in questa discussione, che andrebbe troppo oltre i limiti del tema che qui affronto.

²⁹ La ricerca è stata effettuata da Luca Pignataro, funzionario responsabile dell’archivio della Soprintendenza (oggi Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l’area metropolitana di Roma e la provincia di Rieti). Purtroppo sono stati reperiti solo alcuni fascicoli con varie copie di perizie e altre lettere, e nessuna fotografia. Vi compare anche (1981) la protesta di Dante Bernini, Soprintendente alle Gallerie, che rivendicava la competenza degli storici dell’arte per il cantiere, e quindi del suo ufficio; la risposta dell’arch. Giovanni Di Geso, Soprintendente ai Monumenti, esibisce la presenza di Angiola Maria Romanini (che di lì a poco infatti scrisse “Caere come paradigma” e fece pubblicare gli affreschi ad Antonio Cadei: cfr. *supra*, nota 22) quale ‘copertura’ dell’azione dei Monumenti. Si trattò in sostanza di una delle molte diatribe circa la competenza dei due uffici nel caso di restauro d’affreschi.

³⁰ Nino Zchomelidse (alla quale tra l’altro devo di aver attirato la mia attenzione su

menti, e in particolare le elaborazioni informatiche delle immagini realizzate da Claudia Cianfriglia attestano, senza ombra di dubbio, che dopo la conclusione del restauro degli anni Ottanta un ulteriore imprecisato intervento ha voluto omogeneizzare la superficie pittorica, riempiendo le lacune, spianandone e pulendone i bordi, con il duplice risultato di cancellare la presenza della prima fase pittorica un tempo visibile attraverso le lacune stesse come già segnalava Zchomelidse, e soprattutto di danneggiare irreparabilmente le iscrizioni presenti nel pannello della *Cottura*³¹. Queste erano infatti diverse da quelle in bianco su fondo rosso, dipinte in solido affresco a fare da *tituli* in tutte le scene testamentarie; erano invece in nero, tracciate presumibilmente a secco, e quindi certamente fragili. La loro presenza era già stata registrata da Zchomelidse: ciò non ha impedito che siano oggi perse³².

La scena è straordinariamente naturale. Sulla sinistra si vedono due contenitori, uno rosso, l'altro grigio scuro, impilati l'uno sull'altro; sopra di essi è posato quello che sembra proprio un cesto di vimini contenente lunghi pani – vere e proprie *baguettes*. In alto, due strisce grigie verticali sono comprensibili quali corti elementi metallici tra i quali era tesa una corda o una sbarra metallica; a questa sono appesi prosciutti e salsicce, ritratti molto veristicamente. In mezzo, con un grande uncino di metallo grigio, è appeso anche un pentolone che, inclinato verso l'osservatore, lascia scorgere all'interno due ulteriori prosciutti o pezzi di carne che stanno cuocendo. Un po' più a destra appare oggi una specie di A: ma non si tratta di una lettera, perché il trattamento con D-Stretch (*fig. 7*) permette di capire che si tratta del punto d'incrocio degli elementi tra cui è teso il filo (o la sbarra) che sostiene prosciutti, salsicce e pentola, e di cui si avvistano anche altri tratti ricurvi e ornati di volute.

Sotto la pentola c'è uno spiedo con infilzato un animale scuoiato – il Maiale – che sta cuocendo al calore delle braci sottostanti. Il fuoco è tenuto vivo da un personaggio che ha corti capelli scuri e grandi occhi,

questa circostanza) non menziona direttamente il disegno ma conosceva la lettura delle iscrizioni da parte di Kessler (N. M. ZCHOMELIDSE, *S. Maria Immacolata in Ceri*, cit., p. 137, nota 14). Preciso che le parole apposte da Kessler al di sopra del disegno (REGNUM, ecc.) si riferiscono a immagini e scritte del registro superiore, e non alla *Cottura del Maiale*.

³¹ Ivi, p. 137. Lo stesso Pizzinelli (com. or.) ha compiuto un breve intervento di manutenzione nel 2009-2010, quando il riempimento delle lacune era già avvenuto.

³² Ivi, p. 137 e nota 14.

ed è vestito di una tunica rosso-marrone le cui maniche si arrestano al gomito e fanno vedere un altro tessuto grigio che copre l'avambraccio: la mano destra regge un arnese con cui sventola il fuoco. Dietro di lui sta arrivando una donna che ha una veste bianca con profili rossi alla scollatura a V e una cintura rossa; le maniche si aprono larghe verso il polso. Con la destra la donna sta toccando la spalla dell'uomo; la sinistra invece è alzata a sorreggere forse una cesta, o più probabilmente una grande forma di pane (incisa con una specie di disegni geometrici, peraltro quasi identici a quelli che decorano il coperchio dell'Arca, nel ciclo testamentario) che lei tiene in equilibrio sulla testa, posandola su quello che ancora oggi, specie nei paesi del sud, è il "cercine", cioè un panno avvolto a cerchio e inframesso tra la testa e il peso da reggere. La donna è giovane e ha capelli scuri divisi in mezzo sulla fronte. L'estremità destra dello spazio della rappresentazione è infine occupato da una seconda donna, vestita esattamente come l'altra: il bordo dello scollo a V però è giallo, e lei ha capelli tenuti da un fazzoletto rosso di cui si vedono anche le due cocche. Il braccio destro della donna è sporto in avanti, come per toccare anche lei l'uomo, o soltanto la compagna; la sinistra invece è sollevata in alto, in un gesto oggi non ben comprensibile ma reso chiaro dalle foto che documentano uno stato un po' migliore della superficie pittorica, mostrando come lei tenesse sulla testa una brocca, si direbbe piena d'acqua. Meno esplicitamente "terenziana" rispetto all'*Arresto* di San Clemente, la scenotecnica della composizione può essere agevolmente inserita nello stesso bacino: un confronto con le molte illustrazioni dei codici terenziani lo dimostra, ad esempio con il fol. 9v del Vat. lat. 3305 (fig. 8), un testimone francese di primo XII secolo esemplato sulla redazione di V³³.

Lo schizzo di Kessler e le tracce recuperate con mezzi informatici (fig. 9) danno un nome a questi personaggi così quotidianamente affaccendati. L'uomo che gira lo spiedo era un PETRUSEL; la donna con il pane sulla testa, una FASTASIA; l'altra con la brocca dell'acqua era una TOSA³⁴. Se i nomi delle ancelle sono ancora perfettamente leggibili a

³³ D. H. WRIGHT, *The forgotten Early Romanesque illustration of Terence in Vat. Lat. 3305*, cit. Il codice era di proprietà di Fulvio Orsini, ma se ne ignora la storia anteriore. Che a Roma siano esistiti uno o più preziosissimi testimoni di V secolo, di proprietà aristocratica e forse tramandati per secoli all'interno delle classi alte della città è ipotesi affascinante, anche per meglio capire la continuità delle tradizioni e della cultura, letteraria e visiva, antica.

³⁴ N. M. ZCHOMELIDSE, *S. Maria Immacolata in Ceri*, cit., p. 137, nota 14, leggeva

occhio nudo nella foto del 1987, il nome PETRUSEL è invece difficilmente decifrabile, pur se varie lettere rimangano visibili specialmente nell'elaborazione informatica.

Nel disegno di Kessler invece non era stato registrato quanto l'elaborazione con Lightroom permette di vedere: cioè che più in alto di queste scritte, all'altezza della forma di pane sorretta dalla prima donna, ci sono lettere, FASP, che forse potrebbe essere letto come FAST, e quindi essere la ripetizione del nome della prima ancella (fig. 10). Se così era, forse si trattava di una frase, un richiamo, come a San Clemente: forse era la donna con la brocca dell'acqua che chiamava la collega. Così come a San Clemente, si noti che i nomi sono distribuiti con maggiore vivacità rispetto a come sono in genere iscritti nei manoscritti terenziani: lì, sono maggioritariamente allineati al di sopra delle teste dei personaggi, mentre negli affreschi occupano il posto a disposizione, anche distribuendoli metà di qua e metà di là della testa del personaggio.

Il perduto nome dell'uomo che gira lo spiedo è elemento intrigante. Vista l'occupazione che lo connota, dev'essere un servitore, come Albertel e Carvoncel a San Clemente, e infatti i nomi si somigliano nella troncatura finale. Pietro Trifone, linguista, ha però sottolineato un aspetto ulteriore, su cui ha attirato la mia attenzione Francesca Mancini, giovane studiosa di linguistica italiana, a cui pure vanno i miei ringraziamenti. I nomi in questione – Albertel, Carvoncel, Petrusel – appaiono infatti caratteristici dell'antroponimia medievale cosiddetta “mediana”: tipica cioè di una zona geografica che include Roma e il cui cuore è la Sabina e una parte dell'Umbria³⁵. È un dettaglio che vorrei sottolineare, perché a suo tempo avevo ipotizzato che Beno de Rapiza, il committente di San Clemente, fosse un membro della schiatta dei sabini Rapizones, che si erano schierati con Cadalo, l'antipapa Onorio II, morto nel 1072; e che quindi gli affreschi donati da Beno a San Clemente potessero essere una forma di riabilitazione di questo personaggio, sorretto da una moglie probabilmente parte di un *clan* in ascesa, molto rampante e agganciato al carro del vincitore, cioè i Frangipane³⁶. La diatriba politica qui non è in

IOSA.

³⁵ P. TRIFONE, *Un antico fumetto in volgare: l'Iscrizione di San Clemente*, cit., p. 14. Si veda anche I. BALDELLI, *L'uso del volgare nel ducato di Spoleto*, in *Atti del IX Congresso internazionale di studi sull'alto Medioevo (27 settembre-2 ottobre 1982)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1983, pp. 669-668.

³⁶ S. ROMANO, *Commedia antica e sacra rappresentazione. Gli affreschi con Storie di san Clemente nella basilica inferiore di San Clemente a Roma*, cit., pp. 73-74.

discussione: ma forse anche il dettaglio lessicale potrebbe mostrare la vicinanza tra i dipinti di Ceri e quelli clementini, e non per una ‘semplice’ questione di stile pittorico, ma per la prossimità culturale (e forse sociale) che marcava queste botteghe, questi *concepteurs* e questi committenti.

Quanto alla committenza, proprio l’esempio di San Clemente induce a usare cautela nel tirare conclusioni troppo “riformate”. Nino Zchomelidse infatti, nel datare e inquadrare gli affreschi, li ha situati fra 1100 e 1130, e ne ha suggerito il possibile committente in Pietro, cardinal vescovo di Porto dal 1102 alla morte nel 1134³⁷. Pietro era stato un sostenitore di Pasquale II, e con lui aveva dovuto affrontare le accuse di eresia per aver fatto concessioni all’imperatore in materia di elezione dei vescovi. Poi uomo di fiducia di Gelasio II e Callisto II, favorì la fusione della diocesi di Porto con quella di Silva Candida (Santa Rufina), il che è interessante perché Ceri originariamente a quest’ultima pertineva³⁸. Si scrive in genere che egli abbia poi votato per Anacleto nell’elezione pontificia del 1130, ponendosi così tra gli scismatici: ma la realtà è che la sua adesione al gruppo dei Pierleoni fu molto anteriore, datando almeno dal momento dell’elezione di Onorio II (1124) con il quale infatti Pietro ebbe più di un problema³⁹. Nel 1130, fu lui a incoronare Anacleto II in San Pietro, e anacletiano – cioè scismatico, dal punto di vista del vincitore, e subito scomunicato da Innocenzo II – rimase fino alla morte nel 1134. Siamo dunque nel medesimo quadro cui accennavamo all’inizio di questo saggio: i gruppi politici che si contrapponevano a Roma e attorno a Roma erano agglomerati di partiti senza differenze teologiche

³⁷ N. M. ZCHOMELIDSE, *S. Maria Immacolata in Ceri*, cit., pp. 169-171. Avevo avanzato qualche dubbio su questa cronologia un po’ troppo ampia e probabilmente un po’ troppo tarda in S. ROMANO, *Le pareti e i pilastri con Storie di san Clemente e sant’Alessio nella chiesa inferiore di San Clemente*, cit., p. 35, nota 97, anche sulla scorta della mia datazione piuttosto alta del ciclo clementino che non si può distanziare eccessivamente da quello di Ceri.

³⁸ G. ANDENNA, *Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 421-425.

³⁹ Si noti che Pietro, eletto cardinal vescovo di Porto nel 1102, fino al 1108 fu principalmente a Benevento su mandato di papa Pasquale II. Imprigionato dall’imperatore insieme con il papa nel 1111, liberato e di nuovo inviato a Benevento, è a Roma dal 1114 al 1116 circa, poi è contro Cencio Frangipane e con Gelasio II nelle fasi dell’imprigionamento e della fuga a Gaeta, e appoggia anche Callisto II, dal quale nel 1120 ottiene di inglobare Silva Candida nella diocesi di Porto. Con un occhio alle cronologie ben analizzate da G. ANDENNA, *Pietro*, cit., è difficile immaginare un’azione di Pietro in favore di Ceri prima del 1120 circa.

consistenti, avversari per schieramenti familiari e strategie di potere ma impossibili da distinguere nelle scelte di committenza o, addirittura, di “stile”. L’assunto che la scelta della griglia tipologica per il programma pittorico debba essere un segnale di committenza ‘ortodossa’ è quindi rischioso. Pietro rimane un candidato interessante a giustificare le ambizioni di un programma pittorico come quello di Ceri, che ha strettissimi legami con la bottega attiva in San Clemente, dunque con un episodio di alta raffinatezza metropolitana che, forse trascorso un po’ di tempo, qui appare già meno elegante nelle lueggiate e nelle stesure pittoriche ma rimane ben riconoscibile. Resta se mai da meglio comprendere il motivo dell’interesse di un grande cardinale per una chiesa di un borgo non centralissimo nei paesaggi pontifici; se così fu, la data dell’unione di Silva Candida con Porto – 1120 – sarà un momento decisivo per la cronologia del ciclo⁴⁰.

3. *Il cibo, i conviti, e lo slittamento verso il “genere”*

Si potrà ancora molto riflettere sulla funzione del pannello della *Cottura* nel contesto generale del ciclo, ovviamente sempre tenendo conto che giochiamo sempre con assenze, perché sulla perduta parete sinistra forse poteva esistere una corrispondente pittura che avrebbe potuto magari aiutare la comprensione dell’insieme. Si dovrà decidere se leggerlo in maniera esclusivamente simbolica o ammetterne tra i significati almeno uno immediato, cioè il fatto che la tematica figurativa così quotidiana, situata nella parte bassa della parete e quindi subito e facilmente visibile allo spettatore, rispondesse a una delle esigenze più evidenti e generalizzate di cui accennavo all’inizio di queste pagine, cioè il bisogno di accostarsi all’osservatore, cercando la sua vicinanza e offrendogli immagini familiari, rassicuranti e convincenti. Rappresentazioni vicine all’esperienza quotidiana avevano certamente il compito di ‘agganciare’ i laici, meno permeabili a concetti teologici complessi e invece pronti a riconoscersi in scene di tutti i giorni: gli studi su questo sono unanimi, e che tra XI e XII secolo la Chiesa si sia fortemente posta il problema della *audience* laica è un punto non in dubbio, nonché certo non limitato alla fase della riforma ‘gregoriana’.

Dunque la scena della *Cottura* strizza per così dire l’occhio in più d’una direzione. E certamente bisogna aggiungerne una ulteriore, cui ha già

accennato Nino Zchomelidse richiamando le scene di banchetto, di cui ci sono molti esempi sia in ambito profano antico, sia in contesti cristiani, cioè nelle catacombe, ad esempio quella dei Santi Marcellino e Pietro⁴¹. Anche queste hanno l'aria che risuona di richiami – IRENE, MISCE! IRENE DA CALDA! AGAPE MISCE! SABINA MISCE MIHI! – apparentemente rivolti dai convitati ad ancelle che versano vino e portano cibo. Va detto però che i nomi Irene e Agape potrebbero non essere nomi di donna, ma essere solo simbolici: significano, come tutti sanno, Pace e Amore. Però il nome Sabina ha l'aria di essere un vero nome, non interpretabile in senso simbolico: probabilmente si tratta di una modalità mista, su cui gli studi ancora non si sono messi d'accordo.

L'uso, e il concetto stesso, del banchetto funebre sono ben più antichi rispetto all'epoca cristiana: l'accompagnamento del defunto e il cibo come viatico, la consolazione di chi resta, sono di facile comprensione e non hanno bisogno di ulteriori delucidazioni. Rimane da dire però che la *Cottura*, così come la vediamo a Ceri, non è un banchetto: è, appunto, una scena di cucina, di cui a mia conoscenza non ci sono esempi nelle catacombe e che invece affiora – si noti, provvista anche di molte iscrizioni con nomi – nella pittura etrusca, cioè nella tomba Golini I, rinvenuta nell'Ottocento presso Orvieto e definita da Steingraber un esempio “singolare” e un “precedente isolato” per le scene di genere della pittura fiamminga e olandese, un approdo che oggi certamente non ci serve⁴². Spiegare questo apparente ‘ponte’ tra una civiltà sepolta – nel vero senso della parola – e il Medioevo in Italia centrale non è possibile: difficile tuttavia non pensare che *Caere* era una città etrusca, fitta di memorie e situata nel bel mezzo del territorio che fra la Toscana e l'Umbria è ancora oggi densamente popolato dalle necropoli e gli altri

⁴¹ N. M. ZCHOMELIDSE, *S. Maria Immacolata in Ceri*, cit., p. 138. Su questo argomento, si veda E. JASTRZEBOWSKA, *Les scènes de banquet dans les peintures et sculptures chrétiennes des II et IV siècles*, «Recherches augustiniennes», 14, 1979, pp. 3-90 e più di recente F. BISCONTI, *Banchetti cristiani della Tarda Antichità: i riti e le immagini*, in *Il cibo e le sue rappresentazioni (secoli V-XVIII). Un viaggio nella Valle del Sacco*, a cura di R. Padovano, Padova, Esedra, 2019, pp. 71-82.

⁴² *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, a cura di S. Steingraber, Milano, Jaca Book, 1985, pp. 284-285, cat. 32 (Golini I) e 33 (Golini II). Sulle iscrizioni con nomi – individui, e ruoli sociali – G. BREYER, *Die Beischriften zu den Akteuren der Küchenszenen in der Tomba Golini I: ein Diskussionsbeitrag*, in *Beiträge zur Sozialgeschichte der Etrusker, Akten der Internationalen Tagung* (Wien, 8-10 Juni 2016), a cura di L. Aigner-Foresti e P. Amman, Wien, Holzhausen, 2018, pp. 278-293.

insediamenti etruschi⁴³. Molto più verosimile, ovviamente, è che ci si trovi in presenza di un tema iconografico di lunga durata, che affiori in modo randomico e diacronico e assuma sfumature di senso a seconda di contesti e intenzioni cangianti; da associare forse – magari anch’essa frutto di lontane presenze etrusche – alla Chimera che più sopra abbiamo menzionato⁴⁴. Appartenendo al medesimo livello – fisico nella parete, e concettuale nella gerarchia delle tematiche visualizzate – della *Lotta dei demoni* e della *Chimera*, la connotazione ‘maligna’ della pur quotidiana e innocente scena della *Cottura* va ammessa e conservata, nella difficoltà di assegnarle, oggi, un significato così negativo.

La mia conclusione, del tutto provvisoria perché l’argomento è difficile e le testimonianze a dir poco lacunose, è che rispetto alla striscia di San Clemente e chissà se anche grazie a questi ulteriori possibili modelli, la pittura di Ceri inclini ormai più autonomamente verso la scena di genere. Il confronto addotto da Zchomelidse per la *Cottura* era con un manoscritto di Tournai del 1344: ma direi che anche altri e più vicini esempi si possano immaginare⁴⁵. Si può forse supporre, infatti, che qui si affacci il primo indizio di una tematica che diventerà molto importante nell’Europa protogotica, cioè quella dei Lavori dei Mesi. A Ceri certamente non c’era l’intero Calendario; ma testimonianze più tarde affiancano la scena della *Cottura del Maiale* al mese di dicembre o di gennaio, perché era in inverno che si macellava il maiale per conservarne i pezzi e fare scorte di cibo. La sequenza comincia poco tempo dopo l’episodio di Ceri, ed è quella purtroppo mal visibile e peggio fotografabile del santuario di Vallepiedra, che va a collocarsi attorno a metà secolo. Per quanto si riesca a vedere (fig. 11), le pareti del santuario non furono dipinte seguendo rigorosi schemi tematici e distributivi, ma nella parte più alta, accanto all’immagine della *Trinità* che ne è forse la parte più nota, ospitarono un piccolo ciclo dell’*Infanzia di Cristo*; invece, nella parte bassa della parete rupestre – dunque, di nuovo su un simil-zoccolo –

⁴³ Si veda recentemente *Caere*, a cura di N. T. De Grummond e L. Pieraccini, Austin (TX)-London, University of Texas Press, 2016.

⁴⁴ *La Chimera di Arezzo*, a cura di M. Iozzo, Firenze, Edizioni Polistampa, 2009 e si veda M. CORGNATI, *L’impossibile chimera*, in *Il senso impervio. Vette e abissi dell’interpretazione estrema*, a cura di M. Leone, Roma (Genzano di Roma), Aracne, 2023, pp. 117-139.

⁴⁵ N. M. ZCHOMELIDSE, *S. Maria Immacolata in Ceri*, cit., p. 137: si tratta di London, Bodleian Library, ms. 264, f. 170v.

appare l'*Uccisione del Maiale*, assegnata al mese di Gennaio, forse seguita dall'immagine dell'*Acquario* e poi da un frammentario *Febbraio*⁴⁶. Forse c'era anche qualche scena con demonietti. Non è stato rintracciato l'intero Calendario: anche qui, la pessima conservazione – se di conservazione si può parlare – fa grande ostacolo alla conoscenza. Però l'esempio più bello, anche se già duecentesco, è l'affresco nell'Aula Gotica ai Santi Quattro Coronati di Roma (fig. 12); nel mese di Gennaio, anche qui, si cuoce il maiale, e i prosciutti e le salsicce appese sono quasi identici a quelli di Ceri⁴⁷. Il tema, insomma, è entrato a buon diritto in una delle "serie" del sapere enciclopedico rappresentato all'Aula Gotica, ma proprio per questo, ora si è svincolato da altri nessi tematici, ed è incasellato in una diversa gerarchia di soggetti retorici, avendo perso, inoltre, ogni connotazione diabolica o negativa. Sulle pareti dell'Aula Gotica esso ha piena, pienissima nobiltà tematica ed è situato non come commento, ma come campo a pieno titolo del sapere, alla stessa altezza delle Virtù e dei loro "rappresentanti" tra cui si annoverano, primo ingresso nell'universo figurativo romano, san Francesco e san Domenico⁴⁸. Il percorso che intravvedo è dunque un pezzetto di quel processo di emancipazione dei saperi e della loro gerarchia, che attraversa le fasi del pensiero pienamente medievali e attraverso la Scolastica via via si trasforma e si emancipa. Per ora sono arrivata qui; spero di trovare altre cose in futuro, o di vedere quelle che già si conoscono con altri occhi.

⁴⁶ A. M. D'ACHILLE, *Gli affreschi del santuario della SS. Trinità sul monte Autore presso Vallepietra*, «Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia Patria», 53, 1980, pp. 41-63; E. PARLATO, S. ROMANO, *Roma e Lazio. Il romanico*, Milano-Roma, Palombi / Jaca Book, 2001, p. 272. Un grazie ad Annamaria D'Achille per il prestito delle fotografie, le uniche possibili di un ambiente in cui questi dipinti così importanti sono letteralmente sopraffatti dagli ex-voto e dai devoti lumini.

⁴⁷ A. DRAGHI, *Gli affreschi dell'aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano, Skira, 2006, pp. 111-115.

⁴⁸ Ivi, pp. 298-300.



Fig. 1 - Roma, San Clemente. Il pilastro con la Messa di san Clemente e il Tentato Arresto di San Clemente. Da J. Wilpert, Die Römischen Mosaiken und Malereien, Freiburg, 1916, vol. IV.



Fig. 2 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3868, f. 10v.



Fig. 3 - Ceri, Santa Maria Immacolata, navata, parete destra, veduta del ciclo affrescato (foto Roberto Sigismondi/Bibliotheca Hertziana, 2015).



Fig. 4 - Ceri, Santa Maria Immacolata, navata, parete destra. La Cottura del Maiale (foto Rossano Pizzinelli, 1987)



Fig. 5 - Id., La Cottura del Maiale (foto Domenico Ventura, 2024).

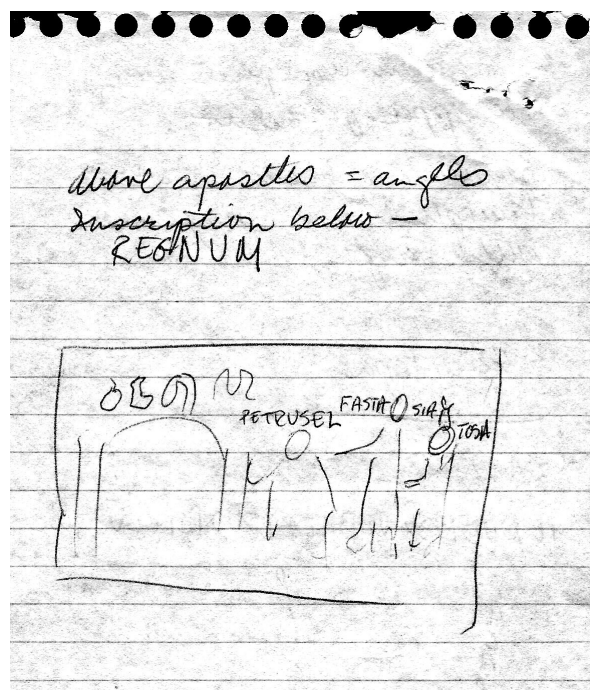


Fig. 6 - Herbert Kessler, schizzo della Cottura del Maiale, 1987.



Te ren ci vs
Contaminari non decere fabulas. Faciunt ne intellegendo. ut nichil intellegant. Qui cū hunc accusant. nos uim. plautii. ennium. Accusant. quos hic nō auctor habet. Quorū aemulū exoptat negligentiam. Potius quā istorū obscuram diligentiam. Dehinc ut quiescant porro mōgo. & desinant ad alacritate. male facta ne nōscant sua. taceat. adeste aequo animo. & rem cognoscite. Ut p nōscatis & quid ipse sit reliquum. Post hac quas faciet de integro comedias. De peccande an exurgende sint uobis prius.



Adhuc non est
os ita utro auferte abire sosa. Adhuc pauca te
uolo. Sō dictum puta. nēpe ut curetur recte
her. Sī Immo aliud. Sō. quid ē. quod tibi mea
ars efficere hoc possit amplius. Sī. nihil istac opus. arte ad
hanc rem quam paro. Sed hīc. quas temp. utte intellexi
fuit fide & taciturnitate. Sō. expecto quid pīs. Sī. ego pī
te emi apauulo ut temp. tibi apur me nūta te clemens
huerit seruatus scis. fici extenuo ut esset libertus michippica

Sopra: Fig. 7 - La Cottura del Maiale, elaborazione della foto n. 4 con D-Stretch. Il segno ovale appartiene all'elaborazione e mette in rilievo quanto nell'affresco non è oggi più visibile.

Di lato: Fig. 8 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3305, f. 9v (da Wright, 1996).



Fig. 9 - La Cottura del Maiale, elaborazione informatica della foto n. 4 con tutte le iscrizioni rilevabili.

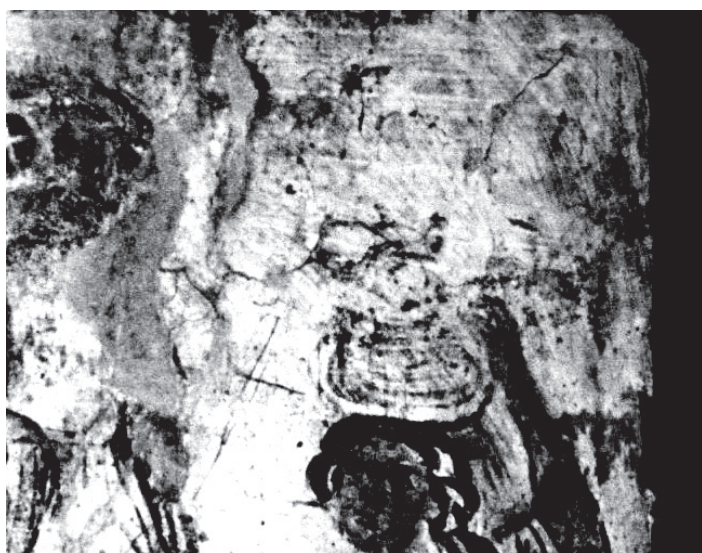


Fig. 10 - La Cottura del Maiale, elaborazione informatica della foto n. 4, particolare della scritta FAST o FASP.



Fig. 11 – Vallepietra, Santuario della Trinità. L'Uccisione del Maiale – Gennaio (da D'Achille, 1980).



Fig. 12 – Roma, Santi Quattro Coronati, Aula Gotica. Gennaio (da Draghi, 2006).

LA CHIESA ROMANICA DI S. MARIA A PIANISI: DALLO SCAVO ALLA RICOSTRUZIONE TRIDIMENSIONALE¹

ABSTRACT

Gli scavi condotti dall'Università del Molise sul colle di Pianisi a Sant'Elia a Pianisi hanno messo in luce i ruderi della chiesa di S. Maria fondata nel XII secolo. Nelle superstiti strutture murarie e negli strati di crollo sono stati rinvenuti frammenti della decorazione scultorea provenienti in gran parte dall'edificio di culto di età romanica, per il quale possiamo supporre un'articolazione in tre navate divise da colonne o pilastri e chiuse da absidi e in parte affrescate. Gli elementi decorativi scultorei e pittorici rivelano una committenza di pregio, riconducibile alla fase di dipendenza dal monastero di San Vincenzo al Volturno documentata dal *Chronicon Vulturnense*.

The excavations conducted by the University of Molise on the hilltop of Pianisi at Sant'Elia a Pianisi have uncovered the ruins of the church of Santa Maria founded in the 12th century. Fragments of sculptural decoration were found in the surviving walls and in the layers of collapse, mostly from the Romanesque church. We can assume that the church was divided into three naves, divided by columns or pillars and closed by apses, partly frescoed. The sculptural and pictorial decorative elements reveal a prestigious patronage, dating back to the period of dependence on the monastery of San Vincenzo al Volturno, as documented in the *Chronicon Vulturnense*.

PAROLE CHIAVE: Pianisi, Molise medievale, architettura romanica, scultura romanica.

KEYWORDS: Pianisi, Medieval Molise, Romanesque architecture, Romanesque sculpture.

¹ Per la disponibilità e l'aiuto fornito nel corso delle ricerche esprimo la mia gratitudine al rettore dell'Università degli Studi del Molise, prof. Giuseppe Peter Vanoli, e al suo predecessore prof. Luca Brunese, alla direttrice del Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione del medesimo Ateneo, prof.ssa Giuliana Fiorentino, alla dott.ssa Dora Catalano, già soprintendente Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Molise, all'ing. Carlo Rinaldi e all'arch. Fabio Basile dell'Ufficio tecnico dell'Università degli Studi del Molise, rispettivamente responsabile unico del procedimento e direttore dei lavori, al Comune di Sant'Elia a Pianisi, nelle persone del sindaco Biagio Faiella e del suo predecessore avv. Stefano Martino, al prof. Giampaolo Colavita, all'arch. Rosario Claudio La Fata, al geom. Dante Occhibove, al prof. Alfredo Maria Santoro e ai dott. Vincenzo Castaldo, Iolanda Donnarumma, Sandra Guglielmi, Giovanni Moro, Maria Grazia Originale e Angela Venditti.

1. Archeologia e storia dell'arte: un dialogo imprescindibile

Il 20 e 21 maggio 2008 a Isernia – dove allora aveva sede la Facoltà di Scienze Umane e Sociali dell'Università degli Studi del Molise, poi Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione – si tenne un convegno dal titolo *Il Molise dai Normanni agli Aragonesi: arte e archeologia*, organizzato da me e Alessio Monciatti². I rispettivi insegnamenti di *Archeologia cristiana e medievale* e di *Storia dell'arte medievale*, da poco istituiti presso l'Ateneo molisano, avevano orientato una parte significativa delle nostre attività didattiche e di ricerca verso la conoscenza delle realtà territoriali, spingendoci ad approfondire i motivi storici e storiografici che avevano condizionato gli studi³. Per gravi motivi familiari, non potei prendere parte ai lavori, ma Alessio – come ben ricordano i colleghi che parteciparono alle due giornate di studio – gestì in maniera impeccabile gli aspetti logistici e lo svolgimento del dibattito, sdoppiandosi letteralmente pur di favorire la riuscita del convegno. Gli *Atti*, pubblicati due anni dopo e articolati in due sezioni arricchite rispettivamente dalle conclusioni di Marcello Rotili e Valentino Pace, fornirono un primo *status quaestionis* delle conoscenze archeologiche e artistiche della regione, relativamente ai secoli XII-XIV, rappresentando un punto di riferimento per le ricerche sulla vita, la cultura e l'arte del Molise medievale⁴, grazie anche al taglio interdisciplinare. Nel suo saggio, Monciatti concentrò l'attenzione su alcuni importanti opere, dimostrando – non senza aver sottolineato che «l'arte medievale in Molise non può essere ricondotta entro binari tracciati e gerarchie rassicuranti» – quanto fosse superata «sia l'idea di una regione isolata, sia quella di un'arte locale ritardataria» ed evidenziando la necessità di avviare un censimento sistematico per tutte le classi di materiali e promuovere campagne di studio omogenee con e su le opere dei territori circconvicini o diversamente relazionabili⁵.

L'invito fu prontamente accolto, come testimonia il volume *Medioevo in Molise: il cantiere della chiesa di San Giorgio martire a Petrella Tifernina*, edito nel 2012 a cura di Walter Angelelli, Francesco Gandolfo, Manuela Gianandrea e Francesco Pomarici⁶. La strada aperta dal convegno isernino

² C. EBANISTA, A. MONCIATTI, *Introduzione*, in *Il Molise medievale: archeologia e arte*, a cura di C. Ebanista, A. Monciatti, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2010, pp. 9-10: 9.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, pp. 9-10.

⁵ A. MONCIATTI, *Molise: una regione artistica?*, in *Il Molise medievale: archeologia e arte*, cit., pp. 283-295: 286, 292.

⁶ W. ANGELELLI, F. GANDOLFO, M. GIANANDREA, F. POMARICI, *Medioevo in Molise: il cantiere della chiesa di San Giorgio martire a Petrella Tifernina*, Roma, Gangemi 2012.

ebbe un significativo riflesso nel volume *Molise medievale cristiano. Edilizia religiosa e territorio (secoli IV-XIII)*, curato da Federico Marazzi nel 2018. In particolare, i contributi di Manuela Gianandrea, Francesco Gangemi e Lara Catalano sull'architettura e la scultura di età romanica e gotica hanno fornito nuovi elementi di riflessione, ricostruendo le trame delle influenze e i complessi aspetti legati alla committenza, temi su cui Monciatti aveva concentrato la sua attenzione. Intanto, però, grazie al dialogo fra archeologia e storia dell'arte, nuove frontiere si erano aperte, come evidenzia, per esempio, il saggio di Alessia Frisetti sui cantieri edili nel Molise preromanico e romanico che mette a frutto le esperienze dell'archeologia dell'architettura⁷. Grazie all'avvio degli scavi nel monastero di *Iumento Albo* a Civitanova del Sannio, Marazzi e Daniele Ferraiuolo hanno potuto ricostruire l'impianto del complesso e le fasi edilizie⁸, analogamente a quanto da decenni si verifica per il cenobio di San Vincenzo Volturmo, dove le indagini archeologiche sono proseguite anche dopo l'uscita del volume *Molise medievale cristiano*⁹. Sul versante più propriamente storico-artistico, si colloca il volume che nel 2020 Maria Cristina Rossi ha dedicato alla decorazione scultorea della chiesa di S. Maria di Canneto a Roccavivara¹⁰.

2. S. Maria in Planisi: fonti scritte ed evidenze archeologiche

In relazione ai miei interessi di studio, ho orientato le ricerche sulle dinamiche insediative nel Basso Molise, allo scopo di indagare, tra l'altro, il ruolo delle élites e degli enti monastici nello sviluppo dell'incastellamento e della rete ecclesiastica. Incoraggiato dai risultati degli scavi del 2007-12 nel castello di Magliano a Santa Croce di Magliano, su cui mi

⁷ A. FRISSETTI, *Il C.A.R.E. Campania-Molise: verso un corpus delle tecniche murarie*, «Archeologia dell'Architettura», XXIII, 2018, pp. 131-144; A. FRISSETTI, *Cantieri edili nel Molise preromanico e romanico: una lettura in chiave archeologica*, in *Molise medievale cristiano. Edilizia religiosa e territorio (secoli IV-XIII)*, a cura di F. Marazzi, Cerreto al Volturmo, Volturria, 2018, pp. 79-95.

⁸ D. FERRAIUOLO, F. MARAZZI, *Civitanova del Sannio. Il monastero di Iumento Albo*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 337-355.

⁹ F. MARAZZI, D. FERRAIUOLO, *Clastrum interius et exterius preparavit. Nuovi dati e nuove ipotesi sull'impianto architettonico di San Vincenzo al Volturmo fra IX e XI secolo alla luce di recenti indagini diagnostiche e archeologiche (2013-2019)*, «Rivista di Archeologia Cristiana», 97, 2021, pp. 169-122.

¹⁰ M.C. ROSSI, *Santa Maria di Canneto a Roccavivara. Programma decorativo, spazi, culti e poteri*, Cerro al Volturmo, Volturria, 2020.

ero soffermato peraltro negli *Atti* del convegno di Isernia¹¹, tra il 2013 e il 2019 ho condotto una serie di indagini nel territorio di Sant'Elia a Pianisi nell'ambito del progetto *Prope castello Planisi*, frutto della collaborazione tra l'Università degli Studi del Molise, l'Amministrazione Comunale e la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Molise¹². Le ricognizioni di superficie, gli scavi, l'analisi dei reperti e le ricerche d'archivio hanno permesso di ricostruire le dinamiche insediative in questo comparto territoriale che abbraccia, oltre al capoluogo comunale e allo scomparso *castrum* di Pianisi, le località di San Pietro, San Benedetto, Cerreto e Colle San Nicola, ubicate nel settore nordoccidentale del comprensorio¹³.

In particolare, gli scavi sul colle di Pianisi (circa 654 m s.l.m.) hanno messo in luce i muri di sostruzione del terrazzamento superiore del

¹¹ *Ricerche archeologiche 2007-08 nel castello di Magliano a Santa Croce di Magliano*, a cura di C. Ebanista, Lucera, Morgan Miller Edizioni, 2009; C. EBANISTA, *Incastellamento e decastellamento nel Basso Molise: ricerche archeologiche a Santa Croce di Magliano*, in *Archeologia castellana nell'Italia meridionale. Bilanci e aggiornamenti*, IV Conferenza Italiana di Archeologia Medievale, Roma 27-28 novembre 2008, a cura di S. Patitucci Uggeri, Palermo, Officina di studi medievali, 2010, pp. 69-84; ID., *Dinamiche insediative nel basso Molise fra Angioini e Aragonesi: il caso della valle del Tona*, in *Il Molise medievale: archeologia e arte*, cit., pp. 81-91; ID., *Popolamento rurale e incastellamento nel basso Molise: il contributo delle indagini archeologiche a Santa Croce di Magliano e Sant'Elia a Pianisi*, «ArcheoMolise», VI/21, 2014, pp. 17-25; 18-21; ID., *Villaggi abbandonati e insediamenti rupestri fra medioevo ed età moderna: nuovi dati dalle ricerche nel basso Molise*, in *Archeologia, storia dell'arte e paesaggio all'Università del Molise*, Atti della Giornata di Studi (Campobasso, 5 dicembre 2017), a cura di M. Cuozzo, C. Ebanista, Campobasso, Palladino, 2020, pp. 93-113; 93-98.

¹² C. EBANISTA, *Popolamento rurale*, cit., pp. 22-25; ID., *Progetto "prope castello Planisi": ricerche archeologiche 2013-2014 nel territorio di Sant'Elia a Pianisi (Cb)*, in *Atti VII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale* (Lecce, 9-12 settembre 2015), a cura di P. Arthur, M.L. Imperiale, II, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2015, pp. 433-439; C. EBANISTA, A. VENDITTI, *I comprensori di valle del basso Molise. Le trasformazioni degli assetti insediativi in età medievale*, in *Medioevo nelle valli. Insediamento, società, economia nei comprensori di valle tra Alpi e Appennini (VIII - XIV sec.)*, Atti del convegno di studi internazionale (Squillace, 11-14 aprile 2019), a cura di F. Marazzi, C. Raimondo, Cerro al Volturno, Volturnia, 2019, pp. 405-422; C. EBANISTA, *Villaggi abbandonati*, cit., pp. 98-103; C. EBANISTA, S. GUGLIELMI, *Analisi paleobiologia dei resti umani dagli scavi del castrum Planisi a Sant'Elia a Pianisi (CB)*, in *IX Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Alghero 28 settembre-2 ottobre 2022, a cura di M. Milanese, II, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio, 2022, pp. 431-436.

¹³ C. EBANISTA, M.G. ORIGINALE, *Aspetti dell'incastellamento nel Basso Molise: il caso di Sant'Elia a Pianisi*, in *Dinamiche dell'incastellamento in Adriatico. Secoli X-XIII*, Atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 27-29 novembre 2023), a cura di D. Sacco, I, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2023, pp. 349-364.

castello, attestato per la prima volta da una *cartula offertionis* del giugno 1008 – un falso non anteriore alla fine del XII secolo¹⁴ – e i resti di un monumentale edificio di culto (fig. 1), di cui si erano completamente perse le tracce¹⁵. Si tratta, senza dubbio, della chiesa *Sancte Marie in Planisi* che, stando alle notizie tramandate dal *Chronicon Vulturense* redatto nel XII secolo, risultava già attiva nell'821, allorché papa Pasquale I ne confermò il possesso all'abbazia¹⁶. Dopo la pausa forzata legata all'emergenza sanitaria, le indagini nella chiesa sono proseguite nel 2023 e 2024 in rapporto al progetto *Valorizzazione del patrimonio archeologico della Regione Molise* promosso dall'Ente regionale in collaborazione con l'Ateneo Molisano¹⁷. Le ultime due campagne di scavo, che hanno interessato le navate, hanno permesso di puntualizzare i dati sulle fasi edilizie che erano state individuate in precedenza, consentendo tra l'altro di identificare la facciata della chiesa (fig. 2). Stando ai dati forniti dall'analisi stratigrafica, dai reperti e dalle tipologie murarie è stata riconosciuta una complessa sequenza di fasi (fig. 3) che dal XII secolo giunge sino alla fine del Seicento, a testimonianza della lunga vita dell'edificio che fu sconsacrato nel 1701 e cadde gradualmente in rovina¹⁸.

Mentre i reperti attestano una frequentazione episodica dell'area della chiesa fino all'età moderna, mancano dati archeologici sull'insediamento altomedievale di Pianisi. Se si eccettua un *folis* dell'imperatore Romano I (931-944) recuperato prima dell'avvio dei nostri scavi, la frequentazione altomedievale è testimoniata esclusivamente dal *Chronicon Vulturense*¹⁹. All'821 risale, infatti, la più antica attestazione rappresentata dal diploma con il quale, come già detto, papa Pasquale I nell'821 confermò il pos-

¹⁴ E.D. PETRELLA, *Dubbi su l'autenticità di una carta di Pianisi*, in *Scritti di paleografia e diplomatica in onore di Vincenzo Federici*, Firenze 1944, pp. 135-141: 138-140; ID., *Località scomparse del 'Regesto Gualdense'*, «Samnium», XIX/3-4, 1946, pp. 129-158: pp. 144-145.

¹⁵ C. EBANISTA, M.G. ORIGINALE, *Aspetti dell'incastellamento*, cit., p. 351.

¹⁶ *Chronicon Vulturense* del monaco Giovanni, ed. V. Federici, I, Roma 1925, p. 283.

¹⁷ C. EBANISTA, *Castelli e villaggi fortificati in Molise in età normanna: il castrum Planisi a Sant'Elia a Pianisi (CB)*, in *Castelli e società nel Mezzogiorno medievale (secoli IX-XIII)*, Atti del convegno internazionale di studi (Contursi Terme, 4-5 luglio 2024), a cura di A. Di Muro, F. Panarelli, in stampa. I lavori sono stati svolti dalla ditta Archeo&Restauro srl sotto la direzione scientifica dello scrivente e il coordinamento sul campo del dott. Vincenzo Castaldo, assegnista di ricerca del Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione dell'Università degli Studi del Molise.

¹⁸ C. EBANISTA, M.G. ORIGINALE, *Aspetti dell'incastellamento*, cit., p. 353.

¹⁹ C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434, fig. 2m.

sesso dell'*ecclesia Sancte Marie in Planisi* al monastero di San Vincenzo al Volturno²⁰. Un ventennio dopo, allorché papa Marino II convalidò la conferma, l'edificio è indicato come *monasterium Sancte Marie in Planisi* (944), mentre nelle conferme che si susseguirono fra il 952 e il 1059 è definito *cella Sancte Marie de Planisi*²¹. La proliferazione delle sedi monastiche, ben attestata tra VIII e IX secolo e inizialmente favorita dall'autorità sovrana e dall'alta aristocrazia, dal X secolo vide in un'aristocrazia più localizzata un vitale promotore²²; i monasteri si affiancarono così al potere centrale e ai signori laici nella fondazione dei siti fortificati²³. La conquista normanna e l'introduzione del sistema feudale determinarono un profondo cambiamento nella configurazione del territorio²⁴. Com'è stato rilevato per la valle vultur-nense²⁵, in questo periodo si assisté, infatti, al proliferare di presidi nati *in primis* per scopi militari e, successivamente, sviluppati per rispondere anche alle istanze per la gestione fondiaria e lo sfruttamento delle terre. Emblematico, per il Molise orientale, è il caso di Pianisi; nel racconto delle sue origini, trasmesso dalla già citata *cartula offertionis* del 1008, possiamo leggere, in filigrana, proprio l'evocazione a tali dinamiche di riassetto territoriale e amministrativo. Il documento attesta che nel giugno di quell'anno *in castello planisi* dimorava il normanno *Sansguala*, che concesse un terreno, ubicato presso l'*ecclesia beati petri*, ad Alberto abate del monastero di S. Pietro apostolo *quod fundatum est prope de iamdicto castello planisi*²⁶. La regione circoscritta dai confini indicati dalla *cartula* fu proprietà di San Vincenzo al Volturno: non prima della fine del XII secolo, a seguito della decadenza del cenobio vultur-nense, il monastero di S. Pietro *in Planisio*, «come legittimo erede, se ne vantò

²⁰ *Chronicon Vultur-nense*, cit., I, p. 283.

²¹ Ivi, II, pp. 105, 131, 249; III, pp. 14, 25, 92.

²² F. MARAZZI, *Dal Sannio al Molise. I secoli dell'alto medioevo (secoli VI-XI)*, in *Il meridionalismo di Giambattista Masciotta scrittore e storiografo molisano tra Ottocento e Novecento*, a cura di S. Bucci, Campobasso, Palladino, 2008, pp. 525-561: 549-551.

²³ D. FERRAIUOLO, A. FRISSETTI, F. MARAZZI, *Medioevo monastico molisano. Atlante degli insediamenti benedettini (VIII-XII sec.)*, Cerro al Volturno, Volturnia, 2016, pp. 18-20.

²⁴ Ivi, pp. 20-21.

²⁵ A. FRISSETTI, *Paesaggi ed insediamenti medievali in una vivace area di confine: la media valle del Volturno*, in *Medioevo nelle valli. Insediamento, società, economia nei comprensori di valle tra Alpi e Appennini (VIII-XIV secolo)*, Atti del Convegno di Studi Internazionale (Squillace, 11-14 aprile 2017), a cura di F. Marazzi, C. Raimondo, Cerreto al Volturno, Volturnia, 2019, pp. 333-347, pp. 337-338.

²⁶ E.D. PETRELLA, *Dubbi su l'autenticità*, cit., pp. 138-140; ID., *Località scomparse*, cit., pp. 144-145.

successore, e, non possedendo il titolo del secolo XI, lo imbastì»; il cenobio pianisino, appropriatosi di un territorio di oltre 4000 moggi, vi fece sorgere nei pressi un castello che divenne uno dei centri agricoli più ragguardevoli della zona, come attestano le fiere che, stando alle carte della seconda metà del XIII secolo, si tenevano il 29 giugno e il 4 agosto presso la chiesa di S. Pietro²⁷.

Per trovare una nuova menzione della chiesa di S. Maria occorre giungere al 1210, allorché l'edificio di culto era, intanto, passato sotto la giurisdizione apostolica²⁸, non acquisendo, però, mai il prestigio del vicino cenobio di S. Pietro (fig. 4), cui nel 1252 papa Innocenzo IV concesse la chiesa di S. Benedetto, insieme a diverse altre nel territorio circostante²⁹. Non a caso S. Pietro svolse sino alla fine del medioevo un ruolo di primo piano in questo comprensorio, a testimonianza della forte capacità di aggregazione assunta dalle chiese rurali nello sviluppo degli abitati³⁰. Ci sono buoni motivi per credere che per S. Maria la dismissione dal patrimonio dell'abbazia vulturturnense sia avvenuta verso la fine del XII secolo, dopo che, nei primi decenni di quel secolo, era stato costruito l'edificio di culto (*fase 1*), i cui resti sono emersi nel corso degli scavi. In mancanza di dati certi sulla planimetria, possiamo solo supporre che doveva trattarsi di una chiesa a pianta basilicale a tre navate con asse nord-sud – divise da colonne o, meno probabilmente, da pilastri – con presbiterio articolato in altrettante absidi, senza transetto (fig. 3), secondo il modello ampiamente diffuso in Italia meridionale tra XI e XIII secolo sulla scia dell'esempio cassinese³¹. La forma semplice e le dimensioni ridotte consentono di avvicinarla alla chiesa di S. Mercurio a Campobasso anziché alle più monumentali S. Maria di Canneto a Roccavivara e S. Maria della Strada a Matrice. A Pianisi le strutture murarie, come si nota molto bene in corrispondenza della superstite abside centrale (USM 1840A)³², sono

²⁷ E.D. PETRELLA, *Dubbi su l'autenticità*, cit., p. 140; ID., *Località scomparse*, cit., p. 146.

²⁸ C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434; D. FERRAIUOLO, A. FRISETTI, F. MARAZZI, *Medioevo monastico molisano*, cit., p. 181.

²⁹ F. UGHELLI, *Italia Sacra sive de Episcopis Italiae [...]*, editio secunda aucta et emendata cura et studio Nicolae Coleti, VIII, Venetiis, apud Sebastianum Coleti, 1721, col. 136.

³⁰ *Ricerche archeologiche 2007-08*, cit., p. 191.

³¹ L. CATALANO, *La cultura artistica in Molise: caratteri tipologici e orientamenti stilistico-formali*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 49-60: 51.

³² Oltre che nell'abside, questa tecnica edilizia è stata utilizzata per costruire un muro, con orientamento nord-sud, intercettato più a est; in attesa di completare lo scavo in questa zona, si può solo supporre che probabilmente apparteneva alla scomparsa navata destra della chiesa di *fase 1*.

realizzate con conci ben squadriati in calcare pulvirulento bianco compatto, di ottima qualità, messi in opera su corsi orizzontali a giunti sfalsati (fig. 5). L'utilizzo di calcari bianchi inserisce la chiesa di S. Maria nella tradizione edilizia storica legata all'area di Boiano, alla valle del Fortore³³ e alla non lontana Termoli³⁴. In quest'ultimo centro, il calcare, oltre ad essere estratto dalle cave, poteva essere recuperato nel fondovalle o negli alvei dei torrenti, in relazione a calcari marnosi di colore grigio chiaro o bituminosi di colorazione marrone³⁵. Allo stato attuale delle ricerche, non possiamo escludere che il calcare di ottima qualità impiegato nella fase 1 sia stato trasportato da cave distanti, dal momento che, dopo l'XI secolo, lo sfruttamento della pietra da taglio diventò più intensivo³⁶. La superficie a vista dei conci, ben definita dal 'nastrino', è lavorata a subbia con rifiniture a gradina, a testimonianza di una litotecnica elaborata forse veicolata da maestranze allogene, secondo quanto si riscontra nella vicina Puglia centrosettentrionale fra XI e XII secolo³⁷, allorché, com'è attestato anche in Italia centrosettentrionale, si assiste alla ricomparsa di murature realizzate con materiale di cava lavorato in grandi blocchi equiparabili a quelli dell'*opus quadratum* di età romana³⁸. L'impianto è a sacco, composto

³³ M. COPPOLA, *Materiali e tecniche costruttive tradizionali lungo il Fortore*, in *Tecniche costruttive tradizionali nel Molise*, a cura di L. Marino, Verona-Firenze, Cierre-Alinea, 2008, pp. 38-42: 39.

³⁴ M. COLI, C. TANINI, *Geologia delle risorse lapidee: Termoli*, in *Primo corso/stage per la formazione di addetti al restauro architettonico/archeologico*, Verona-Firenze, Cierre-Alinea, 2006, pp. 21-24.

³⁵ L. MARINO, D. GUERRIZIO, B. LIBERTUCCI, *Materiali e tradizioni costruttive nel Molise: l'area di Boiano*, Sommacampagna, Cierre, 2001, p. 27.

³⁶ Al momento manca uno studio sistematico sulle cave sfruttate tra medioevo ed età moderna nell'area molisana, anche se le indagini archeologiche stanno cominciando a fornire interessanti riscontri. È il caso, per esempio, del fronte di cava, con configurazione ad anfiteatro e fronte di attacco a cielo aperto, da cui fu estratto il calcare impiegato per la costruzione della torre, dell'abitato e delle mura di Magliano a Santa Croce di Magliano (C. EBANISTA, *Dinamiche insediative*, cit., p. 82, nota 2) o della cava a cielo aperto con tipologia a fossa per l'estrazione della marna individuata ai piedi della morgia di Pietravalle a Salcito (C. EBANISTA, *L'archeologia medievale e gli usi antropici delle cavità*, Università degli Studi del Molise, Inaugurazione anno accademico 2019-20, *Prolusione*, Campobasso, Università degli studi del Molise, 2020, pp. 23, 31, fig. 24).

³⁷ R. GIULIANI, A. CARDONE, N.M. MANGIALARDI, *Ricerche archeologiche sulle architetture di Capitanata: dalla fase analitica alla ricostruzione degli edifici, dei cantieri e dei contesti produttivi e sociali*, in *Atti VII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, cit., pp. 226-231: 229, fig. 3.

³⁸ F. ZORZI, *Murature medievali in opus quadratum nella diocesi di Reggio Emilia. Svolte costruttive tra età canossana e primi secoli dell'età comunale*, in *Gli spazi del vissuto nel Medio-*

da un nucleo di bozze di piccole dimensioni e abbondante malta, al quale il paramento aderisce grazie a conci a profilo trapezoidale che, in prospettiva, conferiscono aspetto simile a un'apparecchiatura pseudoisodoma, opera di maestranze di elevato livello che si spostavano da un sito all'altro, a seconda delle commissioni. Gli elementi scultorei, come vedremo, parlano chiaramente di una committenza di pregio, riconducibile alla fase di dipendenza dal monastero di San Vincenzo al Volturno, cui rinvia peraltro la lavorazione dei conci perfettamente squadrati, anche nei casi dei blocchi a profilo semicircolare (fig. 5). Analoghe apparecchiature, tanto per citare alcuni esempi di area molisana, sono impiegate nelle absidi delle chiese di S. Maria di Guglioneto in località Monteverde a Vinchiaturò (XI-XIII secolo)³⁹ e di S. Maria della Strada a Matrice (XII-XIII secolo)⁴⁰, sebbene soluzioni simili si possano rintracciare in un areale molto vasto che giunge sino in Puglia.

Seramente danneggiata da un crollo, forse imputabile a uno dei terremoti che colpirono il Beneventano nel 1125 e 1139⁴¹, la chiesa intorno alla metà del XII secolo fu interessata da un intervento di ristrutturazione (fase 2). Nel corso dei lavori, in corrispondenza della testata della navata destra, fu edificato un campanile a pianta quadrangolare (USM 1501, 1502, 1503, 1504), con accesso dalla navata centrale (fig. 3), presso l'abside (figg. 1-2). Nell'apparecchiatura muraria, realizzata da maestranze locali, sono impiegate bozze di medie e grandi dimensioni ricavate a spacco da una roccia con venature rosse (la cosiddetta pietra favara), seguendo le fenditure naturali in una cava che non abbiamo ancora identificato, ma

evo. *Scritti per Paola Galetti*, a cura di N. Mancassola, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2024, pp. 191-207: 191.

³⁹ A. FRISSETTI, *Costruire e vivere nei monasteri. Materiali e tecniche edilizie nei cantieri monastici medioevali: Campania e Molise fra IX e XII secolo*, «Hortus artium medievalium», 23, 2017, pp. 500-513: 507, fig. 9a; L. CATALANO, *La cultura artistica in Molise*, cit., p. 52, fig. 2; L. CATALANO, *Vinchiaturò: l'abbazia di Santa Maria di Guglieto a Monteverde, in Molise medievale cristiano*, cit., pp. 571-576: 572-573, fig. 1; A. FRISSETTI, *Cantieri edili*, cit., p. 88, fig. 11.

⁴⁰ F. GANGEMI, *Il Molise romanico: identità e influssi di un crocevia culturale*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 61-78: 70, fig. 8; M. GIANANDREA, *Il complesso di Santa Maria della strada presso Matrice nel medioevo*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 433-445: 438, fig. 9.

⁴¹ A. ROVIDA et alii, *Catalogo Parametrico dei Terremoti Italiani (CPTI15)*, versione 4.0 [Data set]. Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia (INGV), 2022, <https://emidius.mi.ingv.it/CPTI15-DBMI15/>.

verosimilmente ubicata nei dintorni⁴². Nei cantonali alle bozze sono associati grossi blocchi di calcare compatto di grandi dimensioni, secondo quanto si rinviene, tanto per citare un esempio di XI-XII secolo, nelle murature della chiesa di S. Benedetto a San Benedetto in Perillis⁴³. Sebbene il litotipo scelto non evidenzia un alto livello di specializzazione, l'attenzione al mantenimento di un andamento piuttosto regolare di corsi e giunti evidenzia comunque un buon livello di gestione del cantiere.

La fase 3, databile tra il XII e il XIII secolo, è rappresentata dalla ricostruzione quasi totale della chiesa, a seguito evidentemente di un crollo sulle cui cause non siamo, però, informati, ma che potrebbe essere ricondotto al sisma del 1209 che causò seri danni nell'Appennino abruzzese⁴⁴. L'edificio di culto mantenne il medesimo orientamento con l'ingresso a sud e il presbiterio a nord, ma risultò strutturato su due navate⁴⁵ (fig. 3) – ricavate ricostruendo in gran parte le navate sinistra e centrale della chiesa di fase 1 – che furono pavimentate con lastre calcaree (USM 1847, 1914) (fig. 2). L'abside mediana (USM 1840A), unica rimasta in piedi, fu fasciata internamente con una fodera muraria (USM 1840B), risultando larga 3,69 m e profonda 1,85 m e sopraelevata rispetto alla navata; alle estremità dell'emiciclo furono messe in opera le basi modanate (usm 1888A, 1888B) delle colonne dell'arco di trionfo. L'adiacente parete destra (USM 1505) della navata centrale del vecchio edificio – divenuta intanto navata orientale (ampiezza 6 m) – fu costruita in appoggio al muro meridionale del campanile (USM 1501), risultando leggermente divergente dal perimetrale sinistro della medesima navata, anch'esso nell'occasione in gran parte rifatto (USM 1820, 1800, 1810, 1737), per accogliere tre arcate (USM 1824, 1814, 1935). La navata sinistra dell'edificio di fase 1 fu ricostruita quasi completamente assumendo un'ampiezza di 3,40 m e una lunghezza di 21,40 m (fig. 3). Nel muro di fondo fu ricavata un'absidiola (USM 1830-1836), mentre nel perimetrale occidentale vennero creati una porta, con soglia in pietra⁴⁶ (USM 1925),

⁴² Stando alle notizie che lo scalpellino Gennaro Giuliano (1903-97) di Sant'Elia a Pianisi ha fornito al figlio Antonio, che ringrazio per l'informazione, pare che la pietra favaia fosse estratta in località Pietramurata tra Monacilioni e Sant'Elia a Pianisi.

⁴³ A. DI NUCCI, *L'arte di costruire in Abruzzo. Tecniche murarie nel territorio della diocesi di Valva e Sulmona*, Roma 2009, pp. 151-152, fig. 26.

⁴⁴ A. ROVIDA *et alii*, *Catalogo Parametric*, cit.

⁴⁵ Un analogo impianto caratterizza, tanto per citare un esempio molisano, la chiesa ubicata, a quota 1037 m s.l.m., sul Monte Ferrante a Carovilli (*Samnium. Archeologia del Molise*, a cura di S. Capini, A. Di Niro, Roma, Quasar, 1991, pp. 60-70).

⁴⁶ Diversamente dai complessi monastici, nei quali il portale laterale fungeva da

e una finestra strombata (USM 1931); un'altra finestra (USM 1928) fu, infine, realizzata nella parete che chiudeva a sud la navata. I perimetrali della chiesa di *fase 3* appaiono realizzati con corsi suborizzontali e subparalleli di bozze calcaree di medie e grandi dimensioni, analoghe a quelle impiegate nelle strutture del campanile (*fase 2*), lavorate a martellina e scalpello e associate a zeppe lamellari per agevolare l'orizzontamento (fig. 6). La malta, di colore grigio, assai friabile, a granulometria media, a volte risulta abbondante, sia rifluente sia stilata. Poco frequente il ricorso a laterizi di reimpiego, mentre si evidenziano alcuni blocchi di grandi dimensioni, oltre a numerosi conci provenienti dall'edificio originario (*fase 1*). È il caso, per esempio, degli elementi modanati reimpiegati nei piedritti delle tre arcate che si aprivano nel divisorio tra le due navate (fig. 3). Al pari della muratura del campanile (*fase 2*), l'apparecchiatura della *fase 3* denuncia uno scarso livello di specializzazione del cantiere; va evidenziata, tuttavia, la presenza di buche pontai e, di conseguenza, l'istallazione di strutture specifiche che presuppongono un certo grado di preparazione. Lo stato attuale degli interri – considerato che non è stato raggiunto ovunque il piano pavimentale – non consente di stabilire l'altezza raggiunta dai ponteggi. Analoghe apparecchiature caratterizzano, tanto per menzionare qualche esempio molisano, la vicina chiesa di S. Pietro in Planisio⁴⁷, S. Maria di Melanico a Santa Croce di Magliano⁴⁸, S. Benedetto de Iumento Albo a Civitanova del Sannio⁴⁹ e S. Maria di Faifoli a Montagano⁵⁰. Le dimensioni e la capienza del luogo di culto pianisino, che poteva accogliere poco più di 400 persone⁵¹, offrono sug-

collegamento con le fabbriche annesse (L. CATALANO, *La cultura artistica in Molise*, cit., p. 52), nel nostro caso doveva trattarsi di un accesso verso l'area prospiciente il fianco sinistro della chiesa, da cui si scendeva a un livello inferiore (fig. 2), a causa del pendio del colle.

⁴⁷ D. FERRAIUOLO, A. FRISSETTI, F. MARAZZI, *Medioevo monastico molisano*, cit., pp. 193-195, fig. 72; A. FRISSETTI, *Costruire e vivere nei monasteri*, cit., p. 508, fig. 11a; EAD., *Cantieri edili nel Molise preromanico e romanico: una lettura in chiave archeologica*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 79-95: 88, fig. 12.

⁴⁸ D. FERRAIUOLO, A. FRISSETTI, F. MARAZZI, *Medioevo monastico molisano*, cit., pp. 185-187, fig. 69; A. FRISSETTI, *Il C.A.R.E.*, cit., pp. 137-138, fig. 15.

⁴⁹ A. FRISSETTI, *Cantieri edili*, cit., p. 88, fig. 12.

⁵⁰ C. EBANISTA, *Da Fagifulae a S. Maria di Faifoli: sopravvivenza toponomastica, testimonianze archeologiche, prospettive di ricerca*, in *Una "città-paese" dell'Italia interna. Storia di Montagano e dei suoi paesaggi*, a cura di R. Parisi, L. Galuppo, Ripalimosani, Palladino, 2021, pp. 33-60.

⁵¹ C. EBANISTA, M.G. ORIGINALE, *Aspetti dell'incastellamento*, cit., pp. 353, 359-360, nota 72.

gerimenti sulla demografia del circostante villaggio, non ancora indagato.

Le riqualificazioni architettoniche e il riuso di materiali proseguirono nel XIV secolo, come attestano alcuni elementi scultorei. Un esempio è offerto dalla ristrutturazione del settore meridionale della navata occidentale (*fase 4*), ai cui perimetrali furono addossati due piedritti (USM 1923, 1924), distanti tra loro 165 cm, realizzati con materiale di riuso proveniente in parte dall'edificio di *fase 1*, sui quali poggiava un arco destinato a creare un vano (*fig. 3*), in cui fu forse collocata la vasca battesimale (*fig. 7*), a riprova della prosecuzione del ruolo di *cura animarum*, di cui abbiamo testimonianza anche dall'utilizzo funerario della chiesa⁵².

Tra il XIV e il XV secolo (*fase 5*) a ridosso del perimetrale esterno della navata occidentale fu costruita una scala (USM 1870) con andamento nord/sud (*fig. 3*), funzionale al superamento del salto di quota tra il portale laterale della chiesa (USM 1925) e il terrazzamento inferiore, dove gli scavi hanno messo in luce un selciato (USM 1894) (*fig. 2*).

Allo scorcio del medioevo (*fase 6*), a seguito del crollo parziale dell'edificio di culto causato da un evento sismico ovvero da problemi statici, il campanile, l'abside della navata orientale e i perimetrali della navata occidentale furono fasciati esternamente da una spessa fodera muraria, mentre le arcate tra le navate (USM 1824, 1814, 1935) furono gradualmente murate⁵³ e la facciata completamente ricostruita (*fig. 3*). L'operazione comportò l'obliterazione della finestra che si apriva nella parete sud del campanile (USM 1501), la demolizione dell'absidiola della navata occidentale (USM 1830-1836) e l'obliterazione della scala (USM 1870) e della porta laterale (USM 1925), ma non della finestra strombata (USM 1931). In corrispondenza del perimetrale sud della navata, il muro di rinforzo assunse una conformazione a emiciclo, sulla cui funzione occorre ancora indagare, poiché lo scavo in questo settore non è stato completato. Le arcate che collegavano le navate (USM 1825, 1815) furono occluse con paramenti

⁵² In diversi settori della chiesa sono riemersi resti antropici in giacitura secondaria, pervenuti negli strati a seguito della riesumazione e/o della violazione delle sepolture nel corso della lunga frequentazione. L'analisi osteologica ha fornito alcuni dati preliminari sulla popolazione vissuta a Pianisi tra la fine del medioevo e la prima età moderna (C. EBANISTA, S. GUGLIELMI, *Analisi paleobiologia*, cit.), ma è evidente che solo l'individuazione dell'area cimiteriale con le sepolture *in situ* consentirà di esprimersi compiutamente sulla durata dell'utilizzo funerario della chiesa e sulla prassi funeraria.

⁵³ La tamponatura dei varchi USM 1814 e 1824 fu effettuata in vari momenti, cadenzati nell'ambito della *fase 6* (*fig. 3*); è il caso in particolare del varco 1814 che fu tamponato parzialmente (1815a) lasciando un'apertura ampia 78 cm (1815b) poi definitivamente murata (1815c).

murari nei quali, tra l'altro, furono reimpiegati conci modanati con profilo ogivale (fig. 8), forse pertinenti a un portale o alle nervature di una volta della chiesa di *fase 1*. Le tamponature, appoggiate sulla pavimentazione in lastre calcaree della *fase 3* (USM 1847, 1914), furono intonacate come attestano i lacerti superstiti (USR 2004). La facciata fu ricostruita (fig. 3), in una posizione più arretrata di quella originaria (di cui al momento non abbiamo trovato traccia) e con un andamento obliquo (USM 2022A-B) rispetto ai perimetrali della navata orientale (USM 1810, 1505). Queste circostanze attestano, senza dubbio, che il crollo aveva lasciato in piedi solo un tratto del perimetrale destro (1505) che fu necessario collegare al sinistro (1810), realizzando tra i due muri una parete con asse inclinato che fece assumere alla navata orientale una lunghezza variabile tra 13,20 m (ovest) e 11,30 m (est). L'analogo orientamento obliquo delle lastre della pavimentazione (USM 2042), messa in luce presso il portale (USM 2041) che si apriva al centro della facciata, evidenzia che questa porzione dell'impiantito – più bassa rispetto all'abside di circa 80 cm – fu rifatta nell'ambito della *fase 6* (fig. 3), allorché si provvide anche a costruire il sedile in muratura nell'area presbiteriale (USM 1895), in appoggio al divisorio tra le due navate (USM 1820), alla base di colonna dell'arco di trionfo (USM 1888B) e al pavimento in lastre calcaree (USM 1914) (fig. 2).

A dispetto della quantità e qualità del materiale scultoreo rinvenuto – pertinente in gran parte all'edificio di *fase 1* e poi reimpiegato nelle fasi successive – gli scavi hanno consentito il recupero di una modesta quantità di materiale ceramico, recuperato in giacitura secondaria negli strati di crollo. Considerata l'eccessiva frammentarietà, non va escluso che si tratti perlopiù di manufatti reimpiegati nelle murature come zeppe. Ciò nonostante, però, forniscono utili elementi per appurare la cronologia delle fasi. A fronte del rinvenimento di soli due frammenti di protomaiolica (inv. 6945, 6953), databili tra XIII e XIV secolo, confluiti negli spazi tra i vecchi e i nuovi paramenti murari, gli altri materiali appartengono a manufatti di prima età moderna in ceramica acroma (inv. 6947), invetriata monocroma marrone (inv. 6948) e smaltata monocroma bianca (inv. 6941-6942, 6951)⁵⁴. Questa circostanza spinge a

⁵⁴ M.G. ORIGINALE, A. VENDITTI, *Produzione e diffusione della protomaiolica nella Contea di Molise*, in *Spazio urbano e attività produttive fra tarda antichità e alto medioevo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cimitile, Nola e Santa Maria Capua Vetere, 17-18 settembre 2020), a cura di C. Ebanista, M. Rotili, Bari, Edipuglia, 2021, pp. 259-284: 272-280, figg. 10-12; C. EBANISTA, M.G. ORIGINALE, *Aspetti dell'incastellamento*, cit., p. 354, figg. 14-18; I. DONNARUMMA, *Tra Contea e Contado: produzioni ceramiche e pratiche della mensa in Molise dal tardo medioevo alla prima età moderna*, «Spolia. Journal of Medieval Studies», in stampa.

collocare la fase 6 tra XV e XVI secolo, in un momento successivo quindi al terremoto del 1456 che, com'è noto, causò seri danni in un vasto areale⁵⁵. A questo arco cronologico è stata di recente assegnata l'esecuzione di un'epigrafe mutila – conservata dal 1622 nel palazzo marchesale di Lucito a circa 16 km a nord-ovest di Pianisi – della quale è stata supposta la provenienza dall'*ecclesia Sancte Marie in Planisi*⁵⁶, senza tener conto dei dubbi sull'autenticità dell'iscrizione e sullo scioglimento delle abbreviazioni⁵⁷. La modesta qualità delle murature e il reimpiego massiccio e caotico dei materiali di crollo (fig. 8) attestano peraltro che dovette trattarsi di un intervento di somma urgenza, funzionale alla celebrazione annuale della solennità della Madonna della Neve il 5 agosto, secondo quanto ancora documentato agli inizi del Settecento⁵⁸, piuttosto che a servizio di una comunità residente. Non caso, infatti, un documento dell'amministrazione centrale regia attesta che il 18 novembre 1442 Alfonso d'Aragona concesse alla terra di Pianisi l'esenzione dal pagamento di collette e focatico, per la durata di dieci anni, per i gravi danni subiti nel corso del saccheggio compiuto da Nanni di Sulmona, contestabile di fanti, e dal milite e condottiere Loise de Capua che ricondusse la medesima terra all'obbedienza regia; il sovrano, inoltre, esentò da ogni gabella coloro che fossero tornare a risiedervi⁵⁹. Una circostanza questa che non dovette verificarsi se si considera che nel 1480 il feudo di *Planisio* risultava disabitato⁶⁰. Ben nota, del resto, è la circostanza che in Molise, nel corso del XV secolo, in concomitanza con un complessivo riassetto del territorio, si registrò una

⁵⁵ B. FIGLIUOLO, *Il terremoto del 1456*, II, Altavilla Silentina, Edizioni Studi Storici Meridionali, 1988; A. ROVIDA et alii, *Catalogo Parametrico* cit.

⁵⁶ G. DE BENEDITTIS, F. BOZZA, *Da Planisium a Florentinum. Problemi di topografia storica*, in *Atti del 36° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia* (San Severo, 15-16 novembre 2015), San Severo, Archeoclub San Severo, 2016, pp. 365-374: 367, fig. 1.

⁵⁷ E.D. PETRELLA, *Dubbi su l'autenticità*, cit., pp. 136, 139-140, nota 35; Id., *Località scomparse*, cit., pp. 142, 145, nota 4; C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434.

⁵⁸ C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434.

⁵⁹ Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería Real, Barcelona, 2902, ff. 132r-133r; si veda *I registri privilegiorum di Alfonso il Magnanimo della serie Neapolis dell'Archivio della Corona d'Aragona*, a cura di C. López Rodríguez, S. Palmieri, Napoli 2018, p. 34, n. 147; B. FIGLIUOLO, *Il Molise nel quadro dell'amministrazione del Regno di Sicilia in età aragonese*, in *Istituzioni, scritture, contabilità. Il caso molisano nell'Italia tardomedievale*, a cura di I. Lazzarini, A. Miranda, F. Senatore, Roma, Viella, 2017, pp. 23-35: 25, nota 8.

⁶⁰ M.N. CIARLEGLIO, *I feudi nel Contado di Molise: inventario analitico dei relevi molisani nell'Archivio di Stato di Napoli (XV-XVIII sec.)*, Campobasso, Palladino, 2013, p. 110.

diminuzione del numero dei centri abitati⁶¹, un fenomeno che nella valle del Biferno venne sostanzialmente ultimato tra XIV e XV secolo, anche se continuò con episodi isolati sino al Seicento⁶², come hanno appurato, tra l'altro, gli scavi nel castello di Magliano a Santa Croce di Magliano⁶³. In questo comprensorio la grave destrutturazione dei paesaggi è segnata dall'abbandono di numerosi insediamenti situati perlopiù in posizioni marginali soggette a erosione e circondati da suoli molto presto destinati a pascolo e bosco; i dati archeologici mostrano che questi siti erano assai vulnerabili in caso di recessione demografica o economica⁶⁴. È evidente, tuttavia, che nel caso di Pianisi solo l'estensione degli scavi all'abitato circostante la chiesa potrà fornire puntuali informazioni sulla fine della frequentazione dell'insediamento⁶⁵ e accertare se, com'è stato proposto⁶⁶, sul colle sorgeva il *fortelitium* che nel 1445, a seguito di una sentenza della Gran Corte della Vicaria, fu concesso all'abate del monastero di S. Pietro⁶⁷.

Altri lavori, nel corso del tempo, comportarono ulteriori trasformazioni della chiesa di S. Maria, come i restauri disposti nel 1581 dal vescovo di Gaeta Pietro Lunel, visitatore apostolico⁶⁸, ma di cui al momento non è stato possibile riconoscere tracce materiali nel corso degli scavi. Quasi un secolo dopo, tuttavia, la chiesa era già in stato di rudere, come testimonia la visita pastorale del 1646, allorché don Antonio Tola, su delega del commissario della Camera Apostolica, don Girolamo de Santis, si recò «nella Chiesa chiamata S. Maria de Planisio diruta», nella quale «vi è solo l'Immagine e l'Altare di S. Maria nella quale qualche volta si celebrano Messe»⁶⁹. Alla frequentazione, sia pure episodica della chiesa, nel corso

⁶¹ G. BRANCACCIO, *Il Molise medievale e moderno. Storia di uno spazio regionale*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2005, p. 96.

⁶² G. BARKER et alii, *La Valle del Biferno. Archeologia del territorio e storia annalistica*, a cura di G. De Benedittis, Campobasso 2001, pp. 280-281, 312.

⁶³ *Ricerche archeologiche 2007-08*, cit., pp. 193-194.

⁶⁴ G. BARKER et alii, *La Valle del Biferno*, cit., p. 310.

⁶⁵ Sinora sono stati individuati alcuni tratti delle sostruzioni del terrazzamento superiore dove sorgeva la chiesa e più a valle un ulteriore muro di terrazzamento di maggiore spessore (C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., pp. 435-436, figg. 1b-c, 2b, 2d).

⁶⁶ E. TESTA, *Memorie Storiche Civili ed Ecclesiastiche di S. Elia a Pianisi*, Campobasso, Tip. foto Lampo, 2000, p. 143.

⁶⁷ C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434; D. FERRAIUOLO, A. FRISSETTI, F. MARAZZI, *Medioevo monastico molisano*, cit., p. 193.

⁶⁸ C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434.

⁶⁹ Archivio di Stato di Campobasso (d'ora in avanti ASCB), *Fondo Notai*, notaio Giovanni Battista de Matteis, Sant'Elia 1646; si veda C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434.

della prima metà del Seicento, va ricondotto l'esemplare di 15 grani in argento (inv. 3790), battuto a Napoli sotto Filippo III di Spagna (1598-1621)⁷⁰, che è stato rinvenuto in uno strato di crollo (US 1900) all'interno dell'abside.

Gli *Atti* delle visite pastorali effettuate dall'arcivescovo di Benevento Vincenzo Maria Orsini con cadenza perlopiù biennale tra il 1690 e il 1707 sono risultati particolarmente utili per ricostruire la configurazione della chiesa, allora nota come S. Maria *ad nives* o *de Planisio*, contro il cui lento ma inesorabile degrado il porporato nulla poté, nonostante i lavori di restauro alle strutture, alle coperture e all'altare⁷¹ (*fase 7a*). In particolare, nel 1690 l'arcivescovo ordinò di rifare l'altare (USM 1907), che appariva indecente, utilizzando come mensa «la pietra grande, che si trova appresso la Chiesa al di fuori al lato del Vangelo» (ossia a ovest), provvedendolo di un «altar portatile»; oltre a disporre di restaurare le pareti esterne e di intonacare e imbiancare quelle interne e l'abside, dispose di collocare nella nicchia, dove c'era la statua che si era bruciata, il simulacro «di stucco della B. Vergine che era nella Chiesa Arcipretale di S. Elia»⁷² (ossia il centro che, dopo l'unità d'Italia, è stato ridenominato Sant'Elia a Pianisi⁷³). L'incendio era avvenuto, come lascia intendere il divieto di accendere fuochi all'interno della chiesa⁷⁴, a causa del divampare delle fiamme. Due anni dopo, nel ribadire le medesime disposizioni sugli intonaci e sull'imbiancatura delle pareti interne e della parte superiore dell'abside, che evidentemente non erano state eseguite, Orsini ordinò di demolire «il muro, che minaccia ruina alla Sagrestiola»⁷⁵. Nel 1694 – avendo rilevato che il beneficiato aveva adempiuto a tutte le disposizioni emanate nel corso della precedente visita pastorale – prescrisse all'Università di Sant'Elia, che nel 1690 gli aveva chiesto di non sconsacrare la chiesa, di provvedere alla suppellettile dell'altare, di murare la «fenestrella che sta nel corno del Vangelo» ossia sul lato occidentale della mensa liturgica, di mettere la «cerata» nella «fenestra a modo d'occhio», di chiudere «tutti i

⁷⁰ Per questo nominale si veda *Corpus Nummorum Italicarum, Italia meridionale continentale (Napoli, parte II)*, XX, Roma, 1943, p. 198 n. 171, tav. VIII n. 5.

⁷¹ Archivio Parrocchiale di Sant'Elia a Pianisi (d'ora in avanti APSEP), *Libro dei decreti*, busta 2, fascicolo 4 (1690-1715). Per le visite pastorali di Orsini nella diocesi di Benevento si veda *Visite pastorali di Vincenzo Maria Orsini nella diocesi di Benevento: 1686-1730*, a cura di A. De Spirito, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003.

⁷² APSEP, *Libro dei decreti*, busta 2, fascicolo 4 (1690-1715), f. 6 (anno 1690).

⁷³ C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434.

⁷⁴ APSEP, *Libro dei decreti*, busta 2, fascicolo 4 (1690-1715), f. 6 (anno 1690).

⁷⁵ Ivi, f. 17 (anno 1692).

buchi esteriori», risarcendo soprattutto le fessure «dietro l'Altare», per poi procedere a intonacare e imbiancare le pareti⁷⁶. Nel 1696 l'arcivescovo concesse all'Università di Sant'Elia la facoltà di procedere a una raccolta di fondi per adempiere agli ordini che aveva eseguito, richiedendo, altresì, di riparare il tetto «dove sta rotto, e sconciato dal vento», ma soprattutto in corrispondenza della congiunzione con il presbiterio, in modo da impedire all'acqua e alla neve di penetrare in chiesa, nonché di sarcire «la fessura del muro sotto la finestra» e di sgombrare «dall'erbe e dalla terra» il paramento esterno dell'abside⁷⁷. Dispose, infine, di riparare l'infilso della finestra della sagrestia, precisando che avrebbe abrogato il divieto di officiare la chiesa, soltanto quando i lavori fossero stati effettuati⁷⁸. Come attesta una nota dell'8 settembre 1696 allegata agli *Atti* della visita pastorale, Orsini ordinò all'Università di Sant'Elia di intonacare i muri esterni solo «dalla parte del Romitorio, ed ove non sono le pietre di taglio»⁷⁹. Tre anni dopo l'arcivescovo, nel sollecitare l'adempimento degli ordini che non erano stati ancora eseguiti, segnalò l'urgenza di rifare «gli spiedi di pietra nelle cantonate dello stipite dell'Altare» e il prolungamento verso sud del «sottogrado della predella»⁸⁰. Nel 1701, avendo trovato la chiesa «abbandonata e desolata», con le «porte sfasciate, e l'Altare dissacrato e rotto», nonostante il beneficiato avesse speso 60 ducati per riparare il tetto, Orsini fu costretto a consacrarla, in quanto sarebbe stata necessaria un'ingente spesa per riparare l'edificio di culto e il romitaggio, senza che ci fosse qualcuno cui affidarne la custodia; per queste ragioni, ordinò all'arciprete di Sant'Elia di far demolire completamente l'altare (*fase 7b*) e di tenere sempre chiusa la porta per evitare che vi entrassero animali⁸¹. Il porporato, inoltre, trasferì il titolo del beneficio nell'altare maggiore dell'arcipretale di Sant'Elia, per le cui necessità mise a disposizione «tutti i coppi, e materiali del Romitorio» e di S. Maria a Pianisi⁸².

Sempre nel 1701 il notaio Giuseppe Mastrocinque, su disposizione di Orsini, compilò l'*Inventario dell'Arcipretale Chiesa rurale sotto il tit.º di S. Maria*

⁷⁶ Ivi, f. 25 (anno 1694).

⁷⁷ Ivi, f. 38 (anno 1696).

⁷⁸ Ivi, f. 39 (anno 1696).

⁷⁹ Ivi, f. 39bis (anno 1696).

⁸⁰ Ivi, f. 63 (anno 1699).

⁸¹ Ivi, f. 72 (anno 1701).

⁸² *Ibidem*; per il trasferimento del titolo del beneficio si veda C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434.

di Pianisi della terra di S. Elia⁸³, un documento che fornisce ulteriori informazioni sull'assetto della fabbrica, di cui abbiamo tenuto conto nel delineare una proposta ricostruttiva tridimensionale dell'esterno e dell'interno dell'edificio di fase 6 (fig. 9a-b). In particolare, nella vista interna abbiamo inserito anche gli elementi scultorei sulla cui collocazione siamo meglio informati (fig. 9b) e l'altare, i cui resti (USM 1907) sono emersi nel corso delle indagini archeologiche (fig. 2), le quali hanno chiarito le ragioni dell'orientamento della facciata registrata nell'*Inventario*. Il notaio, infatti, ricorda che l'ingresso principale prospettava a est (fig. 9b), una circostanza che è spiegata dall'andamento obliquo della facciata della chiesa (USM 2022A-B), nella quale si apriva il portale (figg. 2-3). Nel precisare che quest'ultimo era sormontato dall'immagine «della Madonna scolpita in pietra», Mastrocinque aggiunge che «entrata d.^a porta trovasi à destra uno vase grande di pietra, quale si asserisce essere stata fonte battesmale»⁸⁴ (fig. 7). La chiesa, illuminata da tre finestre prive di infissi e dall'oculo che sormontava la porta (fig. 9a), aveva le pareti a vista e il pavimento in «pietre lisce»; nell'edificio, dove si celebrava ogni anno il 5 agosto, sorgeva un solo altare con lo «stipite di fabbrica» sormontato da un «altaretto portatile di marmo» e intitolato alla Vergine, la cui «statua di gesso» era collocata in «un nicchio di fabbrica»⁸⁵ (fig. 9b). La copertura, verosimilmente a due falde, era protetta da «imbrici con mattoni sotto»⁸⁶, ossia con un cornicione a romanella. Allora, oltre alla porta principale, la chiesa aveva un accesso laterale che conduceva «per un certo largo à due stanze una superiore e l'altra inferiore per uso del Romito»⁸⁷. Identificando la porta laterale con il varco (USM 1815b) nella parete divisoria tra le due navate, successivamente poi murato (USM 1815c), abbiamo supposto che l'abitazione dell'eremita sorgesse nel settore meridionale della navata occidentale, immaginando che la restante porzione – forse a seguito del crollo delle strutture – avesse assunto l'aspetto di uno slargo (fig. 9a). Non è chiaro, invece, dove fosse ubicata la sagrestia, anche se è molto probabile che si trovasse alla base del campanile (figg. 2-3), della cui esistenza, però, stranamente non vi è traccia nelle visite pastorali, nell'*Inventario* e in una pianta disegnata anch'essa su disposizione di Orsini, nella quale la chiesa è raffigurata a navata unica terminante con un'ampia abside che accoglie l'altare (fig. 10). Nella

⁸³ *Inventario dell'Arcipretale Chiesa rurale sotto il tit.º di S. Maria di Pianisi della terra di S. Elia, 1701*, in APSEP.

⁸⁴ Ivi, f. 109r.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

planimetria – che peraltro riporta dimensioni leggermente diverse da quelle (circa 40 x 60 palmi = 10,56 x 15,84 m) indicate nella descrizione della chiesa annessa al disegno⁸⁸ – la navata risulta lunga 64 palmi (16,90 m) e ampia 42 palmi (=11,09 m). Le dimensioni registrate nella pianta non corrispondono perfettamente a quelle della chiesa di *fase 6* da noi messa in luce, a testimonianza dell'impossibilità da parte dell'agrimensore settecentesco di rilevare le esatte dimensioni dell'edificio già in parte crollato. In particolare, la lunghezza (60 o 64 palmi = 15,84 m ovvero 16,90 m) coincide grossomodo ai 16,70 m che si ottengono sommando la profondità dell'abside e la lunghezza del divisorio tra le navate (USM 1820, 1800, 1810, 1737) fino all'incrocio con la facciata (USM 2022). L'ampiezza (40 o 42 palmi = 10,56 m o 11,09 m) sembra corrispondere alla somma della larghezza della navata orientale e dell'adiacente campanile (10,68 m), il quale, come già detto, non è disegnato nella planimetria, forse in quanto già crollato.

In occasione della visita effettuata nel 1703, Orsini dispose che la chiesa sconsacrata fosse ripulita «di tutte le pietre, ed altri cimenti» e che la porta fosse chiusa per evitare l'accesso degli animali o di «mala gente» adusa a commettere «cose scandalose»⁸⁹. Quando due anni si recò nuovamente a Pianisi, constatò che «la porta di questa antiquata Chiesa» era stata murata (*fase 7c*), ma che l'edificio era ricolmo «di materie eziandio del vecchio Altare», tanto che ordinò al prefetto delle fabbriche ecclesiastiche di farlo ripulire accuratamente⁹⁰. Al 1707 risale l'ultima visita del porporato alla chiesa sconsacrata; in quell'occasione, avendo rilevato che tutte le precedenti disposizioni erano state eseguite, ordinò di «chiudere con muro in calcina anche la fenestra della sagrestia, acciocche resti affatto chiuso l'ingresso in questo sacro luogo»⁹¹.

A seguito della sconsacrazione e del conseguente crollo della chiesa, nel corso del XVIII secolo, il materiale lapideo fu in parte riutilizzato per la costruzione dei vicini cascinali⁹² (*fase 7d*). È il caso, per esempio, dell'abitazione rurale della famiglia Colavita, situata lungo la strada che conduce a Pianisi, nella quale sono reimpiegati un architrave con un'iscrizione del 1761 (*fig. 11a*), due elementi modanati con terminazione ogivale, uno dei quali recante la data 1780⁹³ (*fig. 11b*), e due blocchi con terminazio-

⁸⁸ C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 434, *fig. 2a*.

⁸⁹ APSEP, *Libro dei decreti*, busta 2, fascicolo 4 (1690-1715), f. 93 (anno 1703).

⁹⁰ Ivi, f. 99 (anno 1705).

⁹¹ Ivi, f. 127 (anno 1707).

⁹² F. DI PALMA, *Sant'Elia a Pianisi. Memorie 12 ottobre 1927*, Sant'Elia a Pianisi, p. 26.

⁹³ Ivi, p. 29.

ne a semicolonna (fig. 11c-d) che – per materiale e lavorazione – sono simili ai manufatti scoperti durante gli scavi nella chiesa (fig. 8). Oltre al risparmio sull'acquisto di materiale di cava⁹⁴, il riuso rispondeva molto probabilmente all'esigenza di preservare la memoria storica, secondo una consuetudine protrattasi sino agli inizi del secolo scorso, allorché nella facciata della chiesa di S. Rocco a Sant'Elia a Pianisi (fig. 12) fu murata una lunetta con figura cavalleresca e vescovo proveniente dalla scomparsa chiesa di S. Nicola⁹⁵.

3. La decorazione pittorica e scultorea di S. Maria a Pianisi

Le pareti della chiesa furono affrescate forse nel corso di diverse campagne, la cui identificazione e datazione al momento non è accertabile per l'assenza di intonaci dipinti *in situ* sui paramenti murari e per la frammentarietà dei lacerti pittorici – caratterizzati dalla predominanza del colore rosso e, in percentuale inferiore, del blu e grigio – individuati, a quote diverse, negli strati di crollo degli elevati, ma che non permettono di formulare ipotesi sui motivi iconografici. In particolare, nel settore meridionale della navata occidentale, tra i pilastri 1923 e 1924 (fig. 2), nell'US 1744 è stato rinvenuto un frammento (inv. 4599) con un motivo triangolare blu su fondo rosso⁹⁶ (fig. 13a) che trova confronto con analoghi ornati dal *palatium castr*i di Montella, in Campania, databili tra la seconda metà del XII secolo e la prima metà del successivo⁹⁷. Presso il pilastro composito (USM 1800) collegato al divisorio tra le due navate della chiesa (fig. 2), nell'US 2005 è stato raccolto un frammento di cornice (inv. 5726) con fasce parallele di colore grigio e rosso (fig. 13b). Un altro frammento (inv. 6029), caratterizzato dalla giustapposizione di fasce di colore grigio, rosa e rosso (fig. 13c), è stato, invece, recuperato nell'US 2021 all'esterno della navata orientale, in corrispondenza delle strutture (USM 2010) della scomparsa navata destra della chiesa di fase 1 (figg. 2-3).

⁹⁴ Nel 1818, tanto per rimanere in zona, per acquistare una canna di pietra lavorata occorreavano 4 ducati (ASCB, *Intendenza di Molise*, busta 1011, fascicolo 136).

⁹⁵ F. DI PALMA, *Racimoletti storici ed artistici. Feudatari di S. Elia e di Pianisi* (provincia di Campobasso), Firenze, Stabilimento tipografico dei minori corrigendi, 1906, p. 22; secondo E. DI IORIO, *Pianisi, ex feudo nell'agro di S. Elia a Pianisi*, Campobasso, Arti grafiche La regione, 1974, p. 19, nota 2, il rilievo proverrebbe, invece, da Pianisi.

⁹⁶ C. EBANISTA, M.G. ORIGINALE, *Aspetti dell'incastellamento*, cit., p. 353, fig. 8.

⁹⁷ C. EBANISTA, *Gli intonaci dipinti del palatium castr*i di Montella (Av), in *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Salerno 2-5 ottobre 2003, a cura di R. Fiorillo, P. Peduto, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2003, pp. 103-109: 106-107, fig. 1.

Dal crollo 1522, ubicato all'interno del basamento del campanile (fig. 2), proviene un frammento di coppo (inv. 609) con uno strato sovrapposto di intonaco dipinto in rosso (fig. 13d).

A seguito del rinvenimento dei primi significativi elementi scultorei in calcare nel corso degli scavi, chiesi ad Alessio Monciatti di occuparsene. Ricordo con piacere la sua visita al cantiere il 19 luglio di 2017 (fig. 14), nel corso della quale si espresse a favore di una datazione al XII secolo dei materiali sino ad allora trovati, riservandosi di approfondire l'analisi dei pezzi, purtroppo senza riuscirci.

In segno di doveroso omaggio nei suoi confronti, mi soffermo su quegli elementi, nonché sui manufatti scoperti nel corso delle successive campagne di scavo, senza trascurare quelli recuperati prima dell'avvio delle indagini archeologiche. È il caso, in primo luogo, di un capitello angolare (fig. 15) che, anteriormente al 1974, fu trasferito dal colle Pianisi al giardino dell'abitazione dell'ex sindaco Saverio Campolieto nel centro abitato di Sant'Elia a Pianisi⁹⁸. L'esemplare, di derivazione corinzia, presenta un giro di foglie lisce, appuntite e allineate in maniera paratattica che possiamo accostare ad alcuni capitelli di S. Giorgio a Petrella Tifernina⁹⁹ o S. Maria di Canneto a Roccapavara¹⁰⁰. Dopo il 1974 da Pianisi fu trasportata in paese una vasca a corpo emisferico (fig. 7) che, in seguito, è stata reimpiegata nella Fontana della Pace su Corso Lauro¹⁰¹. Il manufatto, liscio e privo di decorazioni, rientra nella prima tipologia dei fonti battesimali che è stata identificata per la vicina Capitanata, trovando confronto, in particolare, con quello del duomo di Bovino¹⁰² nonché con l'esemplare commissionato dal vescovo Stefano per la cattedrale di Larino¹⁰³.

Nel corso degli scavi gli elementi scultorei, tra cui svariate cornici, sono stati rinvenuti negli strati di crollo degli elevati o reimpiegati in posizione

⁹⁸ E. DI IORIO, *Pianisi*, cit., p. 21, fig. tra pp. 32-33. Attualmente il capitello non è più conservato nel giardino, come mi ha informato il prof. Giampaolo Colavita.

⁹⁹ A. TROMBETTA, *Arte nel Molise attraverso il medioevo*, Campobasso, Cassa di risparmio molisana Monte Orsini, 1984, p. 90, tav. XXXVII n. 3; W. ANGELELLI, F. GANDOLFO, M. GIANANDREA, F. POMARICI, *Medioevo in Molise*, op. cit., p. 64, tav. 37; M. GIANANDREA, *Nel cuore del Molise "romanico": la chiesa di San Giorgio martire a Petrella Tifernina*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 453-470: 467, fig. 17.

¹⁰⁰ M.C. ROSSI, op. cit., p. 51, fig. 60.

¹⁰¹ C. EBANISTA, *Progetto "prope castello Planisi"*, cit., p. 438.

¹⁰² G. MASSIMO, *Scultura medievale in Capitanata*, in *Atti del 37° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Dannia* (San Severo, 19-20 novembre 2016), San Severo, Archeoclub San Severo, 2017, pp. 47-72: 52-53, fig. 5.

¹⁰³ Catalogo generale dei Beni Culturali, Scheda ICCD4662962.

secondaria nelle murature della chiesa. Un'eccezione potrebbe essere rappresentata da tre fusti frammentari di colonnine (*fig.* 16a-c), due lisci e uno con decoro a zig-zag (inv. 2067, 2068, 2350), trovati presso la parete di fondo della navata occidentale (*fig.* 3), dove forse erano stati depositati per essere trasferiti altrove durante le operazioni di spoglio dell'edificio. Se i fusti lisci, che hanno un diametro di circa 18 cm, risultano di difficile inquadramento cronologico e funzionale, quello decorato a zig-zag (inv. 2350) – che ha un diametro di 15,4 cm – doveva essere parte di un arredo liturgico o forse di un portale, come suggerisce peraltro l'alloggiamento di un perno (diametro 1,5 cm; prof. 1,8 cm) nella base. A titolo di confronto, per questo tipo di ornato, segnalo le analogie con le colonnine dei portali delle chiese di S. Nicola (non più esistente, ma datato al 1323)¹⁰⁴ e di S. Salvatore a Castropignano¹⁰⁵. Analoga funzione doveva svolgere il blocco (alto 39 cm, largo 32 cm, profondo 21 cm) con semicolonnina tortile angolare (*fig.* 16t) che nell'ambito della *fase 6* fu reimpiegato nel portale della chiesa (USM 2041).

Da uno strato di crollo (US 1900) individuato nell'area prossima all'abside pianisina provengono due schegge di fusti di colonne (inv. 3831, 5920) con diametro di circa 24 cm (*fig.* 16d). Appaiono compatibili con una base frammentaria (*fig.* 16e), dal diametro di 24,1 cm (inv. 6261), che è stata rinvenuta in uno strato di crollo nella navata orientale (US 1520) e con le basi modanate (*fig.* 16v) delle colonne dell'arco di trionfo (USM 1888A, 1888B) – di cui gli scavi hanno messo in luce il crollo (*fig.* 17) – che sono *in situ* ai lati dell'emiciclo nella muratura di *fase 3* (*fig.* 3), ma provengono quasi certamente dall'edificio di *fase 1*. Dalla forma pressappoco rettangolare e con modanature dal profilo angolare e semicircolare, le due basi presentano non a caso l'alloggiamento della colonna leggermente decentrato, come si riscontra, per esempio, nella base di una delle paraste della cripta della chiesa di S. Nicola a Guglionesi risalente al XII secolo¹⁰⁶. A Pianisi, nell'intercapedine fra la parete nord della navata occidentale (USM 1830-1836) e la fodera esterna costruita nell'ambito della *fase 6* (USM 1855-1873), è stata scoperta un'altra base di colonna (inv. 3118), conservata all'incirca per metà (*fig.* 16f), poiché spezzata in corrispondenza dell'alloggiamento del perno (diametro 3 cm).

¹⁰⁴ A. TROMBETTA, *Arte nel Molise*, cit., pp. 456, 458, tav. CCXIX.

¹⁰⁵ A. TROMBETTA, *Arte nel Molise*, cit., pp. 456, 458, tav. CCXIX; si veda anche <https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/1400018416>.

¹⁰⁶ F. GANGEMI, *San Nicola a Guglionesi e gli esiti di una rinascita forzata*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 395-403: 402, *fig.* 10.

La superficie superiore presenta abbondanti tracce di malta che coprono tanto i lati quanto la frattura, a testimonianza del reimpiego della base come materiale edilizio dopo la sua defunzionalizzazione.

A rafforzare l'ipotesi che le navate della chiesa romanica fossero suddivise da colonnati, oltre alla presenza di basi e fusti, intervengono due mensole-capitelli e svariati frammenti di capitelli con decoro fitomorfo o animale, tutti recuperati negli strati di crollo, se si eccettuano tre elementi reimpiegati nelle strutture della chiesa di *fase 3*. In particolare, nel pilastro composito presente nel muro divisorio fra le navate (USM 1820, 1800, 1810, 1737) due mensole-capitelli furono riutilizzate in posizione capovolta come basi di colonne, insieme ad altri elementi modanati provenienti dall'edificio di *fase 1* (fig. 6), secondo quanto indica la lavorazione del tutto analoga a quella dei conci dell'abside (fig. 5). L'esemplare messo in opera sul lato nord del pilastro reinterpreta il modello corinzio con forme assai stilizzate, come attesta la foglia d'acanto a rilievo piatto (fig. 16z). La mensola-capitello posizionata a sud (fig. 16v) è, invece, decorata con una protome animale dalla forma allungata con orecchie in rilievo, abbassate e dalla punta leggermente stondata, forse riferibile a un cane; le orbite oculari e le pupille rotonde appaiono delineate mediante linee incise. Una puntuale corrispondenza si rinviene con una base di colonna erratica di Ferrazzano, genericamente ricondotta da Ada Trombetta all'età romanica¹⁰⁷. Mentre le due mensole-capitelli sono state lasciate *in situ* (fig. 6), un capitello, di derivazione corinzia (inv. 1551), è stato rimosso dal perimetrale destro (USM 1505) della navata orientale, dov'era stato reimpiegato come materiale costruttivo, disponendone la base a filo con la superficie interna del paramento murario. L'esemplare (larghezza 28 cm; altezza 27 cm; spessore 28 cm) mostra una cornice superiore modanata seguita da una serie di fori quadrangolari con, al di sotto, una fila di ocelli e un nucleo di foglie di acanto¹⁰⁸ (fig. 16g). I fori, in aggiunta al consistente utilizzo del trapano per l'esecuzione degli ocelli, suggeriscono confronti con capitelli di XII e XIII secolo: mi riferisco, giusto per citare qualche esempio di area molisana e abruzzese, a manufatti esistenti nella facciata della cattedrale di Termoli¹⁰⁹, nell'arco maggiore del pulpito della chiesa di S. Maria di Canneto a Roccavivara¹¹⁰ e in quello di S. Maria Assunta

¹⁰⁷ A. TROMBETTA, *Arte nel Molise*, cit., p. 468, tav. CCXXII.

¹⁰⁸ C. EBANISTA, M.G. ORIGINALE, *Aspetti dell'incastellamento*, cit., p. 353, fig. 7.

¹⁰⁹ M.C. ROSSI, *op. cit.*, pp. 76-77, fig. 102.

¹¹⁰ Ivi, pp. 67, 69, fig. 92.

a Ferrazzano¹¹¹ o nella cripta di S. Giovanni in Venere a Fossacesia¹¹².

Veniamo ora ai frammenti di capitelli scoperti nei crolli degli elevati della chiesa. Un esemplare è stato parzialmente ricomposto da due frammenti combacianti decorati da un bordino tortile e un listello liscio che sormontano foglie trilobate con nervatura centrale (fig. 16q). Un pezzo è stato trovato (inv. 977) presso il perimetrale destro della navata orientale in uno strato di crollo (US 1550), mentre l'altro è emerso (inv. 6732) nel terreno 1520 a una distanza di 4 m a est del divisorio tra le navate. Pur provenendo da due punti diversi della navata orientale, distanti tra loro circa 15 m, si congiungono perfettamente e insieme misurano 42,05 cm di larghezza, 15,5 cm di altezza e 13 cm di profondità. Sebbene questo tipo di ornato sia piuttosto frequente, come si vede, per esempio, nel fregio del portale della cattedrale di Sant'Agata dei Goti (XI secolo)¹¹³, significativi riscontri si rivengono ancora una volta con manufatti di area molisana di XII-XIII secolo. In particolare, le foglie possono essere accostate ai motivi fitomorfi dei già citati capitelli del pulpito di S. Maria di Canneto a Roccavivara¹¹⁴ o di un esemplare della chiesa di S. Giorgio a Petrella Tifernina¹¹⁵, tutti però con le foglie più affusolate rispetto al nostro caso. Non mancano, tuttavia, affinità soprattutto nella resa delle nervature con rilievi più tardi, come, per esempio, le foglie dei mensoloni del monumento funebre trecentesco collocato nella navata di S. Maria della Strada a Matrice¹¹⁶.

Tre piccoli frammenti di capitelli sono stati recuperati nei crolli che occupavano il settore meridionale della navata orientale: sul pezzo, dal profilo poligonale, trovato nell'US 2036 si intravede la base di un cespo di acanto (inv. 6730) (fig. 16h), mentre su quelli rinvenuti negli strati 1520 (9 x 9 cm; spessore 5 cm; inv. 6729) e 2032 (9 x 12 cm; spessore 7 cm; inv. 6731) si riconosce una palmetta (fig. 16i-l). Altri tre frammenti di capitelli (inv. 2861, 6571, 5466) sono stati scoperti rispettivamente all'esterno della navata occidentale (US 1520), al suo interno (US 1934) e a sud del campanile (US 2002). Sebbene si riconoscano porzioni di decoro

¹¹¹ A. MONCIATTI, *Molise: una regione artistica?*, in *Il Molise medievale: archeologia e arte*, cit., p. 290, fig. 14.

¹¹² F. GANGEMI, *Il Molise romanico*, cit., p. 77, fig. 14.

¹¹³ V. PACE, *Arte medievale in Italia meridionale. I. Campania*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 87-88, fig. 82.

¹¹⁴ M.C. ROSSI, *op. cit.*, pp. 67, 69, fig. 92.

¹¹⁵ A. TROMBETTA, *Arte nel Molise*, cit., p. 90, tav. XXXIV.

¹¹⁶ Ivi, p. 66, tav. XXII.

fitomorfo e tracce della lavorazione al trapano (figg. 16m-o), l'esiguità degli elementi non permette di accertarne con esattezza l'inquadramento cronotipologico. Anche se non mancano assonanze con ornati inquadrabili in un arco cronologico che dall'alto medioevo giunge fino al maturo XI secolo¹¹⁷, ritengo che la loro esecuzione vada collocata fra i prototipi svevi e gli esiti trecenteschi, rappresentati in particolare dai capitelli del portale dei Ss. Erasmo e Martino a Boiano scolpiti nella prima metà del XIV secolo¹¹⁸.

Sul versante esterno settentrionale della chiesa pianisina (US 1882), alle spalle dell'abside, è riemerso un elemento (6,8 x 7 cm; spessore 2,1-6,8 cm) con decoro a treccia¹¹⁹ (inv. 3476) (fig. 16p), per il quale si potrebbe supporre l'appartenenza alla cornice della finestra che illuminava l'interno dell'emiciclo. A titolo di esempio, segnalo l'affinità con la cornice a treccia che borda il già citato rilievo (fig. 12) murato nella facciata della chiesa di S. Rocco, la cui la figura cavalleresca è stata messa in relazione con gli esiti stilistici della bottega del lapicida *Gualterius* attivo presso l'abbazia di Monteverde dopo la metà del XII secolo¹²⁰.

In uno strato di crollo (US 1520) nella navata orientale della chiesa pianisina – a breve distanza dalla facciata (USM 2022A-B) – è stata recuperata una protome (fig. 16r), animale o forse umana (lunghezza max. conservata 27 cm; larghezza max. conservata 10 cm; altezza 13,5 cm), realizzata con una pietra porosa di colore grigio. Lo scalpellino ha impiegato una tecnica scultorea mista (inv. 6397): al moderato rilievo plastico del naso si associa, difatti, l'esecuzione degli occhi mediante la tecnica dell'incisione. Gli occhi, a mandorla e dalla forma allungata, hanno le

¹¹⁷ È il caso, rispettivamente, di frammenti di capitelli del monastero di San Vincenzo al Volturno (P. RAIMO *La produzione scultorea nell'Italia longobarda del IX secolo: alcuni esempi di capitelli compositi e d'ispirazione corinzia*, in *Un medioevo in lungo e in largo da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo)*. Studi per Valentino Pace, a cura di V. Camelliti, A. Trivellone, Pisa, Pacini, 2014, pp. 33-40: 34-36, fig. 1 a-b) o di esemplari della cattedrale di S. Maria a Savona (C. VARALDO, *Lo scavo della cattedrale medievale di Savona*, in *Colligere fragmenta. Studi in onore di Marcello Rotili per il suo 70° genetliaco*, a cura di G. Archetti, N. Busino, P. de Vingo, C. Ebanista, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2019, pp. 193-218:195, fig. 2).

¹¹⁸ M. GIANANDREA, *Boiano nel medioevo e le sue perdute "glorie" artistiche*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 295-310: 306, fig. 18.

¹¹⁹ C. EBANISTA, M.G. ORIGINALE, *Aspetti dell'incastellamento*, cit., p. 354, fig. 8.

¹²⁰ L. CATALANO, *La cultura artistica in Molise*, cit., pp. 57, 59, fig. 12; per il cavaliere è stata proposta l'identificazione con S. Giorgio: si veda A. TROMBETTA, *Arte nel Molise*, cit., pp. 531-533, tav. CCLVIII.

palpebre e le orbite oculari delineate da due ovali concentrici. Sebbene, per la resa degli occhi e del naso, si rinvengano antecedenti in manufatti di età altomedievale, caratterizzati dalla frontalità della postura e dall'inefficacia espressiva immutabile¹²¹, i confronti più puntuali, si riscontrano con rilievi della chiesa di S. Maria di Canneto a Roccavivara, sulla cui facciata è murata una protome felina¹²², decisamente di migliore qualità, però, rispetto al nostro esemplare.

A Pianisi volti umani aggettanti erano, invece, raffigurati su un manufatto (fig. 16s), parzialmente ricomposto da due frammenti combacianti (larghezza 24 cm; altezza max. conservata: 20 cm; spessore: 3-8,5 cm), trovati in uno strato di crollo (US 2024) nell'angolo sudoccidentale della navata orientale della chiesa (inv. 6518-6519). Non è chiaro se si tratta di un'acquasantiera o di un mortaio riutilizzato come pila per l'acqua santa, dal momento che la decorazione con quattro elementi aggettanti in posizione polare è tipica di entrambe le tipologie di manufatti¹²³. Nel nostro caso il volto ovale, verosimilmente maschile, è realizzato con una tecnica scultorea mista, come la già citata protome trovata presso la facciata della chiesa di fase 6 (fig. 16r): a differenza del rilievo plastico aggettante del naso, gli occhi dalla forma ovale e la bocca dritta sono, infatti, realizzati mediante linee incise. Per la resa più realistica dei tratti fisionomici, il volto si differenzia notevolmente dalle testine, dal profilo piatto, riprodotte su alcuni capitelli della cripta di Santa Maria Maggiore a Guglionesi¹²⁴ e di S. Maria di Canneto a Roccavivara¹²⁵ o su un rilievo di S. Maria Assunta a Guardialfiera¹²⁶, laddove per l'assenza della pupilla, realizzata a trapano,

¹²¹ Mi riferisco, per esempio, alla testa maschile dei primi anni del IX secolo proveniente da San Vincenzo al Volturno (L. CATALANO, *La produzione scultorea medievale nell'abbazia di San Vincenzo al Volturno*, Roma, Herder, 2008, p. 27; EAD., *La produzione artistica a San Vincenzo al Volturno fra pittura e scultura: note di sintesi*, in *Molise medievale cristiano cit.*, pp. 243-255: 254, figg. 17-18; M.C. ROSSI, *op. cit.*, p. 45, fig. 53).

¹²² L. CATALANO, *Vinchiatura*, cit., pp. 489-490, figg. 4-5; M.C. ROSSI, *op. cit.*, p. 39, fig. 40.

¹²³ G. AMODIO, *Reimpiego e rifunionalizzazione in alcune 'acquasantiere' medievali di area padana*, in *Forme in movimento. Modelli, metodi e contesti tra continuità e innovazione*, a cura di B.L. Cenere et alii, Padova, Padova University Press, 2025, pp. 67-75: 71.

¹²⁴ F. GANGEMI, *Storia di una cattedrale mancata: Santa Maria Maggiore a Guglionesi*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 381-393: 388, fig. 14.

¹²⁵ L. CATALANO, *Vinchiatura*, cit., pp. 494-495, figg. 12-15; M.C. ROSSI, *op. cit.*, p. 51, fig. 62.

¹²⁶ F. GANGEMI, *Nascita e tramonto di uno spazio episcopale: Santa Maria Assunta a Guardialfiera*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 363-379: 371, fig. 16a.

il volto si distingue dalle teste che reggono gli archetti sulla facciata di S. Giorgio a Petrella Tifernina¹²⁷. Un efficace parallelismo può, invece, essere istituito con i volti murati nella fiancata occidentale di S. Maria Assunta a Guardialfiera¹²⁸, nonché con quello raffigurato su un mortaio del XII secolo reimpiegato come acquasantiera nella pieve di S. Biagio a Talignano, in provincia di Parma¹²⁹.

Chiudiamo la disamina con due lastre pavimentali che recano una decorazione incisa. Una (23,5 x 34,5 cm) fu reimpiegata, allorché già appariva lacunosa, nel pavimento della chiesa (USM 2042) di fase 6 nei pressi del portale (fig. 3). Nell'angolo superiore sinistro del manufatto (fig. 18a) si riconoscono due simboli sovrapposti: quello superiore è formato da tre elementi verticali con trattini apicali in alto collegati in basso da una linea continua, mentre quello inferiore da una sorta di lettera greca Φ ; nella porzione destra compare un reticolo (15 x 20 cm) con quadrati di 6 cm di lato, identificabile con una *tabula lusoria*. Qualora si trattasse effettivamente della lettera Φ saremmo dinanzi a un esemplare antico riutilizzato nella chiesa, secondo quanto è stato proposto, tra l'altro, per la lastra rinvenuta nei pressi della chiesa medievale di Ripa Maiale ad Allumiere, in provincia di Roma¹³⁰. In caso contrario, è probabile che la tavola da gioco sia stata incisa dai fedeli o dai pellegrini che giungevano a Pianisi, com'è attestato di consueto nelle chiese medievali¹³¹, sulla scia di quanto si verificava più in generale sin dalla tarda antichità nei luoghi di passaggio¹³². Non a caso a Pianisi un'altra lastra frammentaria (31 x 26 cm; spessore 6 cm; inv. 5219) con una *tabula lusoria* (fig. 18b) è stata trovata in uno strato superficiale (US 1520) in prossimità della faccia

¹²⁷ M. GIANANDREA, *Nel cuore del Molise "romanico": la chiesa di San Giorgio martire a Petrella Tifernina*, in *Molise medievale cristiano*, cit., pp. 453-470: 457, fig. 3.

¹²⁸ F. GANGEMI, *Il Molise romanico*, cit., p. 68, fig. 6; Id., *Nascita e tramonto*, fig. 10.

¹²⁹ G. AMODIO, *Reimpiego e rifunzionalizzazione*, cit., p. 71, fig. 4.

¹³⁰ F. VALLELONGA, *Ripa Maiale (Allumiere, RM): indagine di una chiesa medievale*. I, «Bollettino di archeologia on line. Direzione generale archeologia, belle arti e paesaggio», XIV/2-3, 2003, pp. 63-84: 64.

¹³¹ Si veda, per esempio, R. BELCARI, *Segni obituari ed un graffito su lastra tombale*, in *L'aratro e il calamo. Benedettini e Cistercensi sul Monte Pisano. Dieci anni di archeologia a San Michele alla Verruca*, a cura di S. Gelichi, A. Alberti, San Giuliano Terme, Felici, 2005, pp. 199-215: 204-206.

¹³² D. NUZZO, *Spazi e strumenti dei giochi nei ritrovamenti archeologici*, in *Il gioco nella società e nella cultura dell'alto medioevo*, LXV settimana di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 20-26 aprile 2017, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2018, pp. 153-189: 175-177.

interna del perimetrale destro (USM 1505) della navata orientale della chiesa (fig. 2); in questo caso, nel reticolo (15 x 16,5 cm) sono iscritti quadrati ruotati di 90°.

I dati emersi dagli scavi hanno permesso un significativo passo in avanti nella conoscenza dell'edilizia medievale per questo comparto territoriale, ma molto resta ancora da fare, anche in relazione all'acquisizione di dati dalla documentazione d'archivio che, a partire dall'ultimo quarto del Cinquecento, c'informa sulla presenza e sull'attività degli scalpellini in Molise e sulla dislocazione delle cave¹³³. È il caso, per esempio, di Giovanni de Mastro Petro di Campobasso che nel 1577 stipulò un contratto, insieme al lombardo Paolo Mastro Giovanni, per la realizzazione del campanile della chiesa della confraternita dell'ospedale della Trinità a Campobasso¹³⁴. Lo scalpellino molisano nel 1579 stipulò un secondo contratto con Nicola Simone di Mirabello per la costruzione di sei archi nella chiesa di S. Berardino a Morcone, centro presso il quale sorgeva la cava, da cui Giovanni de Mastro Petro e i suoi collaboratori, Amaro de Amaro e Angelo Riccione, dovevano estrarre la pietra¹³⁵. Nell'ambito di queste maestranze va collocata l'attività dell'esecutore del fonte battesimale, a corpo costolonato, scolpito nel 1591 per la chiesa di S. Elia a Sant'Elia a Pianisi (fig. 19).

4. Tecnologie digitali e applicazioni di realtà virtuale

Le indagini archeologiche – per la complessità della materia trattata – sono rivolte agli esperti, risultando di difficile accesso al grande pubblico. Condividendo l'approccio dell'archeologia pubblica che coinvolge l'intera comunità nella ricerca, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale, al fine di superare i recinti accademici e favorire lo sviluppo¹³⁶, ritengo sia indispensabile favorire le attività di disseminazione, ricorrendo alle tecnologie digitali che permettono di illustrare in maniera semplice la storia dei siti archeologici e dei monumenti.

¹³³ C. EBANISTA, A. RIVELLINO, *La pietra da taglio nell'edilizia storica molisana: il caso di Santa Croce di Magliano (Campobasso)*, in *II Congresso Internazionale Concrete 2012. Il calcestruzzo per l'edilizia del nuovo millennio. Progetto e tecnologia per il costruito*, a cura di A. Catalano, C. Sansone, Campobasso 2012, p. 52.

¹³⁴ E. D'ONOFRIO, *Il ruolo degli archivi per una storia del costruire nel Molise*, in *Tecniche costruttive tradizionali*, cit., pp. 9-12: 10.

¹³⁵ E. D'ONOFRIO, *op. cit.*, p. 10.

¹³⁶ G. VOLPE, *Archeologia pubblica: metodi, tecniche, esperienze*, Roma, Carocci, 2020.

In quest'ottica si inseriscono le ricostruzioni tridimensionali della *fase 6* della chiesa di S. Maria a Pianisi (figg. 9a-b) che abbiamo prodotto nell'ambito del progetto *Valorizzazione del patrimonio archeologico della Regione Molise*. Nei modelli virtuali le strutture non più esistenti sono state riprodotte con materiale neutro, mentre gli elementi superstiti o quelli di cui possiamo ricostruire in dettaglio l'aspetto originario sono stati resi con maggiore realismo. Non abbiamo, inoltre, mai perso di vista i presupposti scientifici, tanto che le immagini sono pienamente fruibili da parte degli addetti ai lavori, oltre che del grande pubblico. Grazie all'evoluzione dei motori grafici sviluppati nell'ambito dei videogiochi, abbiamo inoltre realizzato un'applicazione che consente l'esplorazione in soggettiva degli ambienti ricostruiti. Per il futuro si intravedono nuove possibilità che sfruttano un'interessante metodologia nell'ambito dell'esplorazione virtuale di modelli 3D che consente la navigazione immersiva fruibile anche con visori 3D. In particolare, si potrebbe rivoluzionare la fruizione del sito offrendo la possibilità di confrontare la realtà archeologica con quella della ricostruzione virtuale, in maniera totalmente immersiva, predisponendo spazi per l'utilizzazione dei visori per la realtà virtuale (VR) che utilizzano display 3D *near-eye* e tracciamento posizionale.



Fig. 1 - Sant'Elia a Pianisi, ruderi della chiesa di S. Maria al termine degli scavi e dei restauri, 30 ottobre 2024 (LabGraf3d).



Fig. 2 - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di S. Maria a Pianisi. Planimetria al termine degli scavi del 2024 (LabGraf3d).



Fig. 3 - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di S. Maria a Pianisi. Pianta con le fasi edilizie (elaborazione Rosario Claudio La Fata; ortofoto LabGraf3d).



Fig. 4 - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di S. Pietro a Pianisi
(foto Carlo Ebanista).



Fig. 5 - Sant'Elia a Pianisi, resti dell'abside di *fase 1* della chiesa di S. Maria, 29 ottobre 2024
(foto Vincenzo Castaldo).



Fig. 6 – Sant’Elia a Pianisi, chiesa di S. Maria a Pianisi. Il perimetrale della chiesa di *fase 3* (foto Vincenzo Castaldo).



Fig. 7 – Sant’Elia a Pianisi, Fontana della Pace su Corso Lauro. La vasca battesimale proveniente dalla chiesa di S. Maria a Pianisi (foto Carlo Ebanista).



Fig. 8 - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di S. Maria a Pianisi. Conci modanati con profilo ogivale reimpiegati nella tamponatura di una delle arcate di collegamento tra le navate (foto Vincenzo Castaldo).



Fig. 9a-b - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di S. Maria a Pianisi. Ricostruzione tridimensionale dell'esterno e dell'interno dell'edificio di fase 6 (Impresa Software e Innovazione S.r.l. di Piedimonte Matese).



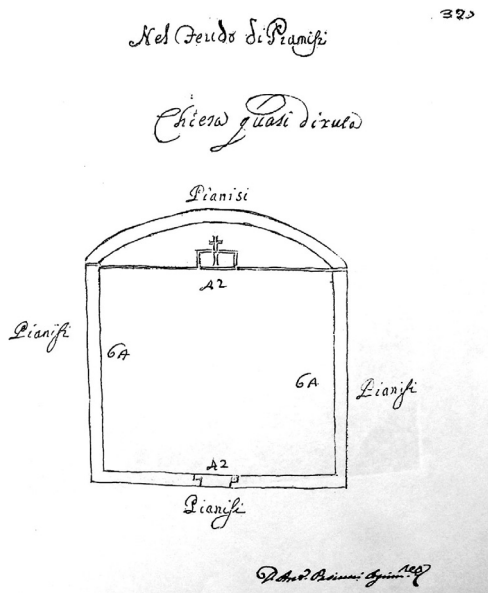


Fig. 10 - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di S. Maria a Pianisi. Pianta disegnata nel 1701 su disposizione dell'arcivescovo Orsini (EBANISTA 2015, fig. 2a).



Fig. 11 - Sant'Elia a Pianisi, materiali lapidei della chiesa di S. Maria a Pianisi reimpiegati nel cuscinale della famiglia Colavita: a, architrave con iscrizione del 1761; b, elementi con iniziali E.C. e la data 1780; c-d, blocchi con terminazione a semicolonna murati nel camino (foto Vincenzo Castaldo e Carlo Ebanista).



Fig. 12 - Sant'Elia a Pianisi, facciata della chiesa di S. Rocco. Lunetta di reimpiego proveniente dalla chiesa di S. Nicola (foto Carlo Ebanista).

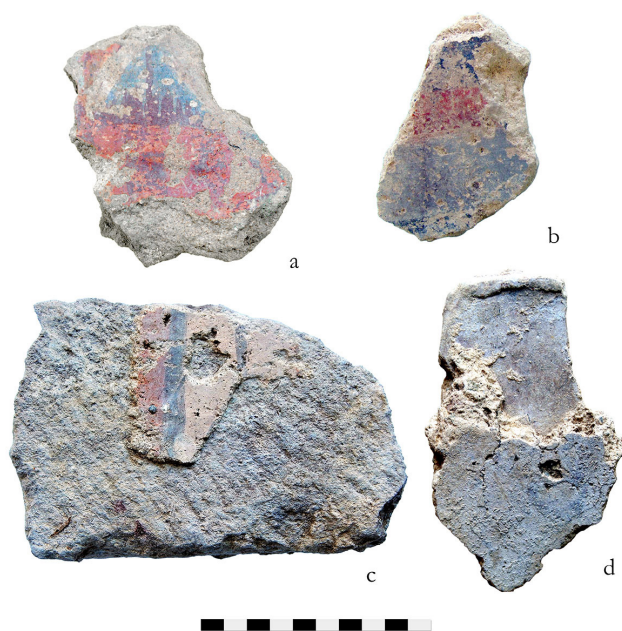


Fig. 13a-d - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di S. Maria a Pianisi. Lacerti di intonaco dipinto (elaborazione grafica Rosario Claudio La Fata; foto Carlo Ebanista).



Fig. 14 – Sant’Elia a Pianisi, chiesa di S. Maria a Pianisi. Il prof. Alessio Monciatti in visita al cantiere di scavo, 19 luglio 2017 (foto Angela Venditti).



Fig. 15 – Sant’Elia a Pianisi, giardino dell’abitazione dell’ex sindaco Saverio Campolieto. Capitello proveniente da Pianisi (DI IORIO 1974, fig. tra pp. 32-33).



Fig. 16a-z - Sant'Elia a Pianisi, elementi scultorei dagli scavi nella chiesa di S. Maria a Pianisi: a-f (scala 1:8); g (scala 1:5); h-r (scala 1:4); s (scala 1:6); t-z (non in scala) (elaborazione grafica Rosario Claudio La Fata; foto Carlo Ebanista e Vincenzo Castaldo).



Fig. 17 - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di S. Maria a Pianisi. I resti dell'arco di trionfo in stato di crollo, 4 luglio 2019 (foto Carlo Ebanista).



Fig. 18a-b - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di Santa Maria a Pianisi. Lastre pavimentali con decorazione incisa (elaborazione grafica Rosario Claudio La Fata; foto Vincenzo Castaldo).



Fig. 19 - Sant'Elia a Pianisi, chiesa di S. Elia. Fonte battesimale (foto Carlo Ebanista).

IL PRESEPE DI GRECCIO, GIOTTO E I PRESEPI MONUMENTALI IN ITALIA CENTROMERIDIONALE

ABSTRACT

Nel corso del Duecento si diffusero le rievocazioni della nascita di Cristo che, probabilmente, favorirono la realizzazione di gruppi scultorei, analoghi a quelli della Deposizione dalla Croce. Il primo esempio fu il presepe di Arnolfo di Cambio che a S. Maria Maggiore trasformò la cappella contenente le reliquie della Natività in un teatro di statue. Anche Giotto ad Assisi non sembra aver rappresentato il presepe messo in scena da S. Francesco a Greccio, quanto piuttosto un dramma sacro, allestito nel coro di una chiesa con l'utilizzo di statue. A conferma di tale prassi, rimangono diversi esemplari di sculture lignee, soprattutto raffiguranti la Madonna puerpera, tra le quali spicca quella proveniente da Santa Chiara a Napoli, databile entro la metà del Trecento.

During the 13th century, reenactments of the birth of Christ became widespread, likely encouraging the creation of sculptural groups similar to those of the Deposition from the Cross. The first example was the Nativity scene by Arnolfo di Cambio, who transformed the chapel containing the relics of the Nativity in Santa Maria Maggiore into a theater of statues. Giotto in Assisi also does not appear to have depicted the Nativity scene staged by St. Francis in Greccio, but rather a sacred drama, staged in the choir of a church using statues. Confirming this practice, several examples of wooden sculptures remain, especially those depicting the Madonna in childbirth, among which the one from Santa Chiara in Naples, dating to the mid-14th century, stands out.

PAROLE CHIAVE: Presepe, scultura lignea medievale, Madonna partoriente (Napoli, Museo della Certosa di San Martino).

KEYWORDS: Nativity scene, Medieval Wooden Sculpture, Madonna in Childbirth (Naples, Museo della Certosa di San Martino).

Scrivono Tommaso da Celano nella *Vita Prima* che nel dicembre del 1223, circa due settimane prima della festa della Natività, Francesco si rivolse al nobile Giovanni dicendogli: «Se vuoi che celebriamo a Greccio il Natale di Gesù, precedimi e prepara quanto ti dico: vorrei rappresentare il Bambino nato a Betlemme, e in qualche modo vedere con gli occhi del

corpo i disagi in cui si è trovato [...], come fu adagiato in una greppia e come giaceva sul fieno tra il bue e l'asinello»¹.

Fin da queste prime righe appare evidente che non si trattò della semplice messa in scena di un dramma sacro come quelli che già nel secolo precedente erano allestiti nelle chiese in occasione della ricorrenza natalizia². La rievocazione in questo caso, infatti, doveva stimolare una 'visione' dell'evento – analoga a quella che in un altro frangente ebbe Santa Chiara³ –, con un meccanismo di trasposizione dal reale all'immaginario che fece sì che Greccio diventasse una nuova Betlemme, come ricorda sempre Tommaso da Celano⁴.

Il testo prosegue dunque raccontando la soddisfazione di Francesco al suo arrivo a Greccio nel trovare tutto predisposto in base alle indicazioni fornite e la sua partecipazione in qualità di diacono, cantando «con voce sonora»⁵, alla celebrazione eucaristica durante la quale un uomo virtuoso, secondo la *Leggenda maggiore* di Bonaventura da Bagnoregio lo stesso Giovanni⁶, vide nella mangiatoia il Bambino privo di vita che il santo abbracciò, destandolo da questo sonno profondo, così come aveva resuscitato la fede nel cuore di molti.

Entrambi i biografi descrivono quindi l'esperienza del partecipante nei termini di una 'visione' e ricordano come il fieno della mangiatoia – che nell'esegesi patristica è accostato all'ostia consacrata⁷ – acquisisse poteri curativi per uomini, donne e animali, quasi come una reliquia *ex contactu*, anche se in questo caso il Bambino era soltanto parte di una apparizione.

Il racconto sembra in tal modo suggerire che ogni rievocazione del Presepe, potesse avere un potere evocativo della visione della Natività, come rivela anche il dittico dipinto entro gli inizi del Quattrocento sulla parete di fondo della grotta di Greccio, dove il Presepe è anteposto alla

¹ Ringrazio Lorenzo Ebanista, don Tino Tisato e Matthias Weniger.

Fonti Francescane, Padova, Edizioni Messaggero, 1990, pp. 477-479.

² C. FRUGONI, *Il Presepe di San Francesco. Storia del Natale di Greccio*, Bologna, Il Mulino, 2023, p. 35.

³ Tale visione è ricordata nel *Processo di canonizzazione* e nella *Leggenda di Santa Chiara*: *Fonti Francescane*, cit., pp. 2341, 2419.

⁴ Ivi, p. 478.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 924.

⁷ C. FRUGONI, *Sul Natale di Greccio e le sue rappresentazioni*, in *Il mistero gioioso. Il Presepe di Greccio e le sculture del Gesù Bambino benedicente*, Catalogo della mostra (Siena, Complesso Museale di Santa Maria della Scala, 21 dicembre 2012-28 febbraio 2013), a cura di C. Frugoni, F. Siddi, Monteriggioni, Il Leccio, 2012, pp. 11-32: 17.

Natività⁸. Questa capacità di far rivivere il sacro poneva dunque i presupposti per la diffusione di tale pratica che fu molto rapida, tanto che già nel 1252 se ne coglie un'eco nell'abbazia di San Magno a Füssen in Baviera⁹.

In termini analoghi di ipostatizzazione del sacro dovette porsi, quasi settant'anni dopo, anche la prima replica stabile della *performance* di Greccio, realizzata da Arnolfo di Cambio, che trasformò la cappella del Presepe di Santa Maria Maggiore in una sacra rappresentazione permanente, popolata delle statue dei protagonisti dell'evento, compresa quella della Madonna, presumibilmente in origine distesa, sostituita in età moderna da una più convenzionale seduta con il Bambino in braccio¹⁰.

La basilica romana era orgogliosa delle sue reliquie della Natività che consistevano in frammenti della grotta, della mangiatoia, delle fasce che avvolsero Gesù e della paglia su cui fu adagiato¹¹, tanto che già dal VII secolo era definita nel *Liber pontificalis* come *ad Presepem*¹². Anche il nuovo allestimento, avviato al tempo di Niccolò IV (1288-1292), primo papa francescano, ribadiva la sua connotazione di nuova Betlemme, non solo tramite la monumentalizzazione delle reliquie nello spazio scenico appositamente allestito da Arnolfo ma anche iniziando sullo scorcio del Duecento a vantare davanti alla cappella del Presepe, la tomba di San

⁸ P. SIMONS, *The Altar as Stage: Visual and Material Conditions of the Dramatized Nativity*, in *New horizons in Trecento Italian art*, a cura di B. C. Keene, K. Whittington, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 39-52.

⁹ R. BERLINER, *Die Weihnachtskrippe*, München, Prestel, 1955, p. 164.

¹⁰ F. POMARICI, *Il presepe di Arnolfo di Cambio: nuova proposta di ricostruzione*, «Arte medievale», II, 2, 1988, pp. 155-175; G. KREYTENBERG, *Arnolfo. Presepe*, in *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, Catalogo della mostra (Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria Maggiore, 21 dicembre 2005 - 21 aprile 2006), a cura di Enrica Neri Lusanna, Firenze, Pagliai Polistampa, 2005, pp. 190-193; F. POMARICI, *Il Presepe di Santa Maria Maggiore: un riesame*, in *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno di Firenze, Colle di Val d'Elsa (7-10 marzo 2006), a cura di V. Franchetti Pardo, Roma, Viella, 2006, pp. 103-116; G. KREYTENBERG, *Il concetto scenico nell'opera scultorea di Arnolfo di Cambio*, in *Arnolfo Di Cambio. Il monumento del Cardinal Guillaume De Bray dopo il restauro*, «Bollettino d'arte», 2009 (serie speciale), pp. 67-76; F. POMARICI, *L'iconografia della Vergine nell'opera di Arnolfo di Cambio: il sepolcro De Bray e la facciata di Santa Maria del Fiore*, in *Arnolfo Di Cambio. Il monumento del Cardinal Guillaume De Bray dopo il restauro*, «Bollettino d'arte», 2009 (serie speciale), pp. 97-111.

¹¹ F. ACETO, *Betlemme a Roma: spigolature in margine al culto di San Girolamo e al Presepe di Arnolfo di Cambio*, in *Medioevo, natura e figura*, Atti del convegno di Parma (20-25 settembre 2011), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2015, pp. 547-556.

¹² Al tempo di Teodoro I (642-649): *Le Liber Pontificalis*, atexte, traduction et commentaire par L. Duchesne, Paris, Thorin, 1886-1892, I, p. 331.

Girolamo che in realtà aveva voluto essere seppellito proprio a Betlemme vicino al luogo della Natività¹³. D'altronde la caduta di Acri nel 1291 aveva indotto Niccolò IV a traslare reliquie dalla Palestina e a 'ricreare' in Occidente i luoghi più significativi della Terra Santa¹⁴, dando il via ad un fenomeno di duplicazione del sacro che si proietterà nei secoli successivi.

Pochi anni dopo Giotto raffigurò il Presepe di Greccio (fig. 1) nel ciclo francescano nella basilica superiore di Assisi¹⁵ immaginando l'episodio ai piedi di un altare sormontato da un ciborio arnolfiano, con Francesco in abiti da diacono che abbraccia il bambino sollevandolo dalla mangiatoia. Il nesso simbolico tra l'altare che accoglie il corpo di Cristo e la mangiatoia, suggerito già da una glossa al Vangelo di Luca del XII secolo, era d'altronde esplicito nello stesso episodio raffigurato nella cosiddetta tavola Bardi (Firenze, Santa Croce, cappella Bardi: fig. 2), dove peraltro viene data una posizione centrale e una notevole evidenza visiva anche alla roccia¹⁶.

Nulla invece nel riquadro di Assisi rimanda al paesaggio montagnoso di Greccio e la scena è evidentemente ambientata nel coro di una chiesa, delimitato da un'alta recinzione su cui il pulpito e una croce dipinta si proiettano verso la navata, dalla quale una folla di fedeli preme per entrare. Più che la prima rappresentazione avvenuta tra le montagne del reatino, dunque, Giotto sembra raffigurare una delle sue repliche ormai divenute consuete, con Francesco che svolge quasi un ruolo da attore¹⁷, nelle quali inoltre si utilizzavano probabilmente anche statue per rappresentare il bue e l'asino. Un dettaglio questo che non era sfuggito ad Alessio Monciatti nelle schede del volume della collana *Mirabiliae Italiae* sulla basilica assisiata¹⁸, inoltre dallo scorcio del Duecento è documentata la pratica di esporre statuette del Bambino sull'altare in occasione della Natività¹⁹.

L'uso di simulacri in sostituzione di animali reali aveva ovviamente il vantaggio di evitare episodi incresciosi durante la celebrazione ma anche di accordare le dimensioni del bue e dell'asinello a quelle del Bambino,

¹³ F. ACETO 2015, *op. cit.*, pp. 548 sgg.

¹⁴ C. FRUGONI, *Il Presepe*, cit., p. 159.

¹⁵ S. ROMANO, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma, Viella, 2022.

¹⁶ P. SIMONS, *op. cit.*, pp. 39-41; C. FRUGONI, *Il Presepe*, cit., pp. 37-39, 112.

¹⁷ C. FRUGONI, *Sul Natale*, cit., p. 27; C. FRUGONI, *Il Presepe*, cit., p. 157.

¹⁸ A. MONCIATTI, *Il Presepe di Greccio*, in *La basilica di San Francesco ad Assisi*, 2.2 *Testi. Schede*, a cura di G. Bonsanti, Modena, Panini, 2002, pp. 531-532; C. FRUGONI, *Il Presepe*, cit., p. 25.

¹⁹ C. FRUGONI, *Sul Natale*, cit., p. 20.

come rivela proprio il presepe di Arnolfo²⁰ dove questi sono evidentemente fuori scala rispetto agli altri personaggi e alla loro taglia.

Alcuni dati suggeriscono inoltre che questi teatri di statue, in particolare lignee, si diffusero rapidamente, tanto da lasciare diverse testimonianze materiali risalenti ai primi decenni del Trecento.

Nella cripta di Santa Maria Assunta ad Assergi²¹, in territorio aquilano, infatti una scultura lignea databile al primo quarto del secolo riproduce Maria coronata e distesa dopo il parto che con l'indice e il medio della mano sinistra compie un gesto originariamente rivolto al Bambino, che doveva completare il gruppo.

Poco distante, a Tossicia²², sul versante teramano del Gran Sasso, una Madonna puerpera già quattrocentesca sembra invece citare nella posa quella del Museo del santuario di San Nicola a Tolentino, datata dalla critica intorno al 1340²³. Quest'ultima, inoltre, conservando ancora il Bambino e il San Giuseppe a corredo, documenta che tali figure recumbenti fossero parte di gruppi anche piuttosto articolati, come conferma nella seconda metà del Trecento, sempre nelle Marche, la produzione del cosiddetto Maestro dei Magi di Fabriano²⁴ o, nell'archivio della medesima città un documento rogato nel 1384 che attesta la commissione di un presepe composto dalla Madonna partorienti con il figlio, San Giuseppe,

²⁰ F. POMARICI, *Il Presepe*, cit., pp. 167-169; G. KREYTENBERG, *Il concetto*, cit. pp. 68-76.

²¹ G. CURZI, *Statue da palcoscenico. La Madonna della Natività di Assergi*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di D. Benati, A. Tomei, Cinisello Balsamo 2005, pp. 125-146.

²² Tossicia, Santa Sinforosa: E. AMOROSI, *Madonna della neve. Chiesa di San Michele Arcangelo. Montesilvano*, in *Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara*, Teramo, Ter-cas, 2001 (Documenti dell'Abruzzo teramano, V, 1), pp. 353-355.

²³ E. NERI LUSANNA, *Il gruppo ligneo della natività di San Nicola a Tolentino e la scultura marchigiana*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, Roma, Argos, 1992, pp. 105-124; A. DELPRIORI, *Maestro di Fossa, Natività*, in *Capolavori del Trecento: il cantiere di Giotto, Spoleto e l'Appennino*, Catalogo della mostra (Trevi, Montefalco, Spoleto, Scheggino, 24 giugno-4 novembre 2018), a cura di V. Garibaldi, A. Delpriori, Perugia, Quattroemme, 2018, pp. 256-259.

²⁴ E. NERI LUSANNA, *Per l'Adorazione dei Magi di Palazzo Venezia a Roma*, in *Nobilis arte manus: Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, a cura di B. Klein, Dresden, Klein, 2002, pp. 218-227; A. DELPRIORI, *Per la scultura gotica a Fabriano: una linea fino ad Allegretto e oltre*, in *Oro e colore nel cuore dell'Appennino. Allegretto Nuzi e il '300 a Fabriano*, Catalogo della mostra (Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli, 14 ottobre 2021-30 gennaio 2022), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021, pp. 93-115.

due angeli, i pastori con due capi di bestiame e un cucciolo nonché le protomi del bue e dell'asinello²⁵.

Segnalo infine che qualche anno fa è comparsa sul mercato antiquario una Vergine puerpera datata tra la fine del XIV secolo e gli inizi del successivo, variamente ricondotta all'area toscana o marchigiana²⁶. Diversi esemplari suggeriscono inoltre che la diffusione di questa tipologia non fosse limitata al territorio italiano; tra gli esempi più precoci d'Oltralpe è infatti attestata una Madonna partorienti distesa con San Giuseppe e il Bambino della fine del Trecento proveniente da Notre Dame de Bourbonnais (Nord)²⁷.

Anche se tutte queste Madonne lignee recumbenti hanno carattere statuario, corroborato da dimensioni prossime al vero, un ascendente iconografico sembra rintracciabile in sculture a rilievo come il pannello che ornava lo *jubé* di Chartres²⁸, dove ritroviamo il gesto con le due dita della mano sinistra della Madonna di Assergi²⁹, mentre nella decorazione della lunetta scolpita da Arnolfo per il portale laterale di Santa Maria del Fiore si ritrova Maria distesa che nella postura del busto, sollevato e semiruotato, sembra rifarsi ad una figura giacente sul coperchio di un sarcofago antico³⁰.

Dal punto di vista della funzione invece questi teatri di statue risentivano della precoce diffusione, almeno dal XII secolo, di drammi liturgici come l'*Officium Pastorum* e l'*Officium Stellae*. In queste occasioni veniva messo in scena nel coro delle chiese l'omaggio che i pastori prima e i magi poi rendevano al Bambino³¹. All'interno di queste messe in scena

²⁵ A. GIANANDREA, *Il presepe di Vanni Mainardi di Monterubbiano*, «Nuova rivista misena», II, 1889, pp. 109-111.

²⁶ cm 25×150×40; <https://www.anca-aste.it/it/asta-0366/scultore-toscano-attivo-nella-cerchia-di-nino-.asp> (consultazione in data 13.01.2025); <https://fineart.dimanoinmano.it/vergine-della-nativita-scultore-attivo-in-area-adriaticainizio-xv-secolo/> (consultazione in data 13.01.2025).

²⁷ Esposta nel 1966 in una mostra all'aeroporto di Parigi Orly: G. BORRELLI, *Il Presepe napoletano*, Napoli, Pironti, 1970, p. 32, n. 12; *Ottanta Natività all'aeroporto di Orly*, «L'Europeo», 15 dicembre 1966, pp. 56-61.

²⁸ W. SAUERLÄNDER, *Gothic Sculpture in France. 1140-1270*, London, Thames e Hudson, 1972, fig. 126.

²⁹ G. CURZI, *Statue*, cit., pp. 140-143.

³⁰ F. POMARICI, *L'iconografia*, cit., pp. 98ss.

³¹ G. CURZI, *Statue*, cit., p. 130; G. CURZI, *Marchionne: la lastra con l'Adorazione dei Magi e la decorazione scultorea della pieve di Santa Maria ad Arezzo*, «Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze», LXXI, 2009, pp. 149-188.

espressioni come: «quem queritis in presepe, pastores, dicite» o, per i magi, «ecce puer adest quem queritis», dichiaravano esplicitamente una connessione alle sacre rappresentazioni della Passione, che in diversi casi ruotavano intorno a gruppi di deposizioni lignee, conservate in numerosi esemplari in Italia e in Europa³².

Oltre alla Natività e alla Deposizione anche altri momenti della storia sacra dovevano essere drammatizzati tramite l'impiego di statue lignee quali quelle del Cristo e della Vergine giacenti, attribuite al maestro dei Beati Becchetti per la provenienza dall'omonimo oratorio annesso al chiostro di Sant'Agostino a Fabriano³³ dove, alla fine del Trecento, i committenti, due agostiniani, vollero ricostruire entro un percorso scenico e culturale i luoghi topici della Passione di Cristo³⁴.

Un ulteriore esempio di questa teatralizzazione degli spazi di culto può essere rilevato nella statua lignea di San Ponziano giacente, del primo quarto del Trecento, ora nel Museo Nazionale del Ducato di Spoleto³⁵, che si trovava nella cripta dell'omonima chiesa spoletina dove, dialogando con le pitture alle pareti, suggeriva un parallelismo tra la Passione di Cristo e il martirio del santo per decapitazione, istituendo anche una relazione con la Madonna dipinta che, con un gesto delle mani, sembra quasi accogliere la testa di Ponziano, che nella scultura è infatti resecata e sanguinante.

La partecipazione di attori, comparse e simulacri bidimensionali e tridimensionali, realizzati con varie tecniche, doveva essere molto diffusa ed è attestata su larga scala da Galvano Fiamma nel racconto dell'*Officium stellae* messo in scena a Milano per celebrare l'Epifania del 1336³⁶, una performance collettiva che coinvolse la popolazione risignificando il paesaggio urbano della capitale viscontea in una nuova Gerusalemme. Il corteo, una vera folla di uomini e animali, si avviò infatti dal convento dei Domenicani, in cui erano stati incoronati i magi, e seguendo una stella

³² *La Deposizione lignea in Europa: l'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Saporì, B. Toscano, Milano, Electa, 2004.

³³ Fabriano, Pinacoteca Civica Bruno Molajoli.

³⁴ A. DELPRIORI, *Per la scultura*, cit., pp. 109-112.

³⁵ ID., *Maestro di San Ponziano, San Ponziano giacente*, in *Capolavori del Trecento: il cantiere di Giotto, Spoleto e l'Appennino*, Catalogo della mostra (Trevi, Montefalco, Spoleto, Scheggino, 24 giugno-4 novembre 2018), a cura di V. Garibaldi, A. Delpriori, Perugia, Quattroemme, 2018, pp. 326-327.

³⁶ *Gualvanei de la Flamma ordinis praedicatorum, Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne vicecomitibus ab anno 1328 usque ad annum 1342*, a cura di C. Castiglioni, Bologna, Zanichelli, 1938 (*Rerum Italicarum Scriptores*), p. 22.

dorata sospesa raggiunse le colonne di San Lorenzo dove era raffigurato – *effigatus* è il termine che usa Galvano – Erode circondato da scribi e sapienti, per poi dirigersi a Sant'Eustorgio dove presso l'altare trovarono il Presepe con il bue, l'asinello, il bambino tra le braccia di Maria e un angelo che li ammoniva a non rifare la strada percorsa all'andata: è difficile non immaginare un contributo di statue a questa elaborata messa in scena.

Anche a Napoli le Costituzioni dell'arcivescovo Giovanni Orsini nel secondo quarto del Trecento ricordano l'allestimento di rappresentazioni in occasione dell'Epifania³⁷.

Nell'ambito di questo variegato fenomeno sembrerebbe dunque inserirsi anche la scultura lignea raffigurante la Madonna distesa su un ampio letto (*fig. 3*)³⁸ oggi nel Museo della Certosa di San Martino (cm 140), apprezzabile per le sue notevoli qualità formali anche grazie alla conservazione della cromia (*fig. 4*).

L'opera è citata per la prima volta nel 1945 da Morisani che ne attestò la provenienza dal complesso di Santa Chiara, quasi distrutto due anni prima da un bombardamento alleato, proponendo un rimando alla maniera di Tino di Camaino³⁹, mentre pochi anni dopo Causa⁴⁰, in occasione della mostra del 1950, la mise in relazione alla corrente di gusto francese che connotò l'ambiente napoletano tra il primo e il secondo quarto del Trecento, riconoscendo però nella morbidezza dell'intaglio e nel classicismo dell'insieme gli esiti della scultura di Maitani. Questa notazione orvietana, a mio avviso abbastanza generica, venne condivisa da Carli⁴¹, che vi colse il riflesso delle figure dell'Eterno e degli angeli della facciata del duomo umbro, e sostanzialmente confermata da tutta la letteratura successiva che ha sottolineato anche la consonanza con la pittura senese di ambito martiniano⁴².

³⁷ S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2013, p. 95.

³⁸ La rappresentazione della Madonna partorienti distesa in un letto si ritrova già nel citato rilievo dallo *jubé* di Chartres, ritengo dunque che la presenza del letto non debba far pensare ad una Natività di Maria, diverso forse il caso della statua proveniente da un altare dedicato a Sant'Anna della parrocchiale di Ebern (Germania, tardo XV secolo; New York, Metropolitan Museum. The Cloisters; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471816> (consultato in data 16/02/2026)).

³⁹ O. MORISANI, *Tino di Camaino a Napoli*, Napoli, Libreria scientifica, 1945, p. 86.

⁴⁰ R. CAUSA, scheda n. 31, in *Mostra della scultura lignea nella Campania dal XII al XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, 1950), a cura di B. Molajoli, F. Bologna, R. Causa, Napoli 1950, pp. 90-91.

⁴¹ E. CARLI, *La scultura lignea italiana*, Milano, Electa, 1960, p. 52.

⁴² A. R. GARZELLI, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Firenze, Marchi &

La provenienza da Santa Chiara ha inoltre suggerito di riconoscere nella Madonna partoriente una committenza della regina Sancia di Maiorca intorno al 1340, quando la grande chiesa francescana fu consacrata⁴³, ritenendo di conseguenza la statua una sorta di incunabolo della tradizione presepiale napoletana.

Si ritenne pertanto che l'opera in origine fosse incastrata in un piano che ne aumentava il perimetro della base per contenere il San Giuseppe, le nutrici e i due animali che assistevano il Bambino⁴⁴, che poteva essere deposto lungo il fianco e assicurato tramite i fori ancora visibili all'altezza delle ginocchia della Vergine⁴⁵. La forma e la distribuzione irregolare di questi alloggiamenti sembrerebbero però suggerire una loro realizzazione posticcia, mentre i danni alla pellicola pittorica a fianco del busto di Maria potrebbero suggerire, in alternativa, una collocazione della mangiatoia/culla in questa zona e una sua movimentazione scenica.

Questa disposizione ricreerebbe infatti un gioco di sguardi tra la Madre e il Figlio analogo a quello che si coglie nella Natività dipinta sulle pareti di San Lorenzo Maggiore, dove anche la Madonna distesa fornisce un riscontro alla gestualità e all'accavallamento delle gambe della scultura lignea.

Nel 1970 Gennaro Borrelli⁴⁶ ritenne invece che la Madonna partoriente e le figure che le facevano da contorno erano state scenograficamente allestite in una grotta che occupava una cella al piano terreno del chiostro di Santa Chiara e che questo gruppo fu sostituito nel tardo Cinquecento da un Presepe⁴⁷ perduto nel 1943, del quale rimangono le figure di Maria e Giuseppe anche se gravemente danneggiate.

Questa ricostruzione sembra tratta con qualche aggiustamento dalla

Bertolli, 1969, p. 110; N. SPINOSA, *Figure presepiali napoletane dal XIV al XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale, ottobre 1970-gennaio 1971), Napoli, Azienda autonoma di Cura, Soggiorno e Turismo, 1970, p. 9; S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo*, cit., pp. 95-96; S. D'OVIDIO, *Scultura lignea*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di F. Aceto, P. Vitolo, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2017, I, pp. 79-88.

⁴³ M.C. ROSSI, *Il sacro e il rituale nella scultura lignea del Quattrocento: il presepe della chiesa di San Lorenzo martire di San Buono (Chieti)*, in *Aspetti del sacro e di vita quotidiana tra tarda antichità e medioevo*, a cura di M.C. Rossi, L. Lonardo, A. Macchione, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022, pp. 115-142: 126.

⁴⁴ G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵ S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo*, cit., p. 96.

⁴⁶ G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷ G. MORAZZONI, *Il Presepe napoletano*, «Dedalo», II, 1921-1922, pp. 380-404.

testimonianza di Francesco Proto Duca di Maddaloni che nel 1889⁴⁸ affermò di aver visto a Santa Chiara in una «gran cella terrena del maggior chiostro» un presepe composto di grandi statue in legno dipinto che accostava al rilievo di analogo soggetto nel monumento di Enrico Minutolo in duomo e a quello della tomba di Ludovico Aldomorisco in San Lorenzo, ritenendo infine che il presepe potesse essere stato commissionato dalla regina Sancia o dalla badessa Odolora de Sabran.

Secondo quanto riportato in un blog⁴⁹, che però non fornisce elementi di riscontro, sarebbe stato invece proprio il duca di Maddaloni nell'Ottocento ad aver ricostruito in un ambiente del convento, cui diede forma di grotta, un gruppo presepiale nel quale la Vergine puerpera del Museo di San Martino era circondata dal Bambino, accudito dal bue e dall'asino, da San Giuseppe e dalle due levatrici.

Nonostante le ricerche svolte, purtroppo, non ho trovato alcuna conferma a queste notizie; tuttavia, che la Madonna partoriente fosse allestita in una grotta insieme ad altre figure è piuttosto plausibile, lo conferma la filiera fin qui ricostruita e soprattutto quella che possiamo ritenere una sua diretta derivazione.

Nella cripta della cattedrale di Nusco in Irpinia, infatti, è stata recuperata alcuni anni fa una cappella dove, utilizzando la fondazione rocciosa dell'edificio e pietrame non sbizzato, era stata ricreata agli inizi del Quattrocento la grotta di Betlemme (fig. 5), incastonata in un cielo stellato. In

⁴⁸ F. PROTO DUCA DI MADDALONI, *Il Presepe*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», XIX, 1889, pp. 55-78: 60: «Maggiore, ma contemporaneo di queste sculture del Duomo e di S. Lorenzo [rilievo in monumento Arrigo Minutolo in Duomo e in tomba Aldomorisco in S. Lorenzo] è un presepe che sta nel Real Monastero di Santa Chiara. Io mi ebbi agio di vederlo, quando, or son pochi anni, una col nostro Commendator Capasso, col Cavaliere d'Ambra, col Commendator Minervini accedemmo in quel pio luogo, quai conservatori dei patrii monumenti, per, non ricordo che riparo o restauro dovesse farvisi. Questo occupa tutta una gran cella terrena del maggior chiostro. È adorno di grandi figure sculte in legno e dipinte, avvegnachè rozza; e come in quello originale di Greccio, vi si vedel'altare a piè della mangiatoia, tra il bue e l'asinello. Le Clarisse o, veramente, le Povere Dame (come si chiamavano in antico, per istituto del poverello di Assisi) seguivano a puntino gli esempi del loro grande maestro. E quel presepe dovette essere costruito. In quel monastero, a tempo che n'era badessa la Regina Sancia o, poco dopo, sotto il governo di Suor Odolora di Sabrano, figliuola a quel S. Elzeario Conte di Ariano e Grande Almirante del regno, a tempo di Re Roberto, e per la quale Odolora fecesi parecchie opere d'arte in quel luogo, specie la bellissima porta fiordalisa che, dal chiostro, mette nella sala comune».

⁴⁹ <https://www.zonagrigia.it/blog/2021/12/18/la-vergine-puterpera-del-museo-di-san-martino/> (consultato in data 16/03/2025)

questo ambiente era dunque era allestita una messa in scena permanente dell'evento prodigioso che si avvaleva – come nel caso di San Ponziano – dell'interazione tra la decorazione pittorica, in questo caso riproducente Storie della Natività, e alcune statue in stucco.

Di queste rimangono la testa di San Giuseppe, innestata su un corpo posticcio, e la Madonna sdraiata su un letto, in parte rimodellato come il cuscino che le sostiene il capo su cui è posta una corona⁵⁰.

Nonostante queste alterazioni e una fattura sicuramente più grossolana il tono generale della figura, il classicismo del volto e, soprattutto, particolari come la posizione delle braccia lungo il corpo (fig. 6) dichiarano la sua dipendenza dalla scultura napoletana, l'unica tra quelle superstiti che con la mano destra non si sostiene il capo (figg. 4, 6), mentre abbiamo già incontrato il particolare della corona ad Assergi.

È dunque assai verosimile che la rievocazione della grotta di Betlemme messa in scena a Nusco, oltre ad ispirarsi alla statua napoletana nelle fattezze della Madonna distesa, potesse richiamare per l'ambientazione in una grotta artificiale l'allestimento di una cappella di un importante edificio della capitale.

D'altronde nel 1324 il vescovo Andrea d'Alagno aveva fatto realizzare una cappella del Presepe nel duomo di Amalfi, nella quale fu anche sepolto, che doveva richiamare nell'aspetto una grotta, visto che viene definita «crypta» nell'iscrizione metrica che ricorda anche una decorazione pittorica che illustrava la Natività, non è però improbabile anche in questo contesto la presenza di statue⁵¹. Una chiesa ipogea ricca di suggestioni che rimandano al santuario

⁵⁰ F. GANDOLFO, G. MUOLLO, *Arte in Irpinia*, Roma, Artemide, 2013; P. VITOLO, *La scultura in stucco*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di F. Aceto, P. Vitolo, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2017 (Studi e ricerche di storia dell'arte 1), I, pp. 88-98; P. VITOLO, *La scultura in stucco*, in *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, a cura di F. Aceto, P. Vitolo, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2017, I, pp. 88-98: 97-98.

⁵¹ «Hic iacet corpus Andreae de Alaneo Archiepiscopi Amalfitani. Dominus Andreas de Alaneo praesul et civis Amalfiae hanc cappellam construi fecit an. Dom. MCC-CXXIII, Praesulis Andreae jussu sit condita crypta, in qua natalis Domini sunt dogmata picta. Fascia constringit, qui mundi climata cingit; bos, asinus, stantes noscunt puerum dominantem ut solis radius non ledens vitrea transit. Sic Domini mater post partum Virgo remansit; obtineat veniam cum justis consociatus; De Alaneo dictus hic praesul commemoratus»: M. CAMERA, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, Salerno, Stabilimento Tipografico Nazionale, 1876, I, p. 668; A. STEFANUCI, *Storia del Presepio*, Roma, Casa Editrice "Autocultura", 1944, p. 86; G. BORRELLI, *op. cit.*, p. 21; M.C. ROSSI, *op. cit.*, p. 126.

betlemita è stata poi riconosciuta nella grotta del Latte di Maranola, tra Lazio e Campania, con una significativa fase di frequentazione di età angioina⁵².

È inoltre possibile che questi allestimenti presepiali in locali o cappelle che simulavano o utilizzavano un ambiente naturale come una grotta o un paesaggio roccioso, abbiano tratto qualche suggestione da contesti antichi quali ad esempio l'*Antrum Cyclops*, un ninfeo probabilmente voluto dall'imperatore Claudio a Baia con un'abside rivestita di finta roccia per richiamare la caverna di Polifemo, che ospitava un teatro di statue riproducenti Ulisse e i compagni in balia del ciclope⁵³.

A questo punto però è legittimo interrogarsi sul perduto contesto 'scenico' della Madonna partoriente del Museo di San Martino. Anche se non abbiamo motivo di dubitare dell'affermazione di Morisani⁵⁴ in merito alla sua provenienza da Santa Chiara non è detto che questa fosse la collocazione originaria, visto che non ci sono elementi certi della presenza della statua in chiesa o nel grande complesso conventuale anteriori al 1945.

Se accantoniamo le suggestioni francescane che il presepe quasi inevitabilmente comporta, a Napoli c'è un altro edificio legato fin dalle sue origini al culto della Natività, la perduta chiesa di Santa Maria, attestata a partire dal 1025 come *ad Presepe* (sic!)⁵⁵, analogamente alla basilica romana di Santa Maria Maggiore, con la quale forse condivideva qualche reliquia proveniente da Betlemme.

Questa sorgeva davanti alla facciata di Sant'Angelo a Nilo e fu una delle sette diaconie della città⁵⁶, chiamata anche Santa Maria Rotonda⁵⁷ per la

⁵² M. R. MARCHIONIBUS, *La Grotta del latte da Betlemme a Maranola: riti propiziatori e immagini salutifere*, in *Le grotte tra Preistoria, età classica e Medioevo: Capri, la Campania, il Mediterraneo*, Atti del convegno internazionale di Capri (7 - 9 ottobre 2021), a cura di L. Di Franco, R. Perrella, Roma, Quasar, 2022, pp. 575-588.

⁵³ *Il ninfeo sommerso di Claudio a Baia. Storia e protagonisti di un'impresa*, a cura di F. Avilia, P. Caputo, Napoli, Valtrend, 2015; M. CESARANO, *A cena con la famiglia imperiale. Il ninfeo della residenza imperiale di Baia: un triclinium per il culto imperiale*, in *Le grotte tra Preistoria, età classica e Medioevo: Capri, la Campania, il Mediterraneo*, Atti del convegno internazionale di Capri (7-9 ottobre 2021), a cura di L. Di Franco, R. Perrella, Roma, Quasar, 2022, pp. 425-452.

⁵⁴ O. MORISANI, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁵ B. CAPASSO, *Monumenta ad Neapolitani Ducatus Historiam Pertinentia*, II/1 a cura di R. Pilone, Salerno, Pilone, 2008, p. 294; L. CORRERA, *Il presepe a Napoli*, «L'Arte», II, 1899, pp. 325-346: 325.

⁵⁶ *CHRONICHE DI PARTENOPE* I, 42; A. STEFANUCCI, *op. cit.*, p. 86; F. NICOLINI, *Scorribande presepiali*, Napoli, Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1983, p. 24.

⁵⁷ B. CAPASSO, *op. cit.*, II, p. 1368.

sua icnografia circolare, che una tradizione erudita ritenne derivare dal suo impianto nella cella di un tempio⁵⁸, così da essere stata riconosciuta nell'edificio cupolato a pianta centrale riprodotto nella tavola Strozzi a destra di Santa Chiara.

La chiesa, descritta ancora in uso nella visita pastorale di Annibale de Capua del 1580, conobbe un rapido abbandono tra Sei e Settecento tanto che i suoi resti vennero inglobati nel 1770 nel vanvitelliano palazzo di Sangro di Casacalenda, dal quale riemersero nel 1922 durante le demolizioni di un'ala di questo edificio per l'ampliamento di via Mezzocannone (fig. 7). Un'impronta del vano interno della chiesa perduta si può forse cogliere nel corpo turriforme ancora esistente all'angolo con il pallonetto di Santa Chiara che ospita la bottega di un barbiere. La cura delle anime passò dunque al Gesù Nuovo mentre il titolo di Santa Maria Rotonda fu trasferito alla chiesa di San Francesco delle Monache, una fondazione angioina prospiciente Santa Chiara, cui giunsero anche alcune opere d'arte dalla chiesa distrutta⁵⁹.

Sarebbe dunque da prendere in considerazione la possibilità che Santa Maria Rotonda si sia dotata anch'essa di un presepe monumentale, sulla scorta dell'impresa di Arnolfo nella basilica romana con cui condivideva il riferimento alla greppia nell'intitolazione ed evidentemente anche il culto della Natività.

Di questo allestimento poteva forse far parte anche la Madonna partoriente del Museo di San Martino, poi trasferita a San Francesco delle Monache insieme ad altre opere della chiesa distrutta e da qui a Santa Chiara, seguendo le religiose, che vi si rifugiarono nell'Ottocento; tutti questi vorticosi spostamenti peraltro sarebbero avvenuti nel giro di poche centinaia di metri.

Non voglio andare oltre con questa ricostruzione ovviamente congetturale, che però potrebbe spiegare l'assenza di notizie della Madonna partoriente a Santa Chiara prima del 1945 o del tardo Ottocento, se prestiamo fede alla testimonianza ellittica del duca di Maddaloni.

⁵⁸ B. CAPASSO, G. DE PETRA, *Napoli greco-romana*, Napoli, Società napoletana di Storia Patria, 1912, p. 124; F. NICOLINI, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁹ C. D'ENGENIO CARACCILO, *Napoli Sacra*, Napoli, Monleviero, 1623, p. 260; A. STEFANUCCI, *op. cit.*, 1944, p. 86; *I ruderi di Santa Maria della Rotonda*, «Napoli Nobilissima», III, 1923, pp. 149-150; G. ALISIO, *Napoli e il risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1981, pp. 343-345; A. DE LUZENBERGER, *Palazzo Casacalenda. Una vicenda di ordinario abbandono*, «Dimore storiche», LXXI, 1, 2010, pp. 53-55.

Oltre alla questione della provenienza risulta solo in parte messa a fuoco anche quella dei caratteri formali dell'opera che nella letteratura critica continua a muoversi entro le coordinate fissate da Raffaello Causa nel 1950, che postulava, come già ricordato, un'adesione al gusto francese e un'apertura verso la plastica di Maitani⁶⁰.

Da questa potrebbe derivare il tono classicheggiante del pezzo e qualche analogia nella resa di un corpo pieno cui aderiscono le vesti arricciate da poche pieghe ma i riferimenti con il cantiere orvietano rimangono estremamente generici; più complesso risulta invece sciogliere il rimando alla cultura figurativa d'Oltralpe dove si può cogliere qualche assonanza nella produzione del tempo di Filippo il Bello, in particolare nelle esperienze dove il tono gotico è meno esasperato, come nell'elegante statua di San Luigi nella chiesa of Saint-Pierre di Mainneville (Eure)⁶¹.

La conoscenza della scultura toscana invece emerge ben oltre il plesso senese/orvietano, tanto che nell'opera ritroviamo quelle suggestioni tinesche già colte da Morisani, riscontrabili ad esempio nel volto tondeggiante dalle gote tornite (fig. 4) che trova riscontro in quelli delle statue del monumento funebre di Maria d'Ungheria a Santa Maria Donnaregina Vecchia⁶² (fig. 8), di cui sembra citare anche la posizione delle mani della giacente, nel sepolcro disgiunte per impugnare gli attributi della regalità. I panneggi profondi e cadenzati (fig. 9) richiamano invece per certi versi alcune figure delle storie di Santa Caterina nel distrutto pontile di Pacio Bertini a Santa Chiara⁶³ dove ricorrono anche gli arti quasi cilindrici e le mani tozze (fig. 10).

Nonostante sia questa, verosimilmente, la trama di riferimenti entro cui inserire la Vergine puerpera napoletana, rimane una certa insoddisfazione per l'assenza di riscontri stringenti, ancora una volta dunque la scultura lignea, anche nel pieno Trecento, sembra seguire declinazioni formali in gran parte autonome rispetto alla coeva produzione lapidea.

⁶⁰ R. CAUSA, *op. cit.*, pp. 90-91.

⁶¹ F. BARON, *Saint Louis*, in *L'art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328*, Catalogue de l'exposition (Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998), édité par D. Gaborit-Chopin, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 101-102.

⁶² T. MICHALSKY, 'Mater serenissimi principis': the tomb of Maria of Hungary, in *The church of Santa Maria Donna Regina: art, iconography and patronage in fourteenth-century Naples*, edited by J. Elliott, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 61-78.

⁶³ G. CHELAZZI DINI, *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato, Martini, 1996.



Fig. 1 - Giotto, Il presepe di Greccio, Assisi, Basilica Superiore (da Monciatti, 2002).



Fig. 2 - Maestro del San Francesco Bardi (Coppo di Marcovaldo?), Il presepe di Greccio, Firenze, Santa Croce, cappella Bardi (da Frugoni, 2023).



Fig. 3 - Anonimo scultore del sec. XIV, Madonna partoriente, Napoli, Museo della certosa di San Martino (archivio autore).



Fig. 4 - Anonimo scultore del sec. XIV, Madonna partoriente, particolare, Napoli, Museo della certosa di San Martino (archivio autore).



Fig. 5 - Grotta della Natività, Nusco, cattedrale, cripta (archivio autore).



Fig. 6 - Anonimo plastificatore del XV secolo, Madonna partoriente, particolare, Grotta della Natività, Nusco, cattedrale, cripta (archivio autore)

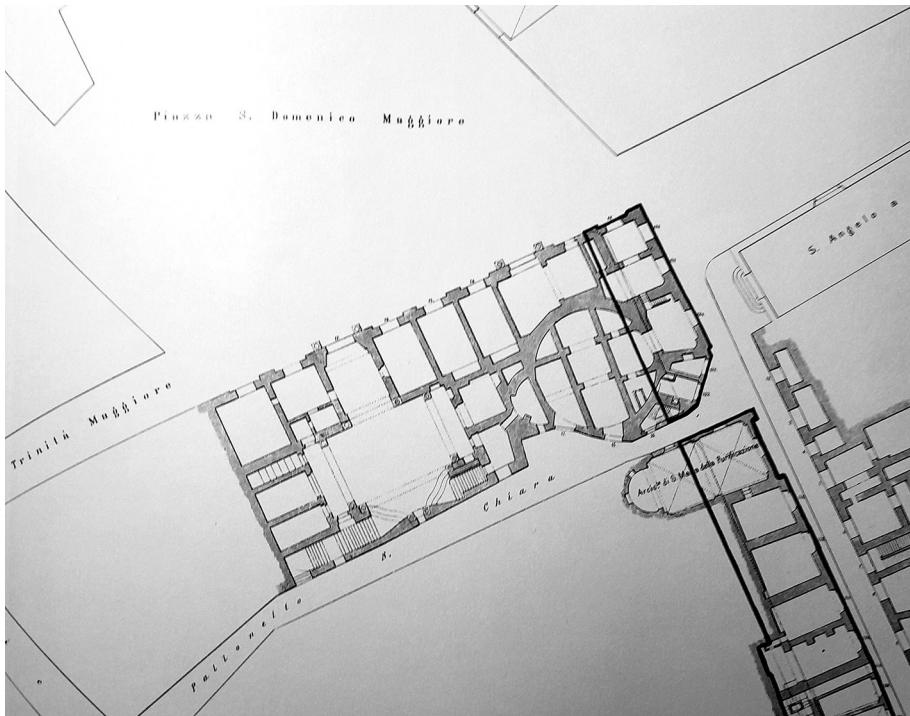


Fig. 7 - Napoli, palazzo di Sangro di Casacalenda, pianta (da Alisio, 1981).



Fig. 8 - Tino di Camaino, Monumento funebre di Maria d'Ungheria, particolare, Napoli, Santa Maria Donnaregina Vecchia (archivio autore).



Fig. 9 - Anonimo scultore del sec. XIV, Madonna partoriente, particolare, Napoli, Museo della certosa di San Martino (archivio autore).



Fig. 10 - Pacio Bertini, Pontile con Storie di Santa Caterina, frammento, Napoli Museo di Santa Chiara (archivio autore).

ENTRE DOS AGUAS. FERRER BASSA Y LA CORONACIÓN DE BELLPUIG

ABSTRACT

The Coronation of Bellpuig, an example of exceptional adherence to italic pictorial models of the first Trecento, was recognized as a Ferrer Bassa. Over time Critics have been divided on their interpretations: supporting paternity bassiana or choosing to attribute to an Italian master active in Catalan context. We need to review these two horizons which disturb the understanding in Catalonia of paintings such as murals of Saint Michel Chapel (Pedralbes) and, in Italy, of some tables and frescoes from the Marche region. Between these two areas, we inquire about the identity of Ferrer's contribution versus the Adriatic artistic universe and, without forgetting common aspects, we conclude by outlining, be it in Barcelona or Urbino, the singular entity of their respective ateliers.

La Coronación de Bellpuig fue reconocida a Ferrer Bassa como ejemplo de su excepcional adhesión a modelos pictóricos itálicos del primer Trecento. Con el tiempo la crítica ha dividido sus interpretaciones: o respalda la autoría basiana u opta por atribuir la tabla a un italiano activo en contexto catalán. Hay que revisar estos dos horizontes que perturban la comprensión en Cataluña de pinturas como los murales de la Capilla de san Miguel (Pedralbes) y, en Italia, de algunas tablas y murales de las Marcas. Entre estas dos aguas, indagamos sobre la contribución de Ferrer frente al universo artístico adriático y, sin obviar valores comunes, se concluye rubricando, sea en Barcelona sea en Urbino, la entidad singular de sus respectivos talleres.

La Incoronazione di Bellpuig è stata riconosciuta a Ferrer Bassa come esempio di una eccezionale aderenza ai modelli pittorici italiani del primo Trecento. Col tempo la critica ha diviso le sue interpretazioni: accogliere la paternità bassiana o attribuire la tavola a un italiano attivo nel contesto catalano. Dobbiamo rivedere questi due orizzonti che disturbano la comprensione delle pitture in Catalogna, come i murali della Cappella di san Michele (Pedralbes) e, in Italia, di alcune tavole e affreschi delle Marche. Tra le due acque, esploriamo i contributi di Ferrer di fronte a l'universo artistico adriatico e, senza ignorare aspetti comuni, si conclude sottolineando, sia a Barcellona che a Urbino, la indole singolare delle rispettive botteghe.

PAROLE CHIAVE: Ferrer Bassa, Incoronazione di Bellpuig, Trecento, pittura gotica, Marche.

KEYWORDS: Ferrer Bassa, The Coronation of Bellpuig, Trecento, Gothic painting, Marche.

El profesor Alessio Monciatti apoyó mi proyecto de investigación *Retablos de las maravillas. Las tramas de la pintura en Barcelona y el arte del Trecento en Italia*, en cuyo marco he desarrollado este y otros estudios recientes sobre Ferrer Bassa y sus entornos, algunos todavía inéditos¹. Según lo planeado desde el inicio, habría sido un placer comentar con él mis opiniones y dudas sobre una materia oscura en algunos puntos cruciales, disfrutar de su viva apertura a nuevos diálogos, de su amistad y de sus conocimientos, consciente de un interés compartido por los temas que convergen en ese fabuloso primer Trecento itálico, que tan enérgico resonó en Cataluña. No pudo ser y lo lamento muy profundamente. Le dedico esta contribución con estima sincera y reconocimiento, y una añoranza que sigue vigente.

1. De Ferrer Bassa al Maestro de la Coronación de Bellpuig

La gran mayoría de las pinturas documentadas para Ferrer Bassa o no se han conservado o las conocemos en un estado precario e incompleto. Los hados no nos han asistido en exceso ante su acreditada actividad como maestro de retablos² y, en un principio, la fortuna historiográfica tampoco sería complaciente con sus miniaturas que, siendo obras de la tercera y cuarta décadas del 1300, fueron arrinconadas durante mucho tiempo en las profundidades de la segunda mitad del siglo. A partir de los años ochenta y en adelante, también se enmaraña el tema de los “frescos”. Siendo el mural el campo pictórico menos frecuentado por Ferrer, el caso de Pedralbes había gozado de mayores gracias documentales. Es sabido que se le reconocieron desde muy temprano los murales de la Capilla de san Miguel, sin embargo, la revisión de su papel como

¹ El proyecto fue favorecido con una Ayuda a la movilidad del profesorado senior (ref. 81800IJ), concedida por el Ministerio de Universidades de España (2023–2024). Este soporte institucional me facilitó una estancia de investigación en Italia (2024), con marco de acogida en el Dipartimento di science storiche e dei beni culturali de la Università degli Studi di Siena. Agradezco el generoso soporte del profesor Roberto Bartalini.

² A partir de un fragmento de colección privada se revisa una posible excepción a esta norma en R. ALCOY, *Andanzas de la pintura catalana en los tiempos del Gótico. Las estaciones del primer Trecento*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2025, pp. 324–334. Para la documentación siguen siendo esenciales: M. TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1936 y J. M. MADURELL I MARIMON, *El pintor Lluís Borrassa: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», VII, 1949, VIII, 1950, X, 1952.

miniaturista iba a problematizar esta autoría y a cuestionar el conjunto que, en primera instancia, había sido analizado como único trabajo inequívoco del pintor. Se iniciaba el camino hacia un “Non-Ferrer Bassa” global³, sin atender a propuestas menos radicales que ya apuntaban a un “Pseudo-Ferrer Bassa”, que colaboraría con el cabeza de taller, fuera en el Pedralbes de las clarisas o en otras obras⁴. Recordemos que las pinturas que habitan la Capilla del arcángel pertenecen a un contexto femenino y franciscano, eclesiástico y real, que custodió las vidas de un notorio grupo de damas nobles, lideradas por la reina Elisenda de Montcada, fundadora del centro en 1326, junto a su esposo, el rey Jaime II (†1327). La Capilla es un espacio sacro que debe ser relacionado con el colindante complejo funerario del monasterio y no con una celda destinada a su segunda abadesa⁵. Ferrer Bassa y sus ayudantes comparecen, en sendos documentos de 1343 y 1346, como responsables de una obra que sería aplaudida y destacada como la más representativa del taller en una serie de estudios pioneros⁶. Hay que retroceder también a esas primeras etapas para sumar la atribución a Ferrer de dos pinturas sobre tabla: la Coronación de Bellpuig y un fragmento hagiográfico del Museo Episcopal de Vic, concluyentes por el parentesco estilístico con los murales⁷. Este reducido catálogo toparía después con algunos obstáculos que nacen de

³ J. YARZA, *Bassa e il Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig*, «Notizie da Palazzo Albani», XXII-XXIX, 1993-2000, pp. 37-56; *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano, Federico Motta, 2002, pp. 24-101: 89 (nota 37); para otras citas en la misma dirección: J. L. Vega, *Nuove opere e un percorso catalano-marchigiano per un comprimario del Trecento*, «Paragone», ns. 155-156, 2021, pp. 30-53. Cfr. A. MARCHI, *La pittura della prima metà del Trecento nelle Marche. Presenze riminese, pittori “stranieri” e pittore locali*, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, a cura di D. Benati, Milano, Electa, 1995, pp. 112-123.

⁴ R. ALCOY, *La Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana 1325-1350*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1988 (edición microfichada, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1989) y R. ALCOY, *Pintures del Gòtic a Lleida*, Barcelona, Quart Premi d'Investigació «Josep Sarrate i Forga» – Collegi d'aparelladors i arquitectes tècnics de Lleida, 1990.

⁵ R. ALCOY, *Clarisse, monarchia e mondo francescano, nella Cappella di san Michele, nel monastero di Pedralbes, e oltre*, «Ikón», III, 2010, pp. 81-94; R. ALCOY, *Andanzas de la pintura catalana en los tiempos del Gótico*, cit., pp. 193-289.

⁶ Véase M. TRENS, *op.cit.*

⁷ Post concede la tabla de Bellpuig a la escuela de los Serra y acepta así su autoría catalana advirtiéndole su dimensión sienesa, pero sin negar el nexo con Florencia: C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, II, Cambridge (Ma.), Harvard University Press 1930, p. 204.

dos cepas distintas. La primera concierne a las obras italianas que agrandaron el catálogo de Ferrer para contribuir a reducirlo poco después. La segunda se destapa a partir de la confrontación de murales y tablas con la miniatura que interpela a los Bassa y, el debate sostenido por tanto en etapas distintas, se amplifica a partir del 1983-1984. La sofisticada tabla de Bellpuig (Urgell) fue la primera que tendió a caer del pequeño elenco inicial que, con punto de mira fijo en lo documentado para la fundación de las clarisas de ámbito barcelonés, había convencido a los primeros mentores del pintor⁸, ya asombrados por el abrumador italianismo de sus creaciones⁹.

En 1960, Giuseppe Marchini, sorprendía al auditorio con la atribución al maestro catalán de unos atractivos murales, extraídos del convento de Santo Domingo de Urbino¹⁰ y, paso a paso, se adherirían al elenco otras pinturas también localizadas en las Marcas. No tardaron en llegar, sendas rectificaciones, de 1961 y 1969, a la hipótesis del Marchini que, publicadas por Ferdinando Bologna y Miklós Boskovits, eran visiblemente contrarias a la atribución de los murales de los dominicos de Urbino a Ferrer Bassa. Bologna planteó la identificación del pintor con un «Antonius Magister» a partir de las palabras: «ANTONIUS» y «MATER», inscritas en las mangas de una Virgen de la Humildad de la Galleria Nazionale delle Marche (Urbino)¹¹. Llegados al '69, Boskovits replantea el tema, niega la existencia de «Maestro Antonio», y desarrolla la idea de un «Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig», añadiendo nuevas obras a su catálogo¹². Ambos subrayan el interés y calidad de la tabla

⁸ S. SANPERE I MIQUEL, *Els trescentistes catalans I. La Pintura mig-èval catalana*, Barcelona, S. Babra 1906-1915, pp. 107-127; J. GUDIOL I CUNILL, *Els trescentistes II. La Pintura mig-èval catalana*, Barcelona, S. Babra, s.d. [1924], M. TRENS, *op. cit.*

⁹ Gudiol i Ricart apoyaría siempre la atribución a Ferrer Bassa: J. GUDIOL RICART, *Pintura gòtica*, Madrid, Plus Ultra, 1955, pp. 59-60; J. GUDIOL RICART, S. ALCOLEA BLANCH, *La Pintura Gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p. 293 y cat. n. 86. Véase también A. DE BOSSQUE, *Artistes italiens en Espagne du XIV^e siècle aux Rois Catholiques*, Paris, Le Temps, 1965.

¹⁰ G. MARCHINI, *Catalogo della mostra di opere restaurate a cura della Soprintendenza alle Gallerie e opere d'arte delle Marche*, Urbino, 1960, cat. n. 1.

¹¹ F. BOLOGNA, *Di alcuni rapporti tra Italia e Spagna e "Antonius Magister"*, «Arte Antica e Moderna», 1961, pp. 27-48, sobre bases puestas por L. VENTURI, *Nella Galleria Nazionale delle Marche*, «Bollettino d'Arte», VIII, 1914, pp. 305-327: 306 y otros autores.

¹² M. BOSKOVITS, *Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchigiana del Trecento*, «Arte Illustrata», XVII-XVIII, 1969, pp. 4-19. Cfr. DE MARCHI *Antonius Magister*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, III, München-Leipzig, 1990, pp. 633-634.

de Bellpuig que, apreciando el ascendente de su autor sobre el Bassa de Pedralbes, les sirve para defender la actividad de un anónimo italiano que habría trabajado en Cataluña y asimismo en centros italianos adriáticos, dejando un importante rastro artístico en ambas penínsulas. Entre la aportación de Bologna y la de Boskovits, Meiss emplaza la tabla de Bellpuig hacia 1330-1336 y, al amparar al nuevo anónimo, descarta la atribución a Ferrer Bassa.¹³ La tabla se sitúa, por tanto, en el reinado de Alfonso el Benigno, bastante antes del encargo de Francesca de Saportella (1343/1346), cronología temprana que Boskovits corrobora al tantear un momento cercano al 1335¹⁴.

Partiendo del análisis de la miniatura, François Avril discrepaba sobre la autoría de los murales de Pedralbes en *À propos des Heures de Marie de Navarre: quelques remarques sur le style et l'identité du maître de saint Marc*, un trabajo inédito presentado en Aviñón en 1983. Gracias a la amabilidad de su autor accedí a esta aportación imprescindible, que daba a conocer el *Libro de Horas de María de Navarra*. Las actas de Aviñón no llegaron a publicarse, pero el códice de la Biblioteca Marciana de Venecia estimularía un muy positivo cambio de horizontes para la miniatura de los Bassa¹⁵. Las conclusiones fueron y son aún divergentes. Se puede secundar la figura de un Ferrer Bassa miniaturista y polifacético frente a los que refutan la autoría catalana de los murales de Pedralbes, prescindiendo de un nebuloso pintor itálico itinerante, al menos del descrito como pintor de la tabla de Bellpuig y de las creaciones relacionadas con centros adriáticos. Según el relato de Boskovits, el Maestro de la Coronación de Bellpuig habría trabajado en Urbino, pudiendo ser identificado con el artífice de la gran Cruz de Mombaroccio (Beato Sante)¹⁶

¹³ M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry, Part I. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, I, London, George Braziller, 1967, p. 24.

¹⁴ Partidario de una cronología nítidamente posterior, es contrario a estas tesis: *Pittori a Camerino*, cit., pp. 24-101: 89 (nota 37).

¹⁵ Para las primeras contribuciones monográficas al estudio de las *Horas* véanse: A. SAULNIER PINSARD, *Une nouvelle oeuvre du Maître de San Marcos: le livre d'Heures de Marie de Navarre*, in *La Miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*. Atti del convegno di Cortona (24-26 settembre 1982), I, a cura di E. Sesti, Firenze, Olschki, 1985, pp. 35-50; ALCOY, *El libro de Horas de la reina María de Navarra: Avance sobre un problema complejo*, «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», XXXIV, 1988, pp. 105-134; R. ALCOY, *La Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana 1325-1350*, cit., I, pp. 342-412, II, 601-556 y 1070-1124.

¹⁶ M. BOSKOVITS, *Il problema di Antonius Magister e qualche osservazione sulla pittura marchigiana del Trecento*, cit.; cfr. M. MINARDI *Committenza domenicana a Urbino nella vicenda di un protagonista del Trecento Marchigiano: Il Maestro Della Croce Di Mombaroccio*,

y de un par de tablas dedicadas a la Virgen de la Humildad, en su faceta amamantadora, la ya atribuida a “Antonius” y la Madonna Kisters (Suiza). Se añaden además algunas otras piezas que habría que estudiar monográficamente¹⁷. Sean los que sean los lindes del catálogo, me atengo por ahora al apelativo fundacional, alusivo a Bellpuig, al margen de los “alias” nacidos de “rebautizos” diversos. Desmenuzar la concepción que subyace en cada uno de ellos sería entretenido. Los cambios tal vez obedezcan al deseo de favorecer la italianidad del pintor, de refrendar su posición en el mapa, su importancia o su calidad. Extremos a relativizar cada vez que se amplía el repertorio de piezas apreciadas – Maestro de san Domenico de Urbino, Maestro de Mombaroccio... –, sin quitar importancia el grado real de cohesión del grupo de pinturas que se barajan y sin omitir las catalanas (Maestro de Bellpuig, Maestro de Pedralbes...). Por lo general, se otorga prioridad la Cruz de Mombaroccio – juzgada anterior al resto de las obras reunidas –, sea frente a esa etapa catalana intermedia o frente a unos posteriores tiempos italianos del pintor. Sin embargo, el encaje de todas las obras juzgadas en este sugestivo diseño no acaba de ser perfecto¹⁸. La tabla de Bellpuig es un objeto artístico muy singular, tanto si se avista desde Cataluña como si se examina desde el contexto itálico. A pesar de ser una pintura perdida, merece atención especial, ni que solo sea por dimensionar al autor discutido y por comprender su capacidad para dar vida a un alternativo maestro anónimo. No puede pasar por alto que, en 1998, sin renuncia al dilatado catálogo itálico, Miklós Boskovits reconsideró su antigua posición previa, dando validez a la atribución de la Coronación de Bellpuig a Ferrer Bassa¹⁹.

Nos disponemos, por tanto, a nadar entre dos aguas para intentar entender mejor el problema que deriva de una producción relevante que, teniendo como lugar de destino Cataluña, se emplaza entre connocio-

«Bolletino d'Arte», XXII-XXIII, 2014, p. 45-88.

¹⁷ Me refiero a las obras atribuidas por M. BOSKOVITS, *Il Convento del Beato Sante e alcune osservazioni sulla pittura marchigiana del '300*, in *Il Santuario del Beato Sante a Mombaroccio di Pesaro*, Roma, Santuario Beato Sante, 1998, pp. 183-211, fig. 17 y 19 y J. L. VEGA, *op. cit.*, cfr. R. ALCOY, *Andanzas de la pintura catalana en los tiempos del Gótico*, cit., pp. 313-323

¹⁸ Expuse mi punto de vista en R. ALCOY, *Ferrer Bassa allo specchio*, «Arte Medievale», 2003, pp. 107-127, invitada a revisar las recientes aportaciones al tema bassiano. Pese a lo candente del tema, por aquel entonces opté por dar tiempo al tiempo y madurar mis ideas sobre la cuestión de Urbino y su entorno, obviamente implicadas. Más allá de situar ahora las vertientes básicas del debate, mi intención es abordar las particularidades iconográficas y estilísticas de la tabla de Bellpuig en un estudio monográfico.

¹⁹ M. BOSKOVITS, *Il Convento del Beato Sante*, cit., pp. 183-211.

nes artísticas diversas, que afectan a su factura y entidad de modo aparatoso. Además de las tablas de Bellpuig y del Museo Episcopal de Vic²⁰, se conocen otras piezas del taller catalán en que intervienen los colaboradores más ingeniosos de Ferrer Bassa²¹. En todo caso, para su hijo Arnau, preparado y activo en el mismo taller, es la escuela de Siena instalada en Aviñón la que nos conviene tomar como referente indispensable para colegir sobre algunas de las más sobresalientes componentes de su formación y estilo entre 1336 y 1339²². En este cruce de caminos, abierto desde la misma Toscana a otros grandes centros del Mediterráneo, como Mallorca, Génova, Nápoles o Palermo, la ciudad de Barcelona se expresa gótica y compleja, pero no acomplexada. En una línea próxima a la de Arnau Bassa es importante reconocer la posición de un Maestro catalán de Baltimore, heredero del Maestro del escribano de Lérida²³. Recuerdo que Joan Ainaud me sugirió una vez, hace ya mucho, la eventualidad de ver a Ferrer como posible autor del Tríptico Walters (Baltimore)²⁴. Una opción que valoré y descarté en los años ochenta, y posteriormente, por no servir bien al rompecabezas incompleto que intentaba construir y en el que, el mismo Ainaud, ya reconocía problemas. Para el caso, también

²⁰ R. ALCOY, *Sant Romuald de Camaldoli i el problema de les taules de Vic relacionades amb Ferrer Bassa*, «Analecta Sacra Tarraconensia», LXV, 1992, pp. 211-248.

²¹ Entre ellas, siempre de los años cuarenta, el Políptico de la Pierpont Morgan Library y los vestigios del retablo destinado a Mallorca (R. ALCOY, *El retaule de santa Anna del castell reial de Mallorca i els seus mestres. Dels Bassa a Ramon Destorrents (1345-1358)*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2000) y del retablo encargado en 1347 a Ferrer y Arnau Bassa, con destino al Convento de Junqueras de Barcelona (Museo Diocesano de Barcelona).

²² R. ALCOY, *La Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana 1325-1350*, cit. y R. ALCOY, *El retaule de santa Anna del castell reial de Mallorca*, cit, pp.66-79.

²³ Aclaro que la mención de Lérida remite al escribano representado y no a un Maestro que delata su origen toscano y una particular conexión con Pisa y centros cercanos: R. ALCOY, *Pintures del Gòtic*, cit., pp. 45-88 e EAD., *Andanzas de la pintura catalana en los tiempos del Gòtico*, cit., pp. 196-241, entre otros trabajos. Para el Tríptico de Baltimore y la exploración del marco pictórico mediterráneo, de la Liguria a Nápoles: F. BOLOGNA, *I pittori alla Corte Angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fredericana*, Roma, Ugo Bozzi, 1969; F. BOLOGNA, *Momenti degli studi sulla circolazione mediterranea della cultura artistica agli inizi dell'età moderna. Discurs llegit en la solemne investidura de Doctor Honoris causa del prof. F. Bologna*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1 de diciembre de 1990; F. BOLOGNA, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il Maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Ladtote. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano, Electa, 1994, pp. 15-29.

²⁴ Remito a J. AINAUD, *Pittura spagnola del periodo romanico a El Greco*, Bergamo, Istituto italiano di Arti Grafiche, 1964; J. AINAUD, *La pintura catalana de l'esplendor del Gòtic al Barroc*, Milano, Skira, 1991.

cuentan los fragmentos de un retablo que, asociado a Cardona por tradición oral, vinculo al Maestro de Baltimore en contexto basiano, al tiempo que propongo una posible procedencia del monasterio cisterciense de Poblet. Joan Ainaud había atribuido el retablo fragmentario al taller de los Bassa, con la colaboración de Ramon Destorrents²⁵. Todo ello nos lleva ahora demasiado lejos, pero apuntemos que, si la Capilla de Pedralbes aconsejó no sumar la pintura de Baltimore y otras afines al catálogo personal de Ferrer Bassa, la gran mayoría de las miniaturas del *Salterio anglo-catalán* (París, BnF. Ms. lat. 8846), vinculadas cada vez con mayor consenso y precisión a su autoría, tampoco concuerdan con el estilo de la pieza americana. Las opciones de la nueva generación pictórica se manifiestan tanto en el Tríptico de Baltimore como en el retablo dedicado a san Marcos, encargado a Arnau Bassa por los zapateros de Barcelona, y las tablas del san Jaime de Jonqueres (1347) y Santa Anna y la Virgen niña del retablo de la capilla palatina de Mallorca, obra iniciada en el taller de los Bassa, que fue concluida por Destorrents (ca. 1344-1357)²⁶.

2. El redescubrimiento de la tabla en Bellpuig

En verano de 1922, en la iglesia de Sant Nicolau de Bellpuig (Urgell), se localizaba una tabla grande con la representación de una extraordinaria Coronación de la Virgen (*fig. 1*). Alcanzado el 13 de setiembre, *La Veu de Catalunya* convertía el hecho en noticia:

A l'església parroquial de Bellpuig ha estat descoberta una taula gòtica que ve a ajuntar-se a les moltes joies artístiques que Catalunya déu als artistes medievals. No gaire lluny del lloc al qual durant el primer terç del segle XIX fou traslladat des del Convent de Sant Bartomeu de la mateixa vila, el Panteó de Ramon Folch de Cardona, que constitueix la millor joia funerària de Catalunya hi havia un altaret en el qual un quadre insignificant pintat en una tela de borrassa tapava una excel·lent taula gòtica de dos metres per un i mig. Ara, en treure de son lloc l'altaret, ha aparegut el susdit quadre figurant bellament la coronació de la Verge, presenciada per una munió de Benaventurats²⁷.

²⁵ J. AINAUD, *Arnau Bassa i seguidor*, in *Barcelona restaura*, Barcelona, 1980, p. 61-65.

²⁶ R. ALCOY, *El retaule de santa Anna del castell reial de Mallorca*, cit.,

²⁷ *Pàgina artística* de «La Veu», 13 de setiembre de 1922, p.6. Se comenta en R. ALCOY, *Pintures del Gòtic*, cit., pp. 29-43, 36-42, 119.

La tabla localizada detrás de un altar de la parroquial de Bellpuig y valorada como una excelente pintura gótica, habría sobrevivido al reforzar una tela que, calificada de insignificante, no mereció mayor atención. El artículo de 1922 deja entrever una procedencia diversa, no distante de la parroquial, dedicada a san Nicolau y documentada en poca moderna para el Maestro de obras: Melcior Gener de Cervera. Se sabía a ciencia cierta que la tumba de Ramon Folch de Cardona procedía del Convento de sant Bartomeu, operándose un necesario traslado ca. 1841-1842²⁸. Por tanto, no era difícil pensar que la tabla, menos aparatosa que el sepulcro, y dado el mal estado del edificio después de la desamortización del 1835, hubiese alcanzado la parroquia de San Nicolás en una simultánea o próxima operación de rescate, con el abandono de un edificio arruinado, que había cobijado a los franciscanos tardíamente²⁹. La pintura de Urgell se halla próxima a los murales de Pedralbes en más de un sentido, pero no en todos. Si bien *grosso modo* no se discute el nexo con el estilo de la Capilla, es conveniente valorar su lectura atendiendo asimismo al espectro estilístico que genera la ilustración del *Salterio anglo-catalán*³⁰ (fig. 2). A mi modo de ver, al congeniar en parte con Pedralbes y en alguna medida también con el mencionado *Salterio*, esta tabla capital concierne de pleno a Ferrer Bassa, siendo una de las realizaciones más nítidamente elitistas del período que comportó la introducción de los esquemas italianos en Cataluña. La Coronación fue apreciada ya por los primeros que la vieron y tocaron. La prensa se había hecho eco de su interés, la exposición del 1929 la acogería con agrado y, en esos mismos felices años veinte, se dispararon las fotografías que conocemos. Las imágenes revelan el estado de una obra que debía esperar una intervención con urgencia, para su conservación y lucimiento, de cara a la muestra que se preparaba en el 29³¹. Recordemos que en el catálogo se va a definir

²⁸ M. CARBONELL BUADES, *Convent de Sant Bartomeu de Bellpuig. Guia històrica i arquitectònica*, Barcelona, Curial, 1994; R. TORRENT, J. M. BOSCH, *El mausoleu de Ramon de Cardona i Anglesola: una interpretació artístic-històrica*, «Urtx: revista cultural de l'Urgell», 1989, pp. 39-66; J. YEGUAS, *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Bellpuig, Saladrígues SL, 2009.

²⁹ A. BACH I RIU, *Història del monestir de Sant Bartomeu de Bellpuig i el seu mausoleu*, Bellpuig, Arxiu Diocesà de Solsona, 1990.

³⁰ N. MORGAN, K. REINHART, R. ALCOY, *Salterio anglo-catalán de París*, Barcelona, M. Moleiro, 2006, pp. 62-120.

³¹ Para un estado de la cuestión: A. CONDORELLI, *Maestro dell'Incoronazione di Bellpuig*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia, 1997, p. 361.

como «Pintura sobre tabla de puro estilo giottesco, atribuida a Ferrer Bassa, siglo XIV»³². El rastro de la tabla se perdía en el marco bélico de 1936, pero su sombra se demoraría de manera irreprimible y, una vez desaparecida alcanzaría un lugar central en el credo Ferrer-basiano. A las tesis de Gudiol i Cunill y Gudiol i Ricart, siguen las de Meiss, que asume la autoría de Ferrer en el *Journal of the Walters Art Gallery* (1941), en un artículo en que la compara a la *Maestà* de Massa Marittima de Ambrogio Lorenzetti, al tiempo que insiste en la afinidad entre Bellpuig, Vic y Pedralbes. Llega a afirmar que Ferrer Bassa habría visitado Siena en más de una ocasión entre 1324 y 1333³³ y, abriendo puertas al análisis de otros modelos, reclama la asimilación del estilo de los Lorenzetti.

3. Debates sobre el estilo y la autoría

Las antiguas fotografías en blanco y negro del reportaje realizado entre el momento del descubrimiento y su presentación en la exposición internacional de Barcelona de 1929³⁴, son materiales relevantes y ayudan a constatar la calidad de la obra y una factura cuidada, que nos abre los ojos a una programación original. Muy atenta a los modelos itálicos, a los esquemas de la *Maestà* y a los cielos de la Coronación de María, la tabla de Bellpuig no se asienta, a mi modo de ver, sobre los modelos lorenzettianos estrictos y tampoco sobre las excepcionales creaciones de la Siena simonesca. Cualquier maestro italiano, llegado a Catalunya a partir del 1333, no hubiese podido evitar toparse con un escenario dominado por el taller de Ferrer Bassa, amarrado a los trabajos que le encargaba la Corte, y la Corona, según revelan un montón de documentos. En busca de otro origen para el autor se nos invita a visitar los heterogéneos pa-

³² *El arte en España: catálogo de la exposición internacional de Barcelona*, Barcelona, 1929-1930³ (revisada por Manuel Gómez Moreno), n. 1068, p. 272; R. ALCOY, *Pintures del Gòtic*, pp. 32-43.

³³ M. MEISS, *Italian Style in Catalonia and a Fourteenth Century Catalan Workshop*, «The Journal of the Walters Arts Gallery», 1941, pp. 45-87: 57-59, fig. 14, 15 y p. 54, aprecia el nexo con el fragmento del Museo Episcopal de Vic, valorándolo como fracción de un retablo dedicado a san Bernardo. También: F-P. VERRIÉ, *L'art Gòtic. La pintura. L'Art Català*, a cura di A. Durán Sanpere, Barcelona, 1957, pp. 382-384; ID., *Un gran mestre de l'art català: Ferrer Bassa*, «Serra d'Or», XII, 1965, pp. 41-44 y R. ALCOY, *Sant Romuald de Camaldoli*, cit., entre otras aportaciones del autor.

³⁴ Las fotografías consultadas fueron una iniciativa de la «Junta de Museus» y pasaron a formar parte del fondo del Archivo Mas e Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona).

rajes de la costa adriática que, a medio camino entre las regiones situadas al Norte, Veneto y Emilia Romagna, y las del sur, Abruzzos, Molise y Apulia, delimitan su área de trabajo. En todo caso, sería más que temerario olvidar que las Marcas colindan con la Umbría. Para las cuestiones artísticas esta cercanía es un hecho substancial que, con Asís en la mira y colgados del brazo de la activa y penetrante escuela de Rímini, más o menos adaptada a la cultura ordenada por Giotto³⁵, revelan asimismo los muchos lugares de paso hacia los variados universos pictóricos de la Toscana y del Lacio³⁶.

El cuestionamiento de Ferrer Bassa frente a la Coronación de Bellpuig no me convenció en los años ochenta y no me lleva, tampoco ahora, a permutar la antigua atribución favorable al pintor catalán. La propuesta defendida poco después del descubrimiento,³⁷ convertía la tabla en hecho artístico ineludible para definir la personalidad del pintor del rey. Es clave en los anales de aquel Trecento catalán que ha desplazado su anterior mirada al Norte para seguir el persistente grito de la península itálica en los pergaminos librescos, las tablas y los murales. El viaje de Ferrer a Italia se hace necesario para entender no solo la tabla de Bellpuig y los murales de Barcelona sino también su producción como ilustrador de manuscritos (figg. 1, 2). Por demás, también es relevante para revisar nuestra pintura trecentista en términos más generales³⁸. El *logos* pictórico que abraza los murales de la Capilla de san Miguel determina la autoría de la tabla, sea en un sentido u otro. Sin embargo, entre la obra de Bellpuig y los murales existe un camino a recorrer (figg. 1, 4). Para explicarlo brevemente, podría afirmar que, si la taula de Bellpuig representa lo mejor que Ferrer Bassa era capaz de hacer en el campo de la pintura sobre tabla, lo realizado en Pedralbes, como ya advirtiera Manuel Trens, quedó algo por debajo de sus habilidades. Es así si partimos de una visión de conjunto³⁹ y no reparamos en efigies como la del san Honorato, que lejos de decepcionar esclarecen el potencial del maestro principal (fig. 3). El pintor de la Coronación saca gran rendimiento de las técnicas

³⁵ G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano, Fratelli Fabri, 1967.

³⁶ C. VOLPE, *La pittura riminese dal Trecento*, Milano, Mario Spagnol, 1965; S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma è nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1421)*, Roma, Àrgos, 1992.

³⁷ J. GUDIOL I CUNILL, *Els Trescentistes*, cit., pp. 118-127.

³⁸ J. GUDIOL I RICART, *Pintura Gòtica*, cit., pp.59-60.

³⁹ M. TRENS, *op. cit.*, p. 142: «En aquestes pintures de Pedralbes creiem que Ferrer Bassa és inferior a ell mateix. És un provincià per les seves pretensions».

aplicadas y, con una destreza evidente, conjuga las texturas y los efectos cromáticos, aunque, perdida la obra, la percepción de la coloración se nos niegue en su concreción más tangible e inmediata. En todo caso, la intuimos a través de los claroscuros unidos a la riqueza de los dorados y gravados que agregan a la superficie huellas de diversos punzones (*figg.* 1, 7). No me cabe duda de que la dimensión áulica era algo buscado: fondo y forma articulaban calidades y ampliaban con rigor cada detalle. Hoy lo medimos a partir del análisis en “diferido”, que procura el reportaje fotográfico, valorando unos rasgos específicos que ser resisten a desaparecer y que, hasta donde percibo, no equivalen a los de las obras italianas agrupadas en su día bajo la etiqueta de Maestro de Bellpuig. Este nos aleja de las propuestas de Ambrogio en la *Maestà* de Massa Marittima y, por más que la comparación sea oportuna⁴⁰, la obra catalana reclama unos modelos más antiguos. Pese a cierto aire de familia, capaz de seducir a algún autor, el concepto espacial y el *ductus* estilístico no coinciden tampoco con la llamativa *Maestà* mural de Simone Martini en el Palacio Público de Siena.

Cuando, a inicios de los años treinta, Chandler R. Post, publica el segundo volumen de su gran obra dedicada a la pintura hispánica, la tabla ya había sido retornada a la iglesia de san Nicolás Bellpuig⁴¹, donde permanecería por poco tiempo en el coro alto del edificio. Iniciada la Guerra Civil, es factible que la pintura se quemara junto a otros objetos de la parroquial. Ahora bien, según explicó Verrié, un testimonio habría visto la caja vacía en que se había retornado la tabla, un contenedor de considerable tamaño, con más de dos metros de ancho y cerca de un metro y medio de altura, información que empujaba al historiador a creer en peripecias menos trágicas, que desafiarían un irreparable final en la hoguera.

En mi opinión la pintura de la tabla no encaja en la segunda mitad del Trecento y no creo conveniente pensarla para esos tiempos posteriores a la Peste Negra. El ventanal abierto por los manuscritos iluminados y la provechosa reorientación de los estudios basianos, me llevan a adherirme a una datación de Bellpuig en los años treinta del siglo XIV, apuntada por Millard Meiss (1967) y Miklós Boskovits (1969). August L. Mayer

⁴⁰ R. ALCOY, *La Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana 1325-1350*, cit., 106-156; retomado en ALCOY, *Pintures del Gòtic*, pp. 29-43: 36-42.

⁴¹ Post considera la Coronación obra de un seguidor de los Serra, con lo cual la sitúa en la segunda mitad del siglo XIV (C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, cit., pp. 204-206).

consideró que la Coronación era la creación de un anónimo contemporáneo de Ferrer Bassa, muy notable por su “manera”. No insiste en su conjunción con Pedralbes y observa en la pieza un «modo sencillo y austero, muy giottesco, de tratar los trajes» con «una fuerte influencia de Florencia y de Siena». No se puede discrepar con el germano cuando señala que la relación con la Toscana lleva a examinar las coordenadas umbras que acopiaron elementos elocuentes de ambas escuelas⁴². El hervidero pictórico de Asís se robustece como marco imprescindible cuando se examina el aprendizaje y obra de Ferrer en toda su complejidad.

Las aportaciones de los años sesenta quedaron lejos de atender al análisis de las ilustraciones de unos manuscritos que se hallaban desplazados a cronologías imposibles. No obstante, en tiempos más recientes, son las miniaturas las que, según otros autores, nos obligan a descartar Pedralbes como obra bassiana. Al parecer de los mismos, la cultura pictórica local del segundo cuarto del siglo XIV, sería filo-sienesa, excluyendo casi por completo los referentes de la escuela florentina y, en algunos casos, incluso a los Lorenzetti. Si el gusto predominante nacía de las ricas fuentes de Siena, habría que explicar mejor la antigüedad de este trasvase inicial, su continuidad y el papel rompedor del taller que vincula Bellpuig con Pedralbes. El panorama catalán se desnuda de unas vestiduras que son esenciales para entenderlo, cuando se establece que algunas de las ideas de los pintores giottescos, solo alcanzan Cataluña en Pedralbes y en unas escasas tablas, a partir de la llegada de un maestro foráneo de nombre desconocido. La Coronación de Bellpuig no puede explicarse como una concesión graciosa a un pintor italiano que trabaja a su aire y del que nada sabemos, subcontratado por el pintor catalán más acreditado, que busca ser substituido en Pedralbes. Como arrebatar la tabla y la Capilla al taller de Ferrer Bassa, con el pleno consentimiento de su responsable en el segundo caso, es interesante como argumento, pero crea más problemas de los que resuelve. Este proceso interpretativo aboca a una descomposición de las riquezas de la escuela pictórica catalana de raíz italianizante, que se transforma a lo largo del primer Trecento, para ofrecer una imagen más homogénea y monótona del taller bassiano. Por otra parte, a mis ojos, no son suficientes las razones esgrimidas para poner en tela de juicio el asentamiento diversificado de tendencias, centrado en un sugestivo decalaje generacional, de la cultura itálica en Cataluña.

La atribución de Marchini, con cesión a Ferrer de unos importantes

⁴² A. MAYER *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1942², pp. 31-32.

murales de Urbino, abría una caja de Pandora difícil de cerrar y nos dejaba casi sin palabras (*figg.* 9, 10). Venturi ya había señalado un fuerte impacto sienés en la tabla de la Virgen de la leche de la iglesia de la Annunziata, cercana a Urbino, la relacionada con Maestro Antonio, aludiendo a fuentes ducciescas y a una tabla de la Virgen y el Niño atribuida a Segna di Bonaventura (colección Loeser de Florència) al tiempo que estimaba el carácter propio de un discurso que llegaba de Siena a través de la Umbría⁴³. Su apreciación estilística es pertinente y tiene interés en la medida en que abunda en las coordenadas de una cultura artística antigua, que no esconde sus bizantinismos por completo y que puede verse afectada por el manierismo ducciesco más elegante. Aquel modo que Simone Martini utilizó y tendió a transformar hasta casi acabar con él, imponiendo una nueva realidad figurativa. Sin embargo, no aprecio que esta orientación coincida con el *pathos* expresivo característico de la tabla catalana de Bellpuig, instalada en una koiné plástica *composita* que cabe abordar sin prescindir de la Umbría o la Campania. El vínculo entre algunas obras de las Marcas y algunas obras catalanas no es ilusorio, es cierto, aunque las equivalencias no sean tan radicales como las que se han defendido. La relación surge en los márgenes de una realidad toscano-umbra que puede perfilarse a partir de dependencias fuertes que nos conducen, tanto en un caso como en el otro, a órbitas giottescas, sienesas y riminesas⁴⁴.

Según Luigi Serra, la «malandata tavola» de la Virgen de la leche, hoy en la Galleria de Urbino, pertenece al grupo de obras susceptibles de situarse bajo el espacioso manto de los Lorenzetti⁴⁵. Las tesis de Bologna se centran también en un artista de formación sienesa que, ya activo en las Marcas, pasa a tierras catalanas. Por su lado, los murales extraídos de la iglesia de los dominicos de Urbino, presentan entre otros temas de

⁴³ Gubbio i Città Castello se sitúan también entre los centros que podían ofrecer enlaces con la pintura de Siena, a un pintor que, mortificando el modelo, en palabras de Venturi, hallaría su propio camino.

⁴⁴ F. MAZZINI, *Resti di un ciclo senese trecentesco in S. Domenico d'Urbino*, «Bollettino d'Arte», I, XXXVII, 1952, pp. 61-66, examina las fuentes de los murales de Urbino.

⁴⁵ Remito a la serie de artículos sobre el arte de las Marcas de Serra, en particular: L. SERRA *L'Arte nelle Marche dalle origini cristiane alla fine del Gotico. La pittura gotica. 3. Correnti minori*, «Rassegna d'Arte delle Marche», 1928, pp.165-193: 180; M. SALMI, *Luigi Serra. L'Arte nelle Marche dalle origini cristiane alla fine del Gotico, Pesaro, 1930*, «Rivista d'arte», 1930, pp. 1-13. Véase con alusión a la tabla de la Virgen L. RICCIARDI, *Il restauro virtuale per evitare il restauro reale. Un'ipotesi per due opere della Galleria Nazionale delle Marche*, «Bollettino d'Arte», ns. 22-23, 2014, pp. 89-106.

interés, una monumental Coronación de la Virgen, que se integra en nuestra la historia, al ser cotejada con la Coronación de Bellpuig, un tema de gozo y gloria que se involucra con tono algo menor, con posible huella del Pseudo-Ferrer Bassa, en la Capilla de Pedralbes (*figg.* 1, 4, 10)⁴⁶. La cultura bassiana dominó con holgura el contexto catalán anterior al 1345-1346, marco temporal previo que se abre al viaje del hipotético maestro italiano que eventualmente llegará a suscribir los trabajos en la capilla del monasterio barcelonés. La datación de los murales de Urbino se cotejó con algunas noticias sobre la construcción del edificio de los Predicadores y una consagración de 1365, que parecían llevar también los murales a los años sesenta del siglo *xiv*⁴⁷. Con todo, y pese a ciertas reticencias, su datación en las décadas previas se ha considerado posible⁴⁸. A la postre, la idea de Giuseppe Marchini había hecho crecer la figura de Ferrer Bassa a costa de tensar su catálogo. Se iba a perturbar el marco italiano establecido y, a la larga e incluso en mayor medida, el catalán.

Una datación de la tabla de Bellpuig en la cuarta década del Trecento se adapta bien al recorrido que planteaba para Ferrer Bassa en 1988. La pintura de Bellpuig más que la obra de un maestro italiano que incide en Ferrer Bassa es la creación de un Ferrer Bassa que, formado en contacto directo con las escuelas italianas, se convierte en guía genuino del nuevo modelo pictórico que, con soporte real, gana terreno en Cataluña, para bifurcarse en la etapa que preanuncia su relevo. La visión se enriquece con la presencia de artistas italianos que interaccionan con el trabajo bassiano o se documentan fuera de este contexto en distintos ámbitos de la Corona de Aragón, pero la Capilla de Pedralbes va depender del mismo Ferrer, aunque se vertebre su realidad en función de los retrasos acumulados, las indisposiciones del pintor, las colaboraciones y el apremio tenso de las promotoras comitentes. La Coronación mural enlaza satisfactoriamente con el modelo aportado por la tabla, pero fue realizada con notorio concurso del taller (*fig.* 1, 4)⁴⁹. Nos movemos en una órbita bassiana extendida a partir del éxito y ampliación de un obrador que, en los años cuarenta, trabaja todavía más intensamente para la Corte, en un

⁴⁶ R. ALCOY, *Sant Romuald de Camaldoli*, cit., pp. 211-248.

⁴⁷ F. BOLOGNA, *Di alcuni*, cit., pp. 27-48.

⁴⁸ No entro a discutir ahora la datación del conjunto de Urbino, crucial para la cronología de los murales. Para estas y otras cuestiones, con la descripción iconográfica: M. MINARDI, *Committenza*, cit., pp. 45-88.

⁴⁹ R. ALCOY, *La Introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana 1325-1350*, cit., I, pp. 106-156.

marco expansivo que no puede generar resultados monolíticos. Desbrozado este camino, lo que nadie niega, hoy o antaño, es la centralidad de la pieza perdida. Bellpuig ocupa un espacio sustancial desde el momento en que se delinea la adhesión de la pintura catalana a los registros de las grandes escuelas italianas, con el objetivo de dar sentido a esos diálogos en los más prósperos contextos artísticos del Primer Trecento.

4. *Los murales de Urbino y Ferrer Bassa*

Los murales de San Domenico di Urbino, ocultos por una intervención del siglo XVIII y redescubiertos a finales de los años cuarenta del siglo XX, fueron reexaminados a lo largo los cincuenta, durante el proceso de su arranque y traslado. Luigi Serra, director de la Galleria Nazionale delle Marche desde 1915, ya se había fijado en la Madonna de la Humildad del condicional “Maestro Antonio”, que vincula a los resultados de la cultura lorenzettiana, evocada asimismo ante los murales de Urbino⁵⁰. La intervención de Marchini proyectaba unas relaciones inmediatas entre la pintura bassiana y los talleres del Adriático, ajena a estudios precedentes. Entre 1987 y 1991, me planteé esta relación con la zona que va de Rímmini a Ancona, en mi tesis doctoral y en un artículo consiguiente, dedicado al fragmento de Vic, en que hilvanaba hipótesis para la identificación del santo representado, valorando la titularidad de san Romualdo di Camaldoli, nacido en Ravenna, frente a san Bernardo. En tiempos precedentes, había focalizado ya la atención el enlace estrecho entre las Coronaciones hermanadas de Bellpuig y Urbino, dada la coincidencia temática y una robusta seducción de tipo iconográfico (figg. 1, 10). El asunto figurado alimenta el impacto de las similitudes y conviene liberarse de esta sintomática atracción para operar con distancia suficiente y concluir sobre las diferencias estilísticas visibles al comparar ambas pinturas. Aunque la corpulencia distinta de las figuras y el tratamiento del color pienso que se encuentran entre ellas, no facilitaban este tipo de análisis ni la desaparición de la tabla de Bellpuig ni el estado precario de los frescos italianos, transferidos a soportes que reflejan su estado y unas importantes dimensiones. Las antiguas fotografías en blanco y negro, las únicas disponibles para la obra catalana, sumadas al factor iconográfico, ayudaron a acortar divergencias entre las obras examinadas.

⁵⁰ L. SERRA *Elenco degli edifici, degli affreschi, delle grandi sculture, dei ruderi monumentali delle Marche. Provincia di Pesaro-Urbino*, «Rassegna Marchigiana», 1926, pp. 209-221.

La altura del episodio mariológico mural es superior a los 250 cm y el ancho cercano a los seis metros y medio, para unas medidas de unos 130 x 200 cm, reconocidas a la tabla en el catálogo de 1929. Al margen de las lagunas más onerosas y de las partes perdidas totalmente, Marquini y Boskovits, ya evaluaron el mal estado de los murales, la pérdida de matices y acabados. La composición general de la bóveda se puede deducir del paño dedicado a san Mateo, con el ángel y un san Jerónimo que, escribiendo de menor magnitud, es notorio por sus vestiduras rojizas. Tanto en Tolentino como en Santa Clara de Ravena, san Mateo ya se empareja con el san Jerónimo cardenal. Las correspondencias con la escuela de Rímmini son obvias, y permiten restablecer la iconografía del conjunto y los motivos eclesiales adyacentes a los grandes temas de las lunetas. En el campo de la pintura y en contexto catalán no se dispone de un reflejo monumental de este aparatoso esquema. La falta de ciclos italianizantes de envergadura explicaría la situación, y tal vez también la desaparición de buena parte de revestimientos pictóricos y edificios barceloneses destinados a las Ordenes mendicantes⁵¹, pero, en realidad, los puntos de partida inmediatos nos retornarían a la Umbría, a las famosas bóvedas de los Evangelistas y Doctores de Assís, una poderosa invención que promueve soluciones más sintéticas, las visibles en Tolentino, Ravena o Urbino⁵².

Los murales de Urbino fueron restaurados en los tiempos precedentes a la publicación del Marchini en que la decoración adriática se cede al Ferrer que representaban Pedralbes y Bellpuig. Ahora bien, el punto de inflexión no residía en el parangón entre los murales de Urbino y Pedralbes (fig. 4, 10) y, para aglutinar las obras catalanas e italianas, no se formuló la idea ni de un Maestro de Santo Domingo de Urbino ni de un Maestro de Pedralbes (fig. 3, 4, 5)⁵³. En todo caso, tampoco se iba a disputar el título al preexistente “Maestro de la Coronación de Urbino”, creado para otro maestro a partir de una pintura sobre tabla de la misma Gallerie Nazionale delle Marche. El tema quedaba panza arriba

⁵¹ L. BELLOSI, *Ancora sulla cronologia degli affreschi del Cappellone di San Nicola a Tolentino*, in *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino*, Cinisello Balsamo, 1992, pp. 11-18.

⁵² Otros ejemplos en *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi Milano, Federico Motta, 2008, pp. 20-21, fig. 6-8 y pp. 42-43 y 114-143.

⁵³ A. MARCHI, *op. cit.*, pp. 112-123, recuerda la antigua atribución de los murales de Urbino a Ferrer Bassa e introduce la problemática de otros anónimos, sin insistir en el vínculo con Cataluña, ni para aceptar la autoría basiana ni para negarla.

en un panorama en que se iban a suceder otras intervenciones. La línea pictórica de Alegretto Nuzzi, evocada en alguna ocasión y bien conocida en la actualidad, ofrece, en buena lógica, una la impostación gráfica más cercana a Urbino que a Pedralbes, aunque debo confesar que ya en mi tesis tuve en cuenta sus tablas y murales, entre otras obras vinculadas a los pintores que pude examinar en Fabriano. Los murales de Urbino sostienen un ciclo muy interesante, apreciable por el carácter estilístico de un maestro singular, que se revela contundente en el plano iconográfico y queda perfectamente integrado en el panorama local⁵⁴.

El reducido catálogo de Ferrer Bassa se descompuso casi por completo al sumar Urbino, Bellpuig y Pedralbes al concierto artístico italiano. El personaje que debía ser reconocido como el más importante entre los pintores de retablos activos en la Catalunya del segundo cuarto del siglo XIV, fue despojado de dos de sus obras mayores que, evaluadas al margen o la luz de unas miniaturas catalanas que, por cierto, no son todas iguales, resultaban ideales para representar su estilo dentro de su largo itinerario y dejamos acceder a una biografía artística (ca.1280/90-1348/49), umbrosa en sus inicios.

5. *Un balance y alguna conclusión*

El parentesco que existe entre la taula de Bellpuig y los murales de Pedralbes suma a favor de Ferrer Bassa frente una autoría espectral que une estas pinturas catalanas al interesante conjunto formados por las obras de las Marcas, para integrarlas en un solo catálogo, que personifica, no al catalán viajero, conjeturado por Marchini, sino a un dinámico pintor itálico afincado largo tiempo en Cataluña, que une obras de los años treinta y los cuarenta. Apreciada o desairada la figura de un Maestro Antonio, no se ha identificado todavía a este pintor en el contexto catalán del segundo cuarto del Trecento. Por más que enumeremos los nombres de artífices italianos documentados en Cataluña, ninguno responde, con soltura equiparable a la de Ferrer Bassa, a los encargos de la corte y la nobleza. Se entrevean en la documentación o se deduzcan de unas obras capaces de explicitar el origen de su autor, la duda perdura. Los murales de Urbino, una vez atribuidos al Maestro de Bellpuig, se rodearon de obras no localizadas en Cataluña que, aunque tengan a menudo un

⁵⁴ E. NERI LUSANNA *Pittura del Trecento nelle Marche*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa, 1986, pp. 414-422: 418.

lógico interés, nos apartan ahora del epicentro definido para la cuestión bassiana. En 1998 Boskovits añade al catálogo de Ferrer Bassa, como antiguo Maestro de Bellpuig, una Virgen del Brooklyn Museum de Nova York y un sintética Crucifixión, inscrita en un círculo y en paradero desconocido⁵⁵. Al final del artículo subraya: «Ma che fosse lui, Ferrer Bassa, ad eseguire le opere già riunite sotto il nome di Maestro di Bellpuig è per più che una possibilità è quasi una certezza».

En la etapa iniciada justo después del retorno de Ferrer Bassa a Cataluña, la tabla de la Coronación simboliza el arribo a una meta. Su importancia en este enredo es la de una carta de presentación, que estabiliza la imagen del pintor en un espacio específico, el de los nobles y cortesanos, que ampliarían pactos y contactos junto al rey Alfonso el Benigno. La pintura habría podido destacar en un ambiente nobiliario concebido como capilla fúnebre, en que la glorificación de la Virgen reinante era ideal para establecer una fórmula optimista, ejemplificadora, que aprobaba la exaltación de los elegidos y los premiaba con el Cielo. Sobre el fondo dorado destacan un par de escudos en mal estado que evocarían los linajes de los promotores, posibles señores la baronía de Bellpuig, vinculados a la nobleza militar catalana⁵⁶. En este momento destacarían los Anglesola que, con Guillem de Anglesola como valedor, implantaron la comunidad fundadora del monasterio premostratense de Santa María de Bellpuig de les Avellanes (Os de Balaguer), centro que, a partir del 1166, contaría con la protección de los condes de Urgell.⁵⁷ Los Anglesola, implicados en otras fundaciones, emparentan por caminos diversos con los Montcada y los Cardona y, en el marco de los años treinta del siglo XIV, mueven hilos que respaldan el vínculo con la Corte y posibles enlaces con los Bassa y con la tradición artística que amparó Alfonso el Benigno. Ubicar la obra correctamente, en el tiempo y espacio, es un primer objetivo para favorecer el encaje de las cronologías restantes, anejas a polémicos grupos de pinturas. El pintor de la Coronación debió aceptar el encargo como un desafío, en el que tenía mucho qué demostrar. Sus habilidades con el dibujo y el color, con el temple y los pinceles, con los

⁵⁵ M. BOSKOVITS, *Il Convento del Beato Sante*, fig.17 i 19.

⁵⁶ R. ALCOY, *Pintures del Gòtic*, cit., pp. 42-43.

⁵⁷ V. SERRA BOLDÚ, *Lo convent de Bellpuig d'Urgell*, Lleida, 1907; A. BACH I RIU, *Bellpuig d'Urgell i la seva antiga baronia al Pla d'Urgell*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972, pp. 140-142; J. R. GONZÁLEZ PÉREZ, J. XANDRI SOLÉ, *Treballs arqueològics realitzats a l'església de Sant Nicolau de Bellpuig (segles XVI-XIX)*, «Urtx: revista cultural de l'Urgell», XXII, 2008, pp. 198-240.

oros y los brocados, en definitiva, con las decoraciones suntuarias de las telas y todo un aparato áulico y compositivo, se hincan en el meollo de la actividad de un maestro que debió ser relevante y bien conocido en Cataluña. Está sería, por tanto, una ocasión perfecta para que Ferrer Bassa exhibiera sus recursos, resolviendo una obra que, si no fue la primera de la fase iniciada ca. 1332-1333, se pudo encontrar perfectamente entre las que iban a sostener su posición de privilegio.

La atribución de la Coronación de Bellpuig a Ferrer Bassa me lleva a distinguirlo del Maestro de Urbino y de su taller, una vez advertido un nivel de coincidencia que no oculta disonancias notables en sus respectivos estilos. Ferrer fue un muy notorio miniaturista, pero sería erróneo someter toda su obra a las exigencias de este campo y a la tendencia que, supuestamente, fijaría sin hendiduras ni mutaciones la iluminación trecentista catalana de la primera fase italianizante. Hay que analizar, por tanto, las oscilaciones que revelan los libros y no confinar al cabeza de taller en una esfera estilística perenne en que su aportación se pueda confundir con la de las nuevas generaciones, excluyendo de este contexto, por parecer dispar, lo efigiado en Bellpuig, el fragmento de Vic o Pedralbes. Si la Coronación de María es de los años treinta, el maestro que la pintó ya debía haber acumulado una alta fama alcanzados los cuarenta. El Maestro de Bellpuig, fuese italiano o catalán, debió de ser festejado de modo incansable por el rey y la Corte, al menos en medida análoga a la visible para Ferrer Bassa. No veo posible clasificarlo como un pintor ignoto, por más extranjero que fuera, destinado a subordinarse al requerimiento de un Ferrer que subcontrata sus servicios, según apuntara Joaquín Yarza, para responder, con una voz más baja, al encargo de las clarisas. La parte anecdótica de esta cuestión, se me escapa, pero estimo paradójico que, en el marco temporal extenso, que se despliega de hacia 1333 a 1346, e incluso más allá según algún autor, los reyes renunciasen para realizar todos sus retablos, a un maestro italiano excelente que, en teoría y amparado por un equipo desigual, iba a ser llamado a pintar los murales de la Capilla de Pedralbes. La biografía de Ferrer, pese a sus puntos oscuros, se opone a la de una figura anónima, no documentada, que debía de irrumpir en Cataluña con ese sorprendente modelo, manifiesto en la tabla de Bellpuig, pero que al mismo tiempo resulta ser demasiado próximo al que el mismo Ferrer adapta al *Salterio anglo-catalán* (París, BnF., ms. lat. 8846) (fig. 2, 6). En Pedralbes el tono es más austero y los modelos iconográficos se han adaptado al mural, no son idénticos ja los miniados y seguramente tampoco serían los aplicados a las tablas, pero el

discurso pictórico fluye con su típica naturalidad experimental de pincelada abierta, que posterga algunos acabados, y se abre a una cierta idea del *non finito* y a la mancha que va a definir algunas de las singulares sombras y sombreados que realzan las figuras.

Configurar un Ferrer que pinta como su hijo Arnau y la generación siguiente, obviando el estudio minucioso de las ilustraciones y las tablas de los Bassa, supondría prescindir de los contrastes que se perciben en el eficiente trabajo de equipo del Políptico de la Pierpont Morgan Library o del *Libro de Horas de María de Navarra*. No hay que pasar por encima de la diversidad o anular las distintas cataduras basianas que conviven en los años cuarenta. El estilo de algunas miniaturas, en particular en el *Salterio*, se apega al estilo de Bellpuig y no es ajeno a aspectos muy concretos de lo que observo en Pedralbes (figg. 2, 7, 8). Es dudoso que, huérfanas de los nexos y contrastes con la pintura sobre tabla y los murales, las ilustraciones puedan explicarse de manera ventajosa.

Franco Mazzini, sin prescindir de Simone Martini, se refería a la deuda que el pintor de Urbino había contraído con los Lorenzetti. Remarcaba la peculiaridad de un tipo de nariz, presente en Urbino y no ajena a Pedralbes, que deriva en tópico y que conduce, entre otras, a la obra de Pietro⁵⁸. Explica al pintor de Urbino desde un lenguaje afín a la cultura sienesa, que responde a una ejecución de ya avanzados los años sesenta del Trecento. Es lógico que piense en los principales pintores fieles a los Lorenzetti, Ugolino Lorenzetti, Bartolomeo Bulgarini, Niccolò di Ser Sozzo o Luca di Tommè, en la búsqueda de referentes para el equipo que contenta a los Predicadores de Urbino. Las revisiones que tienden a buscar una cronología más temprana para los murales adriáticos no encajaban bien con el periplo del maestro en Cataluña, pero no dejan de no carecen de peso, al tiempo que facilitan una relación más directa con los Lorenzetti.

A pesar de haber visto siempre con ojos expectantes el contacto de Ferrer Bassa con las artes riminesa y sienesa,⁵⁹ se dialogue con su minia-

⁵⁸ F. MAZZINI, *Resti di un ciclo senese trecentesco in S. Domenico d'Urbino*, «Bollettino d'Arte», I, XXXVII, 1952, pp. 61-66, remite también a los murales de San Domenico de Perugia (M. SALMI, *Gli affreschi ricordati dal Vasari in S. Domenico di Perugia*, «Bollettino d'arte», marzo 1922, pp. 403-426) y atiende a Orvieto y a Luca di Tommè, valorando una cultura atractiva, pero excesivamente tardía para explicar al Maestro de Bellpuig.

⁵⁹ C. VOLPE, *La pittura riminese*, cit; D. BENATI, *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catálogo, Milano, Electa, 1996. El estudio del vínculo entre

tura o con la tabla de Bellpuig, estimo que estas escuelas no lo atraparon por entero. La vía abierta en Asís, sumada a referencias bastante antiguas, amplía la sedimentación giottesca del pintor que nos interesa, y hace posible una conexión parcial con Pietro Lorenzetti. Los modelos de Asís brotan en su obra rectificandos y disfrutando de un legado próximo, aunque no idéntico al que impregna las Marcas⁶⁰. El pintor de la Cruz de Mombaroccio, mantiene contactos más reiterados e inmediatos con las soluciones adriáticas, primordiales para valorar las vertientes iconográficas y tipológicas de su obra. Sin embargo, su orientación estilística no acaba de explicarse sin los modelos de Siena. Un factor, apreciable son las bien escogidas modalidades de las estructuras de algunos de los soportes que, por otra parte, no enuncian fórmulas que vayan a prosperar en Cataluña. Aunque la forma del soporte no sea un imponderable para ningún buen maestro, el perfil del pintor catalán nos aparta de la identificación estricta con el universo, obsequioso y enigmático, que describe la pintura riminesa, para sumergirse, con ansias y perspectiva propia, en el atractivo cumulo de elementos que le brindaba un campo creativo de abolengo bizantino con aperturas ya esenciales a la orientación giottesca.

El taller que pinta en San Domenico de Urbino lo hace sin ostentar vínculos directos con la pintura catalana que, a su vez, no emplea tampoco ninguno de los espectaculares recursos propios del conjunto italiano (fig. 9). En contrapartida, el Maestro de Urbino hecha raíces, poderosas y genuinas, a través de las orientaciones lorenzetianas y se crece a partir de los filtros imputables, limpiamente, a otras pinturas de la Umbría y de Rímini. La sapiencia pictórica de Rímini hermanada a las sendas toscanas, va a ser la más favorecida en los territorios de les Marcas, que atesoran entre otros los modelos florentinos, pisanos y sieneses. Se puede deducir que nada tiene de extraordinario, ya que desemboca en una situación normalizada en la zona, y es cierto. Sin embargo, remarcar esta circunstancia adquiere sentido, cuando se compara este capítulo pictórico italiano a los requerimientos de Bellpuig y de Pedralbes, pinturas de modulación distinta, que tocan la fibra figurativa de al menos una parte de la miniatura basiana, concordando con tradiciones instaladas en Cataluña antes y después del retorno de Ferrer Bassa.

Cataluña y el Adriático me llevó a realizar ya en los años ochenta y noventa más de una incursión en territorio riminés y en las Marcas (Urbino, Mombaroccio Fabriano, Pesaro, Ancona etc.).

⁶⁰ Sobre las herencias y las escuelas de pintura que conducen a les Marcas desde inicios del Trecento: M. BOSKOVITS, *Per la storia della pittura tra la Romagna e le Marche a i primi del '300*, «Arte Cristiana», n. 81, 1993, pp.163-182.

Se atribuyan a quien se atribuyan, los lenguajes que amanecen en Bellpuig y Pedralbes, por un lado, y en Urbino por otro, no incumben a la actividad ni de un solo taller ni de un único maestro. Presuponiendo quizá que, el cabeza de escuela, el Bassa senior, del que desconocemos el lugar de nacimiento, no habría sido capaz de asimilar un lenguaje de raigambre italiana equivalente a la visible en Pedralbes, se establece que se habría abierto camino por senderos más cercanos a una tradición autóctona unitaria, más amable y menos atrevida que, canalizada hacia unas provechosas relaciones con Siena, en plática con el Norte europeo. Esta teoría, que podría atraparnos en su facilidad, tiene algunos problemas, no porque Ferrer o el marco catalán no conozcan el mundo septentrional o la pintura de Siena, sino porque unifica, funde o confunde, la pintura de un maestro nacido en el siglo XIII, con la desarrollada por las generaciones siguientes, de antes y de después de la Peste Negra⁶¹. En las tierras de la Toscana vibran variantes estilísticas contrastadas y escuelas como la florentina y la pisana no pasan desapercibidas en Cataluña, empapando el terreno de estilos distintos que, con raíces profundas, reverdecen con nuevos rumbos de la mano de Arnau o con el Maestro de Baltimore. La italianidad de Bellpuig o de Pedralbes se convierte en italianismo desde una propensión hacia lo nuevo que, deseada por las altas instancias, va a infiltrar-se con capacidad para una interpretación artística que no nace de la nada y tampoco despierta al margen de la tradición previa.

No es menos importante reclamar la independencia – con sus mayrazgos lorenzetianos y de contexto adriático –, del taller o talleres que fueron responsables de las pinturas de les Marcas y de los mismísimos murales atribuidos por Marchini a Ferrer Bassa. Un espejismo que ha llevado hasta la Cruz de Mombaroccio y a una serie de creaciones heterogéneas que me constriñen a distinguirlas de las catalanas, excepto en el caso de un fragmento pictórico que, hoy en el Palais des Beaux-Arts de Lille, percibo muy cercano a los murales de Pedralbes, mucho más cercano que el pintor de la Cruz del convento del Beato Sante.⁶² Por tanto, señaladas las aceptables familiaridades entre algunas de estas creaciones, no me veo capaz de apoyar la idea de sumarlas en su conjunto al catálogo de un maestro impar, sea este Ferrer Bassa o cedamos espacio a

⁶¹ Sin llegar a este extremo R. GIBBS, *Ferrer Bassa and the Pseudo-Ferrer at Pedralbes*, «Apollo», CXXXVI, 1992, pp. 226–232, propuso intercambiar los estilos de Ferrer y Arnau Bassa, atribuyendo al segundo los murales de Pedralbes.

⁶² J. L. VEGA, *op. cit.*, fig. 39. Cfr. R. ALCOY, *Ferrer Bassa*, in *Diccionari d'artistes catalans*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2025, online.

un anchuroso Maestro de Bellpuig. Pienso que merece la pena decantar las aguas de color distinto, y apostar por un Ferrer Bassa que, activo en la Cataluña de los años treinta y cuarenta, fue capaz de pintar la tabla de Bellpuig y dirigir el taller que actuó en la Capilla de san Miguel de Pedralbes, aunque el mar que alimenta canales diversos pueda ser el mismo y el efecto de moaré tenga a veces algo de inevitable.



Fig. 1 - Ferrer Bassa, Coronación de Bellpuig d'Urgell, pintura sobre tabla, ca.130x200 cm, obra perdida, foto de Archivo.



Fig. 2 - Ferrer Bassa, Bodas reales, viñeta del Salterio anglo-catalán, París, BnF, ms. lat. 8846, f. 96^v (© M. Moleiro editor).



Fig. 3 - Ferrer Bassa, san Honorato, murales de la Capilla de san Miguel, Barcelona, monasterio de Pedralbes. Foto de la autora.



Fig. 4 - Taller de Ferrer Bassa, Coronación de la Virgen, murales de la Capilla de san Miguel, Barcelona, monasterio de Pedralbes. Foto de la autora.



Fig. 5 - Taller de Ferrer Bassa, detalle de la Pentecostés, murales de la Capilla de san Miguel, Barcelona, monasterio de Pedralbes. Foto de la autora.



Fig. 6 - Ferrer Bassa, viñeta del Salterio anglo-catalán, París, BnF, ms. lat. 8846, f. 126' (© M. Moleiro editor).



Fig. 7 - Ferrer Bassa, María Magdalena y santa Inés, detalle de la tabla de la Coronación de Bellpuig d'Urgell, pintura sobre tabla, obra perdida, foto de Archivo.



Fig. 8 - Taller de Ferrer Bassa, detalle de la Visita de las Marías al Sepulcro, Capilla de san Miguel, Barcelona, monasterio de Pedralbes. Foto de la autora.



Fig. 9 - Maestro de san Domenico de Urbino, ángeles guardianes y oferentes, detalle de la Coronación de la Virgen, murales de San Domenico de Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 10 - Maestro de san Domenico de Urbino, detalle de la Coronación de la Virgen, murales de San Domenico de Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.

ALABASTRI INGLESI AL BARGELLO DALLA COLLEZIONE BOILLEAU DI VIAREGGIO

ABSTRACT

Il contributo presenta tre rilievi inediti in alabastro inglese medievale, oggi conservati al Museo Nazionale del Bargello di Firenze. Rinvenuti nel corso della mia ricerca dottorale e mai pubblicati in precedenza, i manufatti, databili tra la fine del XIV e l'inizio del XVI secolo, sono ricondotti alla produzione delle botteghe inglesi e documentano un complesso percorso collezionistico tra Liguria e Toscana, dal collezionista genovese Santo Varni alla raccolta Boilleau di Viareggio, fino alla musealizzazione contemporanea.

This paper examines three unpublished medieval English alabaster reliefs, now preserved at the Museo Nazionale del Bargello in Florence. Discovered during my doctoral research and never previously published, the artworks, dated between the late fourteenth and early sixteenth centuries, are attributed to English workshops and trace a complex collecting history between Liguria and Tuscany, from the Genoese sculptor and collector Santo Varni to the Boilleau collection in Viareggio, up to their present museum context.

PAROLE CHIAVE: alabastri inglesi, collezionismo, Medioevo, Bargello, Santo Varni.

KEYWORDS: English alabasters, collecting, Middle Ages, Bargello, Santo Varni.

Muovendo da una prospettiva storico-artistica e collezionistica, il saggio prende in esame tre rilievi medievali in alabastro oggi conservati al Museo Nazionale del Bargello di Firenze. Le opere, databili al XV secolo e riconducibili alla produzione delle botteghe inglesi¹, sono state individuate nel corso della mia ricerca dottorale e risultano finora inedi-

¹ Le botteghe di alabastrai in Inghilterra sono attive dalla metà del XIV secolo, periodo in cui diverse cave del materiale vengono rinvenute nei territori reali del Derbyshire, dello Yorkshire e del Nottinghamshire, fino alla metà del XVI secolo, quando la Riforma protestante promossa da Enrico VIII vieta la produzione di soggetti cattolici. Il testo di riferimento per la materia resta F. W. CHEETHAM, *English Medieval Alabasters: with a Catalogue from the Collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, Phaidon-Christie's, 1984.

te². La loro analisi ha consentito di inserirle in un più ampio quadro di riflessione sulla circolazione, la dispersione e il collezionismo degli alabastri in Italia tra XIX e XX secolo, restituendo visibilità a un gruppo di manufatti che documenta la fortuna dell'arte inglese in ambito europeo. L'indagine, condotta attraverso nuove evidenze documentarie e fotografiche, ha permesso di ricostruire il percorso collezionistico dei rilievi, dall'appartenenza alla raccolta dello scultore genovese Santo Varni fino al successivo passaggio nella collezione Boilleau di Viareggio e al loro ingresso nel patrimonio del Bargello. Queste opere non solo ampliano il *corpus* noto degli alabastri inglesi conservati in Italia³, ma offrono anche nuovi elementi per comprendere la storia della loro ricezione e musealizzazione in età moderna.

Le tre formelle raffigurano due episodi cristologici – la *Cattura di Cristo* e la *Flagellazione* – e un soggetto mariano, l'*Incoronazione della Vergine* (figg. 1-3). Scolpite e dipinte, conservano tracce della policromia originaria e sono attualmente custodite nei magazzini del museo, dove giunsero nel 1984 a seguito dell'acquisizione dalla collezione Boilleau. La loro presentazione in cornici lignee uniformi, testimoniata anche dalla documentazione fotografica della Soprintendenza Artistica di Pisa, conferma la volontà di conferir loro un assetto omogeneo, probabilmente già in ambito collezionistico privato⁴. Nel complesso, le caratteristiche

² Sono dottoressa di ricerca in Storia dell'arte medievale presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (XXXVII ciclo), con un progetto dal titolo *Alabastri inglesi in Italia. Censimento, committenze e fortuna*, sotto la supervisione della prof.ssa Manuela Gianandrea (tutor) e della prof.ssa Zuleika Murat (co-tutor). Devo al prof. Alessio Monciatti, mio maestro fin dagli anni della laurea triennale presso l'Università del Molise, l'idea di questa ricerca, la sua impostazione metodologica, il titolo, ma soprattutto l'esempio e gli insegnamenti che mi ha lasciato.

³ Un lavoro di ricognizione e sintesi sugli alabastri inglesi in Italia è stato condotto da Z. MURAT, *Medieval English Alabaster Sculptures: Trade and Diffusion in the Italian Peninsula*, «Hortus Artium Medievalium», 22, 2016, pp. 399-413, a cui si rimanda per la bibliografia precedente anche delle singole opere.

⁴ Una campagna fotografica della Soprintendenza di Pisa, condotta nel 1976, documentò le opere e gli arredi del Villino Boilleau di Viareggio (Archivio Fotografico della Soprintendenza di Pisa, buste 1002 e 1326, "Viareggio, Villino Boilleau"). L'edificio fu successivamente acquisito dal Comune e destinato a eventi e congressi, mentre i beni vennero messi in vendita dal curatore testamentario degli eredi Boilleau. Nel 1984 lo Stato italiano, esercitando il diritto di prelazione, acquistò i tre rilievi in occasione dell'asta pubblica della casa d'arte Finarte di Milano. Le formelle, nella loro attuale configurazione – montate su un supporto e incorniciate da una cornice rossa – giunsero al Museo Nazionale del Bargello, dove furono sottoposte a un intervento di

formali e conservative dei tre rilievi offrono un punto di partenza significativo per la ricostruzione della loro vicenda produttiva e per l'analisi dei rapporti iconografici e stilistici che li legano. Se appare evidente che, in un determinato momento, le tre formelle abbiano condiviso una medesima storia conservativa, risulta invece assai più complessa la ricostruzione della loro vicenda produttiva. Gli esemplari superstiti di polittici in alabastro inglese giunti fino a noi, oggetto di approfonditi studi⁵, non attestano la presenza di cicli narrativi in cui le scene della Passione di Cristo siano interrotte da una figurazione centrale dedicata alla Vergine. Al contrario, si riscontra con maggiore frequenza la disposizione opposta: nei polittici mariani, la scena centrale è spesso occupata da episodi della Passione – in particolare dalla *Crocifissione* o dalla *Resurrezione* – funzionali a sottolineare la partecipazione redentrice di Maria al mistero cristologico⁶. Tuttavia, questa considerazione di natura iconografica, pur significativa, non consente di escludere con certezza che le tre formelle siano state concepite e realizzate contestualmente. Al di là della struttura tematica, altri elementi suggeriscono infatti una possibile origine unitaria: la coerenza nel formato e nella disposizione spaziale delle figure, l'uso analogo dei residui cromatici e una gestione compositiva che appare omogenea nei tre rilievi. Un'analisi comparativa degli aspetti stilistici

restauro comprendente la pulitura e il consolidamento delle parti scultoree e pittoriche superstiti; da allora sono conservate nei depositi museali. Le notizie generali sulle opere si trovano nelle schede del catalogo nazionale ICCD OA n. 09 00383713 / 714 / 715. Ringrazio la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno per la possibilità di consultare il carteggio. Si veda inoltre G. GAETA BERTELLÀ, *Acquisti e donazioni del Museo Nazionale del Bargello (1970-1987)*, Firenze, SPES, 1988 (Museo Nazionale del Bargello).

⁵ I testi più aggiornati sulla materia sono: *English Alabaster Carvings and Their Cultural Contexts*, edited by Z. Murat, Woodbridge, The Boydell Press, 2019; *Object of Devotion: Medieval English Alabaster Sculpture from the Victoria and Albert Museum*, edited by P. Williamson, Alexandria (VA), Art Services International, 2010; *Reassessing Alabaster Sculpture in Medieval England*, edited by J. Brantley, S. Perkinson, E. C. Teviotdale, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020; *Alabaster Sculpture in Europe (1300-1650)*, edited by M. Debaene, London-Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2022; M. SCHLICHT, *The Colours of English Alabaster Panels: Medieval Polyhromy, Production and Perception*, Pessac, Ausonius Éditions, 2022; K. W. WOODS, *Cut in Alabaster: A Material of Sculpture and Its European Traditions (1330-1530)*, London-Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2018.

⁶ Come nel celebre *Swansea Altarpiece* del Victoria and Albert Museum (inv. A.89:1-8, 10-15-1919) o nel polittico delle *Gioie della Vergine* di Maiori; cfr. G. BENINCASA, *Il paliotto in alabastro del XV secolo nella Collegiata di Maiori*, «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», N.S., X (=XX), 2000 (2001), nn. 19-20, pp. 161-192.

rafforza ulteriormente tale ipotesi: l'estremo allungamento delle figure, il trattamento sintetico ma ritmato dei panneggi, nonché la consonanza nella resa di dettagli fisionomici quali nasi e barbe, indicano una plausibile provenienza da una medesima bottega o, quantomeno, da un contesto produttivo omogeneo, probabilmente riconducibile a una stessa area geografica⁷. Non è attualmente possibile determinare con precisione il momento in cui le tre formelle furono immesse sul mercato antiquariale europeo. È tuttavia plausibile ipotizzare che la *Cattura di Cristo* e la *Flagellazione* appartenessero originariamente a un medesimo polittico dedicato alla narrazione delle ultime ore della vita di Cristo. Di tale complesso oggi perduto avrebbero fatto parte almeno altre tre o cinque scene, destinate a completare il ciclo della Passione, oltre a una cornice lignea – elemento essenziale per il trasporto e l'esposizione dell'opera come pala d'altare⁸. Per quanto concerne l'*Incoronazione della Vergine*, l'analisi della produzione degli alabastri inglesi mostra come questa iconografia fosse tra le più diffuse e richieste, anche nella forma di singola formella. Tale soggetto, fortemente legato alla spiritualità mariana e alla devozione privata, era frequentemente destinato a un uso individuale, potendo dunque esistere autonomamente senza appartenere a un polittico più articolato. Non va tuttavia esclusa la possibilità che l'opera fosse in origine inserita in un complesso mariano, nel quale la scena dell'*Incoronazione* era affiancata da altre formelle, componendo un ciclo narrativo incentrato sugli episodi gioiosi della vita di Maria o sulla nascita di Gesù⁹. Le tre formelle conservate presso il Museo Nazionale del Bargello documentano in modo emblematico un percorso di dispersioni, smembramenti e trasformazioni conservative che contraddistingue la

⁷ Occorre considerare che, nel contesto della produzione in alabastro inglese, modelli e disegni circolavano spesso tra botteghe vicine, creando una forte omogeneità stilistica pur all'interno di realtà produttive diverse. Pertanto, la realizzazione di queste formelle potrebbe essere attribuita a un centro specializzato nella produzione di polittici in alabastro, attivo in un periodo compreso tra il 1420 e il 1450; cfr. *English Alabaster Carvings and Their Cultural Contexts*, cit., p. 29.

⁸ I polittici in alabastro sono composti solitamente da cinque o da sette formelle, ma sopravvivono anche opere a doppio registro che includono numerose scene narrative. Per le varie tipologie si confronti F. W. CHEETHAM, *English Medieval Alabasters*, op. cit.

⁹ Si può ipotizzare la presenza di un unico polittico a due livelli, come nei casi di Compiègne e La Selle, oppure la scelta di singole formelle da comporre in base alle necessità devozionali, possibilità attestata dal polittico dei Martiri di Antwerp. Sulle tipologie di opere e di assemblaggio possibili si veda anche *English Alabaster Carvings and Their Cultural Contexts*, cit.

storia materiale degli alabastri inglesi. La frammentazione dei polittici – spesso determinata da logiche di mercato o da mutamenti nei contesti culturali – e il successivo reimpiego delle formelle in ambiti differenti rappresentano una prassi attestata e largamente diffusa almeno fino alla metà del XX secolo¹⁰. In Italia, il numero di polittici pervenuti integri nella loro configurazione originaria risulta estremamente ridotto¹¹; è invece ampiamente documentata la presenza di formelle isolate o di frammenti, frequentemente reimpiegati in nuovi contesti espositivi o liturgici, reincorniciati, o addirittura inglobati in strutture murarie¹². Il destino conservativo degli alabastri oggi custoditi presso il Museo Nazionale del Bargello si inserisce in una più ampia dinamica di circolazione, dispersione e salvaguardia che ha interessato numerosi manufatti affini, sia in Europa sia oltreoceano. Come accaduto per molte opere d'arte medievale, l'ingresso in collezioni private ha comportato, da un lato, la perdita del contesto originario e la disarticolazione di nuclei iconografici coerenti; dall'altro, ha spesso garantito la sopravvivenza materiale delle opere stesse, consentendone la trasmissione fino ai giorni nostri. L'ultima collocazione nota delle tre formelle prima del loro trasferimento al museo è documentata presso il villino di proprietà della famiglia Boilleau a Viareggio, testimonianza concreta di un processo collezionistico che, a partire dal XIX secolo, interessò diffusamente gli alabastri inglesi, favorendone la disseminazione nel mercato antiquario internazionale. Figura centrale in questa vicenda collezionistica fu Charles-Henri-Philippe Gualdree de Boilleau, nato a Tolosa nell'agosto del 1823. Dopo aver completato gli studi in lettere a Lione, intraprese la carriera diplomatica

¹⁰ La particolare fortuna conservativa degli alabastri inglesi in Italia è il risultato di processi di spostamento e frammentazione avviati già nel Seicento e accentuati nell'Ottocento, in seguito alla soppressione degli ordini religiosi e al riordino del patrimonio ecclesiastico; le configurazioni così determinate sono in molti casi rimaste sostanzialmente immutate fino a oggi.

¹¹ Tra gli esempi più significativi si annoverano i tre polittici conservati rispettivamente a Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro; a Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte; e a Maiori (SA), Museo di Arte Sacra "Don Michele Confalone", che conservano ancora la cornice lignea originaria.

¹² In questo ambito meritano particolare attenzione gli alabastri conservati a Cascina (PI), nella chiesa di San Benedetto a Settimo, dedicata ai Santi Benedetto e Lucia; a Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, Palazzo Schifanoia; a Genova, Musei Civici di Sant'Agostino; e a Venafro, Museo Nazionale di Castello Pandone, che costituiscono esempi emblematici della circolazione, della frammentazione e del riallestimento di tali manufatti nel corso del tempo.

nel 1848, entrando al servizio del Ministero degli Affari Esteri francese. La sua attività lo condusse in diversi contesti internazionali: nel 1855 si trovava a Washington, dove sposò la sua prima moglie, figlia di un senatore americano; successivamente fu destinato a sedi prestigiose quali Calcutta, il Québec, il Brasile e il Perù. Al termine della carriera diplomatica, e dopo il rientro in Francia, gli fu conferito il titolo nobiliare di barone¹³. Dopo la prematura scomparsa della prima consorte, Boilleau decise di trasferirsi stabilmente in Italia, dove trascorse il resto della sua vita. Già nel 1877 risulta proprietario del Palazzo dello Stellino, in via Santa Maria a Pisa – oggi sede della Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa – segno tangibile della sua piena integrazione nel tessuto urbano e culturale cittadino¹⁴. Alla sua morte, avvenuta nel 1894, parte della collezione da lui costituita – in particolare un nucleo di vasi precolombiani – fu donata al Museo di Anatomia Umana dell'Ateneo pisano, a conferma del valore documentario e scientifico attribuito alla raccolta¹⁵. Un secondo nucleo collezionistico, comprendente anche le tre formelle in alabastro, fu trasferito a Viareggio, dove Elisa, seconda moglie del barone, di origini pisane, fece costruire un villino destinato alla villeggiatura in Versilia. Tuttavia, Boilleau non visse abbastanza per poter usufruire di tale residenza, il cui completamento avvenne solo alcuni anni dopo la sua scomparsa¹⁶. Nel periodo in cui la collezione Boilleau trovava la sua sistemazione viareggina, la città della Versilia attraversava una fase di

¹³ Il profilo familiare dei Boilleau è stato ricostruito grazie alla documentazione sulle famiglie francesi residenti in Québec, per le quali si veda: C. COMACCHIO, *“The History of Us”: Social Science, History, and the Relations of Family in Canada*, «Labour / Le Travail», 46, 2000, pp. 167-220; D. LEMIEUX, *L'enfance en Nouvelle-France: l'éclairage des Relations des Jésuites*, «Proceedings of the Meeting of the French Colonial Historical Society», XI, 1987, pp. 85-93; D. B. CARROLL, *America in 1861: A French View*, «Journal of the Illinois State Historical Society», LXVII, 2, 1974, pp. 133-153.

¹⁴ Il palazzo è conosciuto come Palazzo dello Stellino (o Sanminiatielli), ma talvolta è possibile trovarne menzione anche come Palazzo Boilleau; cfr. *Le dimore di Pisa: l'arte di abitare i palazzi di un'antica repubblica marinara dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di E. Daniele, Firenze, Polistampa, 2010; A. PANAJIA, G. VEZZOSI, *Memorie di famiglia: storia, curiosità, aneddoti e cronache di antiche casate pisane*, Pisa, ETS, 1994; scheda ICCD A 09 00511749.

¹⁵ M. NATALE, *Arte e scienza nei musei dell'Università di Pisa*, Pisa, ETS, 2002, p. 285, ricorda la donazione di tre mummie precolombiane al Museo di Anatomia Umana dell'Università di Pisa dopo la morte del barone nel 1894.

¹⁶ Scheda n. 35, Comune di Viareggio, *Schedatura edifici vincolati e assimilati*, “Villino Boilleau”, Viale Carducci, foglio n. 10, particella n. 133, anno di costruzione 1903, progettista F. Gemignani, edificio vincolato ai sensi della L. 1089/1939.

profonda trasformazione, segnata da uno slancio architettonico, economico e culturale senza precedenti. Sull'onda del gusto *liberty*, si moltiplicarono caffè, teatri e locali affacciati sul lungomare; la cosiddetta Passeggiata – l'attuale corso Carducci – si arricchiva di nuove residenze prospicienti il mare, concepite come autentici “salotti borghesi”. Questi edifici, ispirati nei volumi e nelle decorazioni ai padiglioni delle grandi esposizioni universali di fine Ottocento, rappresentavano non solo un'espressione estetica della modernità, ma anche luoghi destinati all'auto-rappresentazione sociale e culturale della nuova borghesia toscana¹⁷. In queste “case-museo” la committenza privata iniziò a collezionare con crescente sistematicità opere d'arte antica e contemporanea, contribuendo a trasformare la Passeggiata in un vero e proprio salotto culturale della Versilia. In tale contesto si distinsero figure come Lorenzo Viani e Mario Tobino, artisti e intellettuali che animarono la scena viareggina, facendone un centro vivace di sperimentazione e di confronto tra arte, letteratura e collezionismo¹⁸. Anche Elisa Boilleau contribuì a questa stagione culturale, commissionando la costruzione di una residenza per la villeggiatura, concepita sin dall'inizio come spazio domestico e, al tempo stesso, espositivo. La villa fu progettata per accogliere e valorizzare i numerosi oggetti raccolti dal marito nel corso delle sue missioni diplomatiche all'estero. Accanto a manufatti esotici e testimonianze archeologiche, la collezione includeva studi antiquari, libri d'arte e una selezione di cartoline illustrate, realizzate dal figlio del barone – artista attivo nella New York dei primi del Novecento e legato al mondo dell'illustrazione e della grafica¹⁹. Tra gli oggetti esposti nella dimora spiccavano pale trecentesche, dipinti rinascimentali e oggetti di culto, tra cui i rilievi in alabastro inglese. Queste opere, selezionate con sensibilità

¹⁷ *La costruzione della Versilia*, a cura di G. Borella, A. Serafini, [s.e.], 2000; *Le età del Liberty in Toscana*, Atti del convegno di Viareggio (29-30 settembre 1995), a cura di M. A. Giusti, Firenze, Alinea, 1995.

¹⁸ A Lorenzo Viani è intitolata anche la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (GAMC) di Viareggio. Alcuni eventi e congressi della galleria si sono svolti al Villino Boilleau prima della sistemazione definitiva della sede al Palazzo delle Muse. Sul fermento culturale in Versilia tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento si veda, da ultimo, *Accadde in Versilia: il tempo di Plinio Nomellini, Lorenzo Viani, Moses Levy*, a cura di C. Fulgheri, M. E. Matteucci, F. Panconi, catalogo della mostra (Forte dei Marmi, Museo della Satira e della Caricatura), Viareggio, Fondazione Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 2023; G. MOZZI, *Artisti in Versilia*, con un'introduzione di L. Gierut, Firenze, Signa, 2015.

¹⁹ C. COMACCHIO, “*The History of Us*”, cit., p. 200.

collezionistica e criterio storico, testimoniano una concezione della collezione privata come strumento di trasmissione culturale, in dialogo con le tendenze museografiche dell'epoca e con l'identità cosmopolita della committenza²⁰. L'interesse per le opere medievali e rinascimentali all'interno della famiglia Boilleau può essere verosimilmente attribuito tanto a Charles-Henri-Philippe quanto a Elisa, riflettendo un orientamento culturale profondamente radicato nella tradizione collezionistica e nel mecenatismo tipico dell'aristocrazia europea tra Otto e Novecento. Tale inclinazione non si esprimeva unicamente nella raccolta di manufatti artistici, ma anche attraverso iniziative concrete di tutela, recupero e valorizzazione del patrimonio storico-artistico, in particolare a livello locale. Un esempio emblematico di questo impegno è rappresentato dalla sistemazione e dalla riapertura al culto della chiesa privata di San Rocco, situata in piazza dei Cavalieri a Pisa, non lontano dalla residenza urbana dei Boilleau²¹. A questo proposito, risulta particolarmente significativo il contenuto dell'iscrizione lapidea collocata all'interno dell'edificio sacro, la cui interpretazione merita una revisione critica (fig. 4). L'epigrafe recita:

TEMPLUM HOC / DEO OPTIMO MAXIMO / IN
HONOREM / PRINCIPIS APOSTOLORUM / DICA-
TUM / PIETATE ET MUNIFICENTIA / ALOYSIAE
GAULDREE DE BOILLEAU / ET ALIORUM PISARUM
CIVIUM / INSTAURATUM ATQUE EXORNATUM /
FUIT / A. R. S. M.DCCC.XCIX.

Secondo l'interpretazione più diffusa, sostenuta dagli studi di Paliaga e dalla tradizione locale²², la dedicazione sarebbe da riferirsi a un presunto Aloisio Boilleau, figura maschile cui sarebbe stato attribuito il merito della ristrutturazione dell'edificio sacro nel 1899. Tuttavia, un'analisi linguistica più attenta dell'iscrizione mostra come il nome *Aloysiae*, nella forma latina femminile, debba essere correttamente inteso come *Aloisia*,

²⁰ *Case museo: tra consonanze e differenze*, a cura di M. G. Di Monte, G. Carci, E. Ludovici, V. Filamingo, Roma, De Luca Editori d'Arte, [2021].

²¹ Per la chiesa di San Rocco a Pisa si vedano F. PALIAGA, S. RENZONI, F. BARSOTTI, *Chiese di Pisa: guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa, ETS, 2005; M. BURRESSI, *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milano, Silvana Editoriale, 2000. Per l'iscrizione, scheda ICCD OA 09 00530402.

²² F. PALIAGA, S. RENZONI, F. BARSOTTI, *Chiese di Pisa*, cit., pp. 128-130.

ovvero Elisa in francese²³. Tale lettura risulta non solo filologicamente più precisa, ma anche storicamente più coerente, dal momento che il barone de Boilleau era già deceduto nel 1894, rendendo improbabile un suo diretto coinvolgimento nei lavori di restauro compiuti cinque anni dopo. L'ipotesi secondo cui fu proprio la vedova Elisa a promuovere e finanziare l'intervento appare dunque fondata e si inserisce coerentemente nel profilo culturale che emerge dalle sue altre iniziative: la costruzione della residenza viareggina, la custodia e valorizzazione delle collezioni del marito, nonché un generale interesse per la conservazione del patrimonio artistico. In tale prospettiva, il restauro della chiesa di San Rocco si configura come ulteriore espressione di un mecenatismo colto, consapevole e profondamente radicato nel territorio. Sebbene il profilo collezionistico dei Boilleau necessiti ancora di ulteriori approfondimenti critici e documentari, nel caso specifico dei rilievi in alabastro inglese è possibile affermare con certezza che essi furono acquistati sul mercato antiquario dopo il 1887. Tale ricostruzione cronologica è resa possibile da una scoperta documentaria da me individuata, che attesta in modo inequivocabile l'ingresso di queste opere nella raccolta familiare solo in epoca successiva a quella data.

L'analisi degli alabastri conservati in Liguria, unitamente alla riflessione sul collezionismo e sulla frammentazione del patrimonio medievale, ha consentito di evidenziare un collegamento finora ignoto tra i rilievi provenienti dalla collezione Boilleau di Viareggio e la raccolta di Santo Varni a Genova. Tale connessione, sostenuta da nuove evidenze documentarie emerse nel corso di questa ricerca, apre prospettive di studio inedite sulle dinamiche di circolazione dei manufatti in alabastro tra XIX e XX secolo. Santo Varni (1807-1885) fu una delle figure più rappresentative del panorama artistico e culturale dell'Ottocento italiano. Celebrato soprattutto per la sua attività scultorea – in particolare per le realizzazioni nel Cimitero Monumentale Staglieno a Genova – Varni affiancò alla pratica artistica un intenso interesse per la numismatica, l'archeologia e lo studio del patrimonio storico-artistico. Tra le sue attribuzioni più celebri figura quella del monumento funebre di Margherita di Brabante a Giovanni Pisano. La sua figura, tuttavia, non è priva di aspetti controversi: lo storico dell'arte Federico Zeri lo ritenne coinvolto nella fabbricazione del cosiddetto *Trono Ludovisi*, considerato uno dei

²³ S. CAPELLARI, *Le forme del ricordo nell'epigrafia del primo Ottocento*, «Aevum», LXXXI, 3, 2007, pp. 933-946, per l'uso dell'epigrafia latina nell'Ottocento.

più noti falsi storici dell'Ottocento, contribuendo così a rendere l'eredità intellettuale di Varni oggetto di vivaci dibattiti²⁴. Negli ultimi anni, tuttavia, il ritrovamento di parte dell'archivio privato di Santo Varni ha contribuito a una complessiva rivalutazione della sua figura, oggi interpretata non solo alla luce della produzione scultorea, ma anche come espressione di un'intelligenza poliedrica e di una visione culturale ampia e strutturata. Varni trasformò la propria casa-studio in una vera e propria "villa didattica", un luogo in cui l'attività formativa si intrecciava con quella collezionistica: vi impartiva lezioni ai suoi allievi, conservava una ricca biblioteca e metteva a disposizione la propria collezione di oggetti d'arte e di antichità. Tale spazio rifletteva non soltanto il suo eclettismo intellettuale, ma anche una precisa concezione dell'arte come strumento educativo e identitario. Fino ad oggi, il nome di Santo Varni non era mai stato direttamente associato agli alabastri inglesi. Una testimonianza fotografica, tuttavia, getta nuova luce su questo aspetto del suo collezionismo: uno scatto del 1870 all'interno della sua villa-studio, parte della celebre campagna fotografica condotta da Celestino Degoix, mostra chiaramente una formella in alabastro inglese collocata tra statue, dipinti, pagine miniate e vasi (fig. 5). Pur non perfettamente a fuoco, l'immagine consente di distinguere un rilievo incorniciato, *Cristo alla colonna*, che per iconografia, impaginazione e condizioni conservative corrisponde con notevole verosimiglianza alla *Flagellazione* della collezione Boilleau oggi conservata al Bargello. Un dettaglio strutturale rafforza l'identificazione: la lacuna triangolare nell'angolo superiore destro, visibile nella fotografia d'epoca, coincide perfettamente con quella presente nell'opera attualmente custodita, costituendo un elemento distintivo cruciale per confermare la corrispondenza. A convalida definitiva dell'attribuzione, il catalogo della collezione Varni, redatto in occasione della vendita postuma, menziona al numero 761: «Tre placche in altorilievo del XIV secolo; lavoro tedesco raffigurante l'uno l'Incoronazione della Vergine e gli altri due la Passione del nostro Signore» (fig. 6). Sebbene imprecisa nella

²⁴ Per la vasta bibliografia su Varni si rimanda, da ultimo, a S. Varni: *conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, a cura di L. Damiani Cabrini, G. Extermann, R. Fontanarossa, Chiavari, Società Economica di Chiavari, 2018; sulla vicenda del rinvenimento della statua di Margherita di Brabante si veda R. FONTANAROSSA, *Storia di Margherita: genealogia di un'icona della museologia moderna*, «Artibus et Historiae», XL, 80, 2019, pp. 303-317; sulla questione del Trono Ludovisi si veda S. PAGLIERI, *Si chiama Santo Varni, genovese, morto nel 1874, il vero autore del Trono Ludovisi*, «Il Giornale dell'Arte», VI, 60, 1988, p. 8.

localizzazione geografica della produzione, tale descrizione attesta inequivocabilmente che, nel 1870, i tre rilievi si trovavano nella casa-studio di Varni, incorniciati singolarmente e considerati un lotto unitario²⁵. Le cronache dell'epoca ricordano che la vendita all'asta, svoltasi due anni dopo la morte dello scultore, si protrasse per più giorni e attirò un vasto pubblico di collezionisti, antiquari e curiosi, attratti dalla ricchezza e dalla varietà dei materiali raccolti da Varni nel corso della sua vita. Alla luce di tali informazioni, è plausibile ipotizzare che Charles-Henri-Philippe Gualdree de Boilleau fosse tra i partecipanti all'asta, considerata la sua stabile residenza in Italia da oltre un decennio e la documentata passione per il collezionismo antiquario. Non si può tuttavia escludere che l'acquisto degli alabastri sia stato mediato da uno dei numerosi antiquari presenti alla vendita, che si contendevano le opere più significative della raccolta Varni per rivenderle successivamente sul mercato internazionale. In entrambi i casi, la provenienza Varni conferisce ai rilievi in alabastro un ulteriore valore documentario e storico, inserendoli nel più ampio panorama della circolazione antiquaria ottocentesca e contribuendo a chiarirne il percorso collezionistico. Resta tuttora irrisolto il nodo relativo alle modalità con cui i rilievi in alabastro siano entrati a far parte della collezione di Santo Varni, tassello essenziale per la ricostruzione completa della vicenda storica di questi manufatti. La dispersione dell'archivio dello scultore, così come della sua collezione, rappresenta un ostacolo significativo: i materiali superstiti risultano oggi frammentati e dislocati tra diverse istituzioni, tra cui Bologna, Genova e la provincia di Alessan-

²⁵ *Catalogo della collezione Santo Varni di Genova: marmi, gessi e terre cotte, porcellane e maioliche, armi, ferri, bronzi, monete e medaglie, oggetti diversi e da vetrina, antichità classiche, quadri, miniature, stampe, disegni: di cui la vendita al pubblico incanto avrà luogo in Genova lunedì 14 novembre 1887*, Milano, Tip. Luigi di Giacomo Pirola, 1887 (Impresa di vendite di Giulio Sambon), parte I. È interessante notare che, nello stesso catalogo dei beni messi all'asta, al numero 781 sono segnalate «due statuette in alabastro, raffiguranti la Vergine, con ornati graffiti in oro». Per la nostra indagine si potrebbe trattare di ulteriori oggetti inglesi poi dispersi, ma ciò che risulta più significativo è la diversa attenzione riservata alle due tipologie di manufatto: per le statuette della Vergine si specifica il materiale, facendo riferimento all'alabastro, mentre per gli alabastri inglesi oggi al Bargello si menziona la tecnica, «l'altorilievo», e la manifattura, «XIV secolo lavoro tedesco». Questo potrebbe suggerire che lo stesso Varni li avesse scelti per le loro qualità scultoree più che per quelle materiche. Sull'accesso e sul confronto tra gli antiquari per l'acquisto delle opere di Varni si veda *S. Varni: conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, cit.

dria²⁶. Ciononostante, i documenti rimasti – pur discontinui – si rivelano di grande valore, poiché testimoniano l'ampiezza degli interessi di Varni e la meticolosità con cui egli annotava osservazioni su temi estremamente vari, spaziando dall'arte antica all'archeologia locale, dalla storia dell'arte medievale alla museografia. Alla luce del profilo intellettuale di Varni fin qui delineato, è ragionevole ipotizzare che la scelta di includere alabastrini inglesi nella propria raccolta non fosse casuale, ma rispondesse a precise motivazioni di studio o di gusto. Il carattere marcatamente nordico di questi rilievi – riconoscibile tanto nell'intaglio quanto nella resa dei panneggi e delle armature – poteva costituire un oggetto di particolare interesse per uno scultore attento alla varietà delle tradizioni figurative europee. Non è da escludere che Varni fosse attratto dagli aspetti tecnici e iconografici delle formelle, in particolare dalla rappresentazione delle armature e delle vesti, ambito di osservazione ricorrente anche in altri settori della sua attività artistica e antiquaria²⁷. È tuttavia improbabile, alla luce dei dati disponibili, che Varni abbia acquisito tali opere direttamente dall'estero. Un'ulteriore fonte contribuisce a delineare un profilo più realistico e, al contempo, più complesso della sua attività collezionistica: Marcello Staglieno²⁸, nelle sue *Biografie*, ne tratteggia un ritratto vivace, a tratti caricaturale, ma rivelatore. Lo descrive così:

Io lo vidi più di una volta col fucile sulle spalle ed un cappellaccio, girovagare per le parrocchie dell'alto Bisagno onde amoreggiare con qualche ceramica ed altra anticaglia, e per il novese anche procurarsi oggetti dai ruderi di Libarna... aveva la mania delle collezioni e, per procurarsi un oggetto, usava questa tattica: primo, cercava di farselo regalare; secondo, di cambiarlo con altri, ben inteso, di poco valore; terzo, di rubarlo... credo che fosse affetto da una speciale cleptomania.

Benché tale testimonianza vada interpretata con la cautela dovuta alla sua evidente vena aneddotica e polemica, essa suggerisce che Varni fosse

²⁶ Le disposizioni testamentarie dello scultore prevedevano la cessione dei suoi beni e dei suoi archivi alla municipalità per evitarne lo smembramento; tuttavia, come noto, le ultime volontà furono completamente disattese, il patrimonio venne venduto e i carteggi dispersi tra varie istituzioni. Il Comune di Serravalle Scrivia è stato il primo ente ad aver catalogato e digitalizzato il materiale d'archivio, rendendolo consultabile online (<https://santovarni.it>).

²⁷ F. CERVINI, *Monumenti come documenti: approcci di Varni all'arte medievale*, in *S. Varni: conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, cit., pp. 133-144.

²⁸ M. STAGLIENO, *Biografie*, s.d., Genova, Biblioteca Civica Berio – Fondo Civico, ms. m.r. VIII, 3.5 (sec. XIX), c. 103r.

solito approvvigionarsi principalmente attraverso canali locali, privilegiando le ricognizioni sul territorio rispetto agli acquisti presso antiquari stranieri²⁹. In questa prospettiva, è plausibile che anche i rilievi in alabastro siano stati reperiti in Liguria o in aree limitrofe – forse in Toscana settentrionale o nel basso Piemonte – mediante scambi, donazioni o acquisizioni presso antiquari locali. Un ulteriore elemento a sostegno di questa ipotesi è rappresentato dalle numerose annotazioni redatte da Varni durante le sue visite a edifici religiosi: in più di un’occasione egli descrive con grande precisione arredi, suppellettili e manufatti artistici presenti in chiese o conventi, alcuni dei quali risultano successivamente transitati nella sua collezione. Ciò lascia spazio alla concreta possibilità che i rilievi oggi conservati al Bargello siano stati rinvenuti dallo scultore nel corso di una delle sue frequenti ricognizioni, svoltesi su un’area territoriale assai estesa, compresa tra il Piemonte e la Versilia. È pertanto ipotizzabile che gli alabastri siano stati individuati in un contesto ecclesiastico – una chiesa, un oratorio o un convento – forse già in disuso o oggetto di soppressione, e successivamente acquisiti da Varni secondo modalità oggi non documentabili, ma pienamente coerenti con il suo noto *modus operandi*. Sebbene solo un approfondito e sistematico spoglio documentario possa confermare con certezza tale ipotesi, appare altamente probabile che la già attestata presenza di alabastri inglesi nei territori prossimi alle coste liguri possa essere ulteriormente arricchita dall’individuazione di esemplari tuttora sconosciuti, dei quali le tre formelle oggi al Bargello potrebbero aver costituito parte integrante. La significativa concentrazione di manufatti in alabastro in queste aree – documentata da ritrovamenti isolati e frammentari³⁰ – unita alla ben nota attività di Santo Varni come collezionista attento ai reperti medievali, induce a ritenere plausibile che i rilievi siano stati recuperati in contesti religiosi abbandonati, dismessi o sconsacrati, come spesso avvenne nei decenni successivi alle soppressioni ecclesiastiche avviate tra la fine del Settecento e l’Ottocento. Questa prassi costituiva infatti un canale privilegiato per l’acquisizione di manufatti d’arte sacra che, una volta usciti dal loro con-

²⁹ Staglieno è contemporaneo di Varni, quindi la sua descrizione biografica risulta attendibile; cfr. M. ZURLA, “Più volte recandomi per la Toscana”: Santo Varni e la scultura in Versilia tra XV e XVI secolo, in *S. Varni: conoscitore, erudito e artista tra Genova e l’Europa*, cit., pp. 51–67.

³⁰ F. CERVINI, *Alabastri inglesi tra Genova e Savona*, in *Genova e l’Europa Atlantica. Opere, artisti, committenti, collezionisti: Inghilterra, Fiandre, Portogallo*, a cura di P. Coccaro e C. Di Fabio, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 46–57.

testo d'uso originario, entravano nel circuito antiquario, talvolta perdendo ogni riferimento alla loro provenienza. In tale scenario, le formelle in alabastro inglese si configurano come testimoni materiali non solo della diffusione capillare di questi oggetti, ma anche delle complesse vicende conservative che ne hanno accompagnato la sopravvivenza, dalla committenza originaria fino alla musealizzazione contemporanea.

L'indagine condotta sui rilievi in alabastro inglese oggi conservati presso il Museo Nazionale del Bargello ha consentito di ricostruirne con maggiore precisione il percorso collezionistico e di collocarli all'interno di una più ampia rete di circolazione e dispersione dell'arte medievale tra XIX e XX secolo. L'attribuzione dei manufatti alla collezione di Santo Varni, supportata da evidenze fotografiche e documentarie, apre nuove prospettive di ricerca sia sul ruolo dello scultore genovese come collezionista e antiquario, sia sulla diffusione degli alabastri inglesi nelle aree limitrofe alla Liguria. L'ipotesi di un recupero locale dei rilievi, forse avvenuto in contesti religiosi dismessi o abbandonati a seguito delle soppressioni ecclesiastiche, appare oggi plausibile e pienamente coerente con le pratiche collezionistiche dell'epoca. Il successivo passaggio alla collezione Boilleau testimonia inoltre la vitalità del mercato antiquario e il persistente interesse per l'arte medievale nell'ambiente colto toscano di inizio Novecento. Queste formelle, pertanto, non solo arricchiscono il patrimonio del Bargello, ma si configurano come preziose testimonianze della complessa storia della conservazione, dello studio e della reinterpretazione dell'arte sacra medievale in età moderna.



Fig. 1 - Firenze, Museo Nazionale del Bargello, deposito, *Cattura di Cristo*, Inghilterra metà XV secolo, alabastro scolpito e in parte dipinto, 43 x 26 cm. (foto R. Venditto).



Fig. 2 - Firenze, Museo Nazionale del Bargello, deposito, *Flagellazione di Cristo*, Inghilterra metà XV secolo, alabastro scolpito e in parte dipinto, 43 x 26 cm. (foto R. Venditto).



Fig. 3 - Firenze, Museo Nazionale del Bargello, deposito, *Incoronazione della Vergine*, Inghilterra metà XV secolo, alabastro scolpito e in parte dipinto, 43 x 26 cm. (foto R. Venditto).

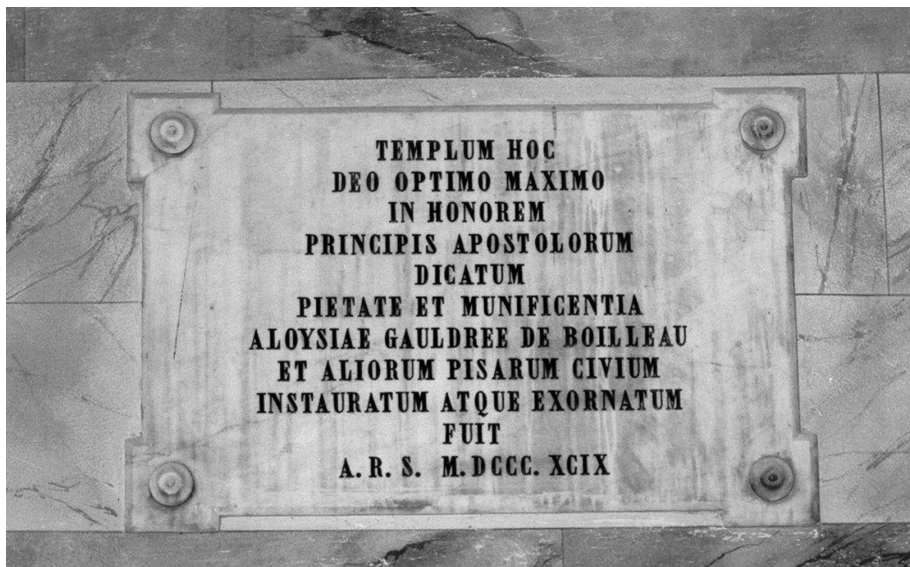


Fig. 4 – Pisa, chiesa di S. Rocco, lapide commemorativa, incisione su marmo, 1899 (foto ICCD).



Fig. 5 – C. Degoix, Genova, via Foscolo, interno della villa-studio di Santo Varni, 1870-73 (da Damiani Cabrini, Extermann, Fontanarossa, 2018).



Fig. 6 - Particolare della foto di Degoix e confronto con la *Flagellazione* al Bargello (elaborazione R. Venditto).

GIORGIO VASARI. LO STUDIOLO DI FRANCESCO E I DISPOSITIVI SIMBOLICI DEL POTERE POLITICO IN PALAZZO VECCHIO

ABSTRACT

Il saggio esamina la pervasività della strategia storiografica vasariana a partire dal dispositivo simbolico che governa il doppio registro decorativo dei Quartieri di Palazzo Vecchio. Muovendo dalle osservazioni di Philippe Morel sul sistema di corrispondenze cosmologiche e mitologiche che connette i due livelli sovrapposti, l'autore mostra come Vasari, pittore e architetto al servizio di Cosimo I, abbia elaborato un'ideologia del principato fondata sull'occultamento del repubblicanesimo nella struttura dynastica. La corona querquensis che Firenze pone sul capo di Cosimo, attributo augusteo per eccellenza, e la deliberata conservazione delle «mura maternali» di Palazzo Vecchio configurano un «catasterismo rovesciato», in cui la continuità storica fiorentina viene assunta come legittimazione mitica del nuovo ordine. Nella Giuntina (1568) e nei Ragionamenti (1588) tale dispositivo si replica su scala storiografica, fino a includere lo sbalzo cronologico dell'affresco perduto di Stefano Fiorentino, proiettato attraverso i secoli fino alla contemporaneità medicea.

The essay examines the pervasive nature of Vasari's historiographical strategy, starting from the symbolic device governing the double decorative register of the Quartieri in Palazzo Vecchio. Drawing on Philippe Morel's observations about the system of cosmological and mythological correspondences connecting the two superimposed levels, the author shows how Vasari, painter and architect in the service of Cosimo I, elaborated an ideology of the principate founded on the concealment of republicanism within the dynastic structure. The corona querquensis placed by Florence on Cosimo's head, the quintessential Augustan attribute, and the deliberate preservation of the «mura maternali» of Palazzo Vecchio configure a «reversed catasterism», in which Florentine historical continuity is assumed as the mythical legitimation of the new order. In the Giuntina (1568) and the Ragionamenti (1588) this device replicates itself on a historiographical scale, extending to the chronological leap of Stefano Fiorentino's lost fresco, projected across the centuries to the Medicean contemporary age.

PAROLE CHIAVE: Vasari, Palazzo Vecchio, Ideologia medicea, Storiografia artistica, Catasterismo rovesciato.

KEYWORDS: Vasari, Palazzo Vecchio, Medicean ideology, Art historiography, Reversed catasterism.

Ho deciso di intervenire con un breve affondo su un tema a me congeniale perché Alessio Monciatti aveva pubblicato un contributo, nel 2017, dedicato proprio a «Vasari e la tradizione fiorentina intorno al 1240», nella rivista dell'Associazione Italiana di Storia della Critica d'Arte. Dunque facendo coincidere il 1240, anno presunto di nascita di Cimabue, con un mitico 1239, anno della fondazione della Compagnia di San Luca, così come riportato nei *Capitoli e Ordini dell'Accademia delle Arti del Disegno*, in base a una lettura non corretta del *Libro Vecchio della Compagnia*, Vasari allineava la propria rinnovata costruzione storiografica alle vicende dell'antica corporazione. Vorrei oggi, allora, proporvi quanto capillarmente pervasiva sia stata questa stessa strategia a partire dalla riconsiderazione del dispositivo simbolico che governa il doppio registro dei Quartieri di Palazzo Vecchio. Secondo Philippe Morel, appaiono infatti molteplici i segni allusivi e i giochi di corrispondenze al fine di associare l'ordine politico del principe all'ordine cosmologico e mitologico: il sistema decorativo assume un nuovo significato grazie alla relazione tra i due livelli sovrapposti dall'identica pianta. In sostanza il *topos* che vede i sovrani come rappresentanti sulla terra del potere divino, *sub specie* cosimiana, acquisisce una connotazione originalissima. Nella Sala Grande, continua Morel, il trionfo di Cosimo si configura sia come apoteosi che come divinizzazione: il Duca appare come un Cristo in gloria sopra e al centro degli anelli concentrici di apostoli, angeli e santi qui sostituiti dalle Arti. Se Cosimo riunisce sotto il suo dominio l'insieme dello Stato toscano, grazie alle conquiste militari e all'organizzazione delle forze sociali, economiche e amministrative, è la continuità con la storia repubblicana, l'integrazione del passato di Firenze nella vicenda dinastica che gli procura la giustificazione e l'esaltazione di un intreccio storico-genealogico del tutto unico nel contesto degli Stati italiani di antico regime. Vorrei trarre dalle osservazioni di Morel alcune conclusioni che, dalla costituzione, anche per via iconografica, dell'ideologia del principato mediceo – proclamato dalle magistrature cittadine, fin dal 1532, delegato e tutore della Repubblica – riconducono alla storiografia vasariana e alla torsione in storicismo assoluto che essa conobbe. Mi servirò della definizione di 'catasterismo rovesciato' che ben connota l'orizzonte mitico quale esito ultimo e irrevocabile di una pretesa continuità storica di una «repubblica imperiale» tutta fiorentina.

Già nella Torrentiniana, evocando con esattezza il V libro del *De rerum natura* lucreziano (939/40) Vasari mescola all'elogio degli *Ignudi* sistini un'amara riflessione sulle improbabili ambizioni pacificatrici del papa guerriero per eccellenza: Giulio II della Rovere.

Ma stupisca ora ogni uomo che in quella [la Volta sistina] sa scorgere la bontà delle figure, la perfezione degli scórti, la stupendissima rotondità dei contorni, che hanno in sé grazia e sveltezza, girati con quella bella proporzione che nei belli ignudi si vede; ne' quali, per mostrar gli stremi e la perfezione dell'arte, ve ne fece di tutte l'età, differenti d'aria e di forma, così nel viso come ne' lineamenti, di aver più sveltezza e grossezza nelle membra, come ancora si può conoscere nelle bellissime attitudini che differentemente e' fanno, sedendo e girando, e sostenendo alcuni festoni di foglie di quercia e di ghiande, messe [per] l'arme [e] per l'impresa di papa Giulio, denotando che a quel tempo et al governo suo era l'età dell'oro, per non essere allora la Italia ne' travagli e nelle miserie che ella è stata poi.

Ben altro è il significato della *corona querquensis* con la quale la personificazione di Firenze incorona Cosimo nella Sala Grande, attributo prediletto da Augusto in qualità di pacificatore e definitivo risolutore delle guerre civili repubblicane, come chiariranno i *Ragionamenti*:

[...] mi veniva talvolta in considerazione la quiete, il riposo, e la pace che godiamo in questo stato presente; e comparandolo io alle guerre, alle sedizioni, ed a' travagli antichi patiti, oltre alla fame e peste, in queste vostre città, mi è parso che quelle tante fatiche delli antichi cittadini e delli avoli vostri sieno state quasi che una scala a condurre il signor duca Cosimo nella gloria e nella felicità presente. Però in questo tondo, che, come la vede, è nel mezzo, circondato da tante segnalate vittorie, ho figurato il signor duca Cosimo trionfante e glorioso, coronato da una Firenze con corona di quercia; ed essendo questa città la principale e metropoli di tutti i suoi stati, e reggendosi essa con le ventuna arti maggiori e minori, alle quali non solo le città tutte, ma il distretto e dominio viene sottoposto, mi è parso attorniarlo con quelli putti, ciascheduno de' quali tiene l'insegna di queste arti e l'armi della città e comunità di Firenze, come distintamente può considerare.

Alla teocratica e fallimentare utopia roveresca è dunque ora opposto il modello di una investitura dal basso, da ricondursi all'archetipo classico con cui nella Roma augustea, il sommo potere era stato trasferito dal popolo all'Imperatore. Al principe Francesco che gli aveva chiesto come mai non si fosse deciso per una ricostruzione di Palazzo Vecchio *ab imis fundamentis*, Vasari risponde:

Vostra Eccellenza dice la verità, ma so bene che Quella sa che il duca avrebbe saputo, e potuto farlo felicissimamente, se il rispetto di non volere alterare i fondamenti e le mura maternali di questo luogo, per avere esse, con questa forma vecchia, dato origine al suo governo nuovo. Che poi che egli fu creato duca di

questa repubblica, per conservar le leggi e sopra quelle aggiugner que' modi che rettamente faccin vivere sotto la iustizia e la pace i suoi cittadini e che dependendo la grandezza sua da l'origine di questo palazzo e mura vecchie, e benchè sieno sconsertate e scomposte, gli è bastato l'animo di ridurle con ordine e misura e sopr'esse ponendovi, come vedete, questi ornamenti diritti e ben composti, e 'l far conoscere anche nelle cose difficili ed imperfette, che ha saputo usare la facilità e la perfezione ed il buono uso dell'architettura, così come anche ha fatto nel modo del governo della città e del dominio; [...] né si poteva sopra a mura nuove, volendo con tanto ornamento dipigner le storie di questa Republica onoratissima, per non essere stati que' sassi testimoni a tante gran cose come questi di queste mura vecchie, le quali poi che sono state ferme alle fatiche ed a' travagli, debbono per la costanza loro essere ornate ed indorate, come Quella vede e crede, da che fur murate l'anno 1298 per fino a questo dì [...].

Morto intanto il Tasso, il Duca, che aveva grandissima voglia che quel palazzo – stato murato a caso et in più volte in diversi tempi, e più a comodo degl'uffiziali che con alcuno buon ordine – si correggesse, si risolvé a volere che per ogni modo, secondo che possibile era, si rassettasse, e la sala grande col tempo si dipignesse, et il Bandinello seguitasse la cominciata Udienza. Per dunque accordare tutto il Palazzo insieme, cioè il fatto con quello che s'aveva da fare, mi ordinò che io facessi più piante e disegni, e finalmente, secondo che alcune gl'erano piaciute, un modello di legname, per meglio potere a suo senno andare accomodando tutti gl'appartamenti, e dirizzare e mutar le scale vecchie che gli parevano erte, mal considerate e cattive.

Ecco che allora Palazzo Vecchio, vera e propria *mise en abyme*, si rispecchia nella Giuntina che, sull'esempio del doppio ordine dei Quartieri, percorribili dal basso in alto e dall'alto in basso, può prestarsi, del pari, a una lettura palindromica. Non solo: la capacità di ricucire le fratture lasciate aperte nella Torrentiniana, che fossero macro o microstrutturali, si realizza, nella Giuntina, con spostamenti compositivi cruciali, ad esempio sostituendo alla vita di Perugino, il *villain* precedentemente mandato a schiantarsi contro la parete della maniera moderna, la vita di Signorelli «[...] terminando in Luca come in quella persona che col fondamento del disegno e delli ignudi particolarmente, e con la grazia della invenzione e della disposizione delle istorie, aperse alla maggior parte degli artefici la via all'ultima perfezione dell'arte [...]». E ancora proprio il riabilitato Perugino si ritroverà coinvolto nella lunga pagina commemorativa di uno degli scempi più gravi attribuiti ai Repubblicani durante l'assedio di Firenze: la preventiva distruzione della chiesa e del convento dei Gesuati fuori dalla Porta a Pinti:

Erano anco fuor della Porta a Pinti, nel convento de' Frati Gesuati, molte cose di man di Pietro; ma perché oggi la detta chiesa e convento sono rovinati, non voglio che mi paia fatica con questa occasione, prima che io più oltre in questa Vita proceda, dirne alcune poche cose. [...] L'orto poi di questo convento era tanto bello e tanto ben tenuto, e con tanto ordine le viti intorno al chiostro e per tutto accomodate, che intorno a Firenze non si poteva veder meglio. Similmente la stanza dove stillavano, secondo il costume loro, acque odorifere e cose medicinali aveva tutti quegli agi che più e migliori si possono immaginare. Insomma quel convento era de' begli e bene accomodati che fussero nello stato di Firenze: e però ho voluto farne questa memoria, e massimamente essendo di mano del nostro Pietro Perugino la maggior parte delle pitture che vi erano. Al qual Pietro tornando oramai, dico che dell'opere che fece in detto convento non si sono conservate se non le tavole, perché quelle lavorate a fresco furono per lo assedio di Firenze insieme con tutta quella fabrica gettate per terra, e le tavole portate alla Porta a San Pier Gattolini, dove ai detti frati fu dato luogo nella chiesa e convento di S. Giovannino.

Ma il passo più sconcertante, tale da consentire di intravedere un reticolo paradigmatico al di sotto della macroscopica progressione sintagmatica, riguarda un affresco perduto nel Chiostro di Santo Spirito di Stefano Fiorentino, che si ritrova ora sbalzato prodigiosamente dalla propria età e proiettato sulle successive fino ad approdare alla cronaca contemporanea.

Sotto questo arco, nel quale fece [Stefano fiorentino] un Cristo che libera la indemoniata, tirò in prospettiva uno edificio perfettamente, di maniera allora poco nota, a buona forma e migliore cognizione riducendolo, et in esso con giudizio grandissimo modernamente operando mostrò tanta arte e tanta invenzione e proporzione nelle colonne, nelle porte, nelle finestre e nelle cornici, e tanto diverso modo di fare dagl'altri maestri, che pare ch'è cominciassero a vedere un certo lume della buona e perfetta maniera de' moderni. Imaginossi costui, fra l'altre cose ingegnose, una salita di scale molto difficile, le quali in pittura e di rilievo murate e in ciascun modo fatte hanno disegno, varietà et invenzione utilissima e comoda tanto, che se ne servì il magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici nel fare le scale di fuori del palazzo del Poggio a Caiano, oggi principal villa dell'illustrissimo signor Duca.

Volendo rendere sistematico il suggerimento consegnato da Alessio Monciatti al suo articolo di sette anni fa, potremmo giungere alla seguente conclusione: se Cosimo, affidando a Vasari pittore e architetto le trasformazioni palatine, offrì a Vasari storiografo un'ideologia politica, quella del repubblicanesimo occultato nel Principato, quale saldo telaio

per riconnettere la continuità, sempre a rischio, della scansione tripartita, e persino il *cul de sac* verticistico della Torrentiniana, a sua volta Vasari, nella Giuntina e negli annunciati *Ragionamenti*, così come nel catasterismo inverso innervato nell'antico Palazzo dei Priori, consegnò al Signore di Firenze un dispositivo simbolico che nessun storiografo o panegirista di Corte sarà capace di dispiegare men che meno di immaginare né allora né in seguito¹.

¹ Per il testo vasariano delle *Vite giuntine* (1568) e dei *Ragionamenti* (1588) si rinvia al sito della Fondazione Memofonte di Firenze: www.memofonte.it.

Sui *Capitoli*: F. SALVESTRINI, *Associazionismo e devozione nella Compagnia di San Luca (1340 ca-1563)*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B. W. Meijer e L. Zangheri, Firenze, Olschki, 2015, Tomo I, pp. 3-17; A. MONCIATTI, «Da Cimabue insino a oggi». *Vasari e la tradizione fiorentina, intorno al 1240 (con una nota per il ms. Magliabechiano XVII, 17)*, «Annali di Critica d'Arte», n. s., 1, 2017, pp. 65-87.

Sul funzionamento simbolico della decorazione vasariana in Palazzo Vecchio: P. MOREL, *Le Studiolo de Francesco I de Medici et l'économie symbolique du pouvoir au Palazzo Vecchio*, in *Symboles de la Renaissance. 2. Arts et langage*, sous la direction de F. Hartt, D. Arasse, C. Giarda, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1982, pp. 185-205; M. ROSSI, *Unione e diversità. L'Italia di Vasari nello specchio della Sistina*, Firenze, Olschki, 2014.

Sullo statuto ancipite del Granducato: L. MANNORI, *Il sovrano tutore. Pluralismo istituzionale e accentramento amministrativo nel principato dei Medici (secc. XVI-XVIII)*, Milano, Giuffrè, 1994; ID., *Lo Stato del Granduca, 1530-1589. Le istituzioni della Toscana moderna in un percorso di studi commentati*, Modena, Panini, 2015.

L'ALTERITÀ DELLA FORMA DELL'ACQUA. LA TRASPARENZA
OTTICA IN DOMENICHINO E NELLA PITTURA DEL SEICENTO,
IN MEMORIA DI ALESSIO MONCIATTI

ABSTRACT

Il saggio indaga la rappresentazione della trasparenza dell'acqua nella pittura seicentesca come problema ottico, ricostruendo il percorso di trasmissione dei saperi scientifici dalla trattatistica medievale alla pratica pittorica. A partire dal paradigma interpretativo avanzato da Alessio Monciatti, il contributo individua in Leonardo da Vinci e in Matteo Zaccolini – pittore e teorico teatino prosecutore delle osservazioni vinciane – i cardini di un'evoluzione che trova nella cerchia carraccesca la sua più significativa traduzione pittorica. Attraverso il raffronto diretto tra i precetti ottici enunciati nel *Trattato di Pittura* e nel *De Colori* di Zaccolini e la produzione pittorica e grafica degli artisti, l'analisi del corpus domenichiniano consente di retrodatare l'assimilazione dei principi diottrici al primo decennio del soggiorno romano, mentre il confronto con Albani, Guercino, Lanfranco e Poussin rivela approcci profondamente diversi: se per Domenichino la trasparenza dell'acqua è profondità e distorsione ottica, per Poussin è superficie riflettente e specchio, per Lanfranco forza espressiva e drammatica.

This essay examines the representation of water's transparency in seventeenth-century painting as an optical problem, tracing the transmission of scientific knowledge from medieval treatises to pictorial practice. Based on the interpretative paradigm proposed by Alessio Monciatti, this study identifies Leonardo da Vinci and Matteo Zaccolini – a painter and Theatine theorist who continued da Vinci's observations – as the cornerstones of an evolution that finds its most significant pictorial expression in the Carracci circle. Through a direct comparison between the optical precepts set forth in the *Trattato di Pittura* and Zaccolini's *De Colori* and the artists' pictorial and graphic output, the analysis of Domenichino's corpus allows us to date the assimilation of dioptric principles to the first decade of his stay in Rome, while the comparison with Albani, Guercino, Lanfranco, and Poussin reveals profoundly different approaches: whereas for Domenichino the transparency of water signifies depth and optical distortion, for Poussin it is a reflective surface and a mirror, and for Lanfranco, expressive and dramatic force.

PAROLE CHIAVE: Trasparenza dell'acqua, ottica, Matteo Zaccolini, Domenichino, cerchia dei Carracci, Leonardo da Vinci.

KEYWORDS: Water transparency, optics, Matteo Zaccolini, Domenichino, Carracci circle, Leonardo da Vinci.

1. *Acqua, forma e visione. Raccogliere l'eredità di Alessio Monciatti*

«Per la rinascita della rappresentazione spaziale troppo spesso si sono istituiti facili automatismi fra scienza e arte, arrivando a ridurre il problema alla valutazione delle possibilità degli artisti di accedere direttamente al dettato dei trattati. La considerazione dell'acqua e della sua rappresentazione rimarca tali ingenuità, per un verso per il ruolo che svolge nella trattatistica, per l'altro per la rarità osservata nelle opere. Non si può evidentemente negare la rilevanza del rapporto arte-scienza, opere, ma non si può rinunciare a contestualizzarlo e, soprattutto, non lo si può fare trascurando le caratteristiche, le dinamiche e le conoscenze intrinseche al mondo dell'arte, da considerare dal punto di osservazione specifico proprio della storia dell'arte, ovvero quello della valutazione dell'esito formale. In questo senso credo che le domande fondamentali vadano riformulate come segue: perché sono così rari e apparentemente marginali i riflessi di un problema formale così rilevante? Oppure: della sua indubbia consapevolezza, se ne possono individuare altre o diverse testimonianze ed esiti figurativi?»¹.

Nel suo saggio *Acqua e scienza sul crinale dell'arte moderna*, di recente pubblicazione, Alessio Monciatti ha giustamente evidenziato come sia arduo definire un'evoluzione di tale tematica, senza inquadrarla nel più ampio contesto della cultura figurativa europea, segnato dall'intreccio tra arte e scienza dal Trecento sino al tardo Quattrocento. Fin dall'età medievale, la rappresentazione dell'acqua – la sua qualità materica, i riflessi luministici sulla superficie increspata o a specchio, gli effetti di trasparenza e densità nonché le conseguenti variazioni di tonalità e intensità – ha costituito per gli artisti un'importante occasione di apprendimento tecnico-matematico e di “pratica” pittorica. Se nelle opere quattrocentesche e seicentesche si riconosce l'elaborazione raffinata di fenomeni come riflessione, rifrazione e trasparenza, il percorso che conduce a tali esiti appare tutt'altro che lineare. Il Medioevo trasmette all'età moderna un repertorio di osservazioni tecniche, attenzioni percettive e soluzioni figurative, spesso marginali ma tuttavia decisive per comprendere la successiva svolta ottica dell'arte rinascimentale e barocca.

* Desidero ringraziare Adriano Amendola, Lorenzo Canova, Giulia Iseppi e Susanne Kubersky-Piredda.

¹ Il saggio è pubblicato in A. MONCIATTI, *Nuovo nell'arte medievale. Temi, percorsi, rappresentazioni*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2023, pp. 137-148.

Con la consueta lucidità analitica e un «lavoro di scandaglio sottile e di paziente ricucitura» – per citare le sue stesse parole² – Monciatti coglie i diversi aspetti del contesto letterario-scientifico, che connota un'epoca in costante mutamento, abbattendo così le alquanto rigide barriere imposte dalle specifiche identità disciplinari. Il risultato è un capovolgimento totale della consueta e tradizionale asserzione, che ha spesso condotto gli studi a liquidare il complesso rapporto tra arte e scienza nei termini di una semplice, e talora improbabile, diretta conoscenza da parte degli artisti della trattatistica scientifica. Il riflesso nelle arti delle novità maturate negli ambiti scientifici e lo stretto rapporto che lega letteratura e arti figurative sin dall'antichità, sono nodi da sempre al centro degli studi e degli interessi degli storici. Questioni estese, che presentano una trama storico-culturale fittissima e difficilmente racchiudibile in una visione dei saperi esaustiva e compiuta. Esse sono stati indagate dallo studioso secondo una metodologia mirata e articolata su più livelli: iconografico, teorico, stilistico, epistemologico e filologico. Monciatti parte proprio dall'arte figurativa, dalle conoscenze che gli artisti avevano acquisito o appreso nei diversi ambiti, e segue un percorso per così dire inverso.

Esemplari da questo punto di vista sono le scene di battesimo, a partire dal celebre affresco di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, risalente ai primissimi anni del Trecento, per passare all'opera dell'artista senese Lippo Memmi, tra il 1338 e 1340, nella Collegiata di S. Maria Assunta in S. Gimignano, fino all'intervento più tardo, del 1435, di Masolino da Panicale in Castiglione Olona: in tutti questi casi la resa dell'acqua è essenzialmente grafica e tonale. Gli artisti trecenteschi pertanto aggirarono il problema della rappresentazione materica dell'acqua, orientati verso un approccio di fatto tecnico-stilistico.

Ad evidenziare la questione fu Cennino Cennini che, alla fine del XIV secolo, nel *Libro dell'arte* raccoglieva la lezione dei maestri Taddeo Gaddi e Giotto, indicando come tecnica privilegiata la stratificazione cromatica per contrasto, volta a creare la percezione visiva della trasparenza³. La tavolozza doveva essere composta prevalentemente dal “verdaccio” – impasto di verde con tracce di nero – destinato nella prima stesura alle ombreggiature dei pesci, delle onde e dei dossi percepibili al di sotto della superficie acquatica. I lumi “inferiori” invece erano rifiniti con il bianco «sangiovanni» per l'affresco e con la biacca per la tavola, a

² A. MONCIATTI, *Nuovo nell'arte medievale*, cit., p. XI.

³ C. CENNINI, *Libro dell'Arte*, CL, Neri Pozza Editore, 1982, pp. 155-156.

evocare la profondità dei fondali. L'ultima fase prevedeva una velatura a olio oppure un alleggerimento tramite acquarellatura del «verdaccio», con particolare attenzione all'effetto di trasparenza finale⁴, derivata dunque da velature traslucide, in linea con la tradizione tramandata da Teofilo nel *De Pictura Traslucida*⁵, e sovrapposizioni di colori, con lumeggiature bianche a restituire riflessi e senso del movimento.

Si tratta, nondimeno, di una rappresentazione ancora fortemente stilizzata, ben distante da una resa naturalistica dell'acqua e dei suoi fenomeni formali, esito di quello che Monciatti definisce un singolare «disinteresse figurativo medievale», riscontrabile in particolare nell'arte sacra, nei confronti della cultura scientifica coeva che, per contro, già impiegava l'immagine come strumento di indagine⁶. All'età federiciana difatti risalgono i trattati di ornitologia e balneoterapia, il *De Arte venandi cum avibus* e il *De Balneis Puteolani*, nei quali traspare con evidenza l'interesse per la cinematica e la dinamica dell'acqua⁷. La lenta assimilazione, da parte degli artisti del primo Trecento, dei progressi segnati dagli studi di ottica medievale, trova conferma nelle illustrazioni dei trattati della metà del Duecento – nel *De Aspectibus* di Alhazen, nell'*Opticae Thesaurus* di Witelo e nelle successive riflessioni sulla prospettiva di Roger Bacon e di John Peckam⁸ – che seppur non rivolti direttamente agli artisti intro-

⁴ *Ibidem*: «Quando volessi fare un'acqua, un fiume, o che acqua tu volessi, o con pesce o senza, in muro o vero in tavola; in muro, togli quel medesimo verdaccio che aombri i visi in su la calcina; fa' i pesci, aombrando con questo verdaccio pur sempre l'ombre in su' dossi: avvisandoti ch'è pesci, e generalmente ogni animale irrazionale, vuole avere il suo scuro di sopra e 'l lume di sotto. Poi, quando hai aombrato di verdaccio, biancheggia di sotto di bianco sangiovanni, in muro; e in tavola, con biacca: e va' facendo sopra i pesci alcuna ombra del medesimo verdaccio, e per tutto 'l campo. E se volessi fare alcuno disvariato pesce, cardalo d'alcune spine d'oro. In secco dare puoi a distesa, per tutto 'l campo, verderame ad olio; e per questo modo ancora in tavola. E se non volessi fare ad olio, togli verdeterra o verde azzurro, e cuopri per tutto ugualmente; ma non tanto, che non traspia sempre pesci e onde d'acqua; e, se bisogna, le dette onde biancheggiale un poco in muro con bianco, e in tavola con biacca temperata».

⁵ TEOFILO, *Sulle diverse arti*, ed. a cura di M. Grandieri, Bari, B. A. Graphis, 2005.

⁶ A. MONCIATTI, *Acqua e scienza*, cit., p. 143.

⁷ A riguardo si vedano *De arte venandi cum avibus*, ed. critica a cura di A. L. Trombetti Budresi, Roma-Bari, Il Cigno GG Edizioni, 2005; S. MADDALO, *Il De Balneis Puteolanis di Pietro da Eboli. Realtà e simbolo della tradizione figurata*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2003.

⁸ *Opticae Thesaurus. Alhazeni Arabis libri septem, nunc primum editi. Eiusdem Liber de crepusculis & nubium ascensionibus. Vitellionis Thuringopoloni opticae libri decem*, a cura di F. Risner, SI, Ann Arbor, 2007. Sull'ottica in generale D. C. LINDBERG, *Theories of Vision*

duessero una comprensione dettagliata della riflessione, della rifrazione e dell'ingrandimento apparente degli oggetti immersi⁹. Timidi echi di tali teorie si possono cogliere nel paesaggio dell'*Effetto del Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti e nel *Patto di Satana con Dio* per il ciclo con le *Storie di Giobbe* opera di Taddeo Gaddi, manifestazione di una diffusa sensibilità alla fenomenologia dell'acqua, sostanzialmente limitata tuttavia per ragioni strutturali: la concezione della forma gotica, fondata sul contorno e la plasticità essenziale, risultava incompatibile con l'estrema complessità luministica dei fenomeni di riflessione e trasparenza. Da qui la relativa marginalità delle rappresentazioni analitiche dell'acqua nella produzione pittorica del periodo, malgrado il raffinato bagaglio di conoscenze ottiche già in circolazione nella cultura scientifica coeva.

Tutt'altra consapevolezza impronta la scena con il *Battesimo dei Neofiti* di Masaccio nella fiorentina cappella Brancacci (fig. 1), in cui la fluidità del fiume è esaltata dalla contrapposizione con la solidità dei corpi e dagli effetti ottici di ingrandimento del ginocchio e di distorsione dell'ombra, visibili al di sotto della superficie. Allusione naturalistica al "peso" specifico dell'acqua e alla sua qualità materica – riconosciuta dunque come fenomeno fisico – appare la scodella colma sorretta da Pietro sulla testa del neofito, dai capelli gocciolanti e incollati al volto, pronto a ricevere il battesimo¹⁰. Pur trascendendo sostan-

from Al-Kindi to Kepler, Chicago, University Chicago Press, 1976; *La visione e lo sguardo nel Medioevo*, Firenze, Brepols-Sismel, 1997-1998; G. FEDERICI VESCOVINI, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo. Studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Perugia, Morlacchi Editore, 2003; G. SIMON, *Archéologie de la vision*, Paris, Seuil, 2003. Per Peckam si veda J. PECKAM, *Tractatus de perspectiva*, ed. a cura di D. Lindberg, New York, The Franciscan Institute, 1972. Su Bacon *Roger Bacon and the origins of "Perspectiva" in the Middle Ages. A critical edition and English translation of Bacon's "Perspectiva"*, a cura di D. C. Lindberg, Oxford, Brepols, 2006.

⁹ A. MONCIATTI, *Acqua e scienza*, cit., pp. 141-145.

¹⁰ Sull'ottica nel Rinascimento fiorentino si veda M. C. GALASSI, *Osservazioni sulle tecniche di rappresentazione volumetrica: luci e ombre nella pittura fiorentina dei primi decenni del Quattrocento; da Masaccio e Masolino agli esordi di Filippo Lippi*, in *Lumen - imago - pittura: la luce nella storia dell'ottica e nella rappresentazione visiva da Giotto a Caravaggio*, a cura di S. Ebert-Schifferer, P. Roccasecca e A. Thielemann, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2018, pp. 149-172; D. RAYNAUD, *Ottica e prospettiva prima di Leon Battista Alberti*, in *La primavera del Rinascimento: la scultura e le arti a Firenze 1400 – 1460*, cat. della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 marzo – 18 agosto 2013; Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), Firenze, Mandragora, 2013, pp. 165-172. Al tema dell'acqua in pittura è dedicato il volume a cura di M. Collareta, L. Carletti, C. Giometti, *Trasparenze, riflessi, movimento: acqua e pittura da Giotto a Monet*, Ospedaletto-Pisa, Pacini editore, 2023.

zialmente la lezione di Cennini, in favore di uno sperimentale naturalismo, maturato a contatto con le contemporanee ricerche prospettiche condotte dall'amico Filippo Brunelleschi, Masaccio ne recupera in parte l'insegnamento relativo alla stratificazione cromatica e alla resa della trasparenza attraverso la modulazione stilistica, evidente nelle striature bianche che segnano, anche se con incisiva plasticità, la corrente, gli ingorghi e il movimento del fiume. Elemento questo ricorrente nella produzione pittorica tra Quattro e primo Cinquecento, espressione di una elaborazione ancora non pienamente consapevole delle novità introdotte dallo studio dell'ottica applicato all'arte figurativa, sistematizzate da Leonardo nel *Trattato di Pittura*. I suoi diretti allievi, Marco d'Oggiono e Agostino da Lodi, nella monumentale pala con il *Battesimo di Cristo*, oggi alla Pinacoteca di Brera, ancora restituiscono la trasparenza attraverso compatte campiture tonali di colore verdi e la superficie modellata plasticamente dai movimenti ondulatori e dalla tersa graficità del contorno dei piedi immersi nell'acqua (fig. 2)¹¹. Anche per gli artisti più vicini a Leonardo, la rappresentazione dell'acqua resta dunque sostanzialmente un problema formale – legato alla resa della superficie, del contorno e del colore convenzionale – e rimane lontana da quella sistematizzazione ottica elaborata dal maestro, che solo il Seicento avrebbe pienamente recepito.

Il contesto critico-storiografico ricostruito da Monciatti – complesso e discontinuo nella sua articolazione, e da non estendere *tout court* all'intera cultura figurativa europea – ha il merito di riconoscere i nodi teorici fondamentali dell'ottica medievale, tutt'altro che rudimentale, fino alla sua teorizzazione e applicazione in ambito artistico nell'opera di Leonardo. Il paradigma interpretativo avanzato dallo studioso – incentrato sull'alterità della forma dell'acqua, sul concetto di “visione” nella trattatistica duecentesca, sulla trasparenza e traslucenza come categorie figurative, sul nesso arte e scienza come problema metodologico – offre una chiave ermeneutica originale entro cui inscrivere i profondi cambiamenti prodotti dalla rivoluzione scientifica dal XVI al XVII e la loro significativa ricaduta sulla produzione figurativa dell'epoca.

2. Descrivere l'acqua. Leonardo e la trasmissione dei saperi ottici

Nel delineare diacronicamente tale percorso iconografico e “scientifico” – nel senso di trasmissione sistematica delle conoscenze –, emerge

¹¹ Giovanni Agostino da Lodi e Marco d'Oggiono: *quadri a due mani da Santa Maria della Pace a Milano*, a cura di C. Quattrini, Milano, Electa, 2002, pp. 21-28, con bibliografia precedente.

come la relativa “marginalità” di nodi formali così rilevanti in ambito figurativo non possa ascriversi esclusivamente all’assimilazione dei contenuti scientifici veicolati dalla trattatistica. Tale criticità deriva piuttosto dalla traduzione iconografica di quei contenuti, ovvero dal complesso di saperi teorici e specialistici propri della pratica artistica, orientati alla elaborazione di tecniche esecutive capaci di imitare i fenomeni naturali e di incidere direttamente sugli “esiti formali” dell’opera. Una visione che amplia significativamente il campo d’indagine, aprendo a nuove letture e interpretazioni, superando le barriere metodologiche, tanto sul piano disciplinare quanto su quello cronologico. Offre in ultima analisi un approccio per orientarsi attraverso le diverse epoche, toccando un tema fondamentale: l’ereditarietà dei saperi di generazione in generazione.

Nel suo contributo, Monciatti considera Leonardo come punto di arrivo e al contempo di svolta, nello studio dell’ottica applicata alla tradizione figurativa medievale, quest’ultima peraltro punto di partenza delle teorie elaborate dall’artista. Di fatto la conoscenza dei testi di Witelo e Peckam, mediata dalle riflessioni di Leon Battista Alberti nel *De Pictura* (1435), unita all’indagine empirica e diretta della natura, forma il fondamento delle conclusioni leonardesche sulla raffigurazione dell’acqua e della sua trasparenza. Una speculazione che indirizza la riflessione su due punti essenziali. Il primo interessa il ruolo “di mediazione” dei testi e delle figure attraverso cui si trasmisero le acquisizioni teoriche nel corso delle epoche, segnando l’avanzamento dei saperi ottici. Il secondo riguarda invece la ricezione di tale sintesi: gli artisti coevi di Leonardo recepirono con fatica le indicazioni enunciate nel *Trattato della pittura*, e solo nel XVII secolo si registra una prima teorizzazione artistica delle osservazioni vinciane, con una conseguente ed effettiva ricaduta nella produzione pittorica e grafica seicentesca¹². Problematiche che interessavano anche il giovane Leonardo ai suoi esordi, nella seconda metà degli anni Settanta, ancora lontano dalle conoscenze ottiche e fisiche maturate nel primo decennio

¹² *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci...scritta da Rafaele du Fresne*, Parigi, appreso da Giacomo Langlois, 1651. M. V. GUFFANTI, *Bibliography of printed editions of Leonardo da Vinci's "Treatise on Painting"*, in *Re-reading Leonardo: the Treatise on painting across Europe, 1550 – 1900*, a cura di J. C. Farago, Burlington, Ashgate, 2009, pp. 569-605; le edizioni critiche di riferimento sono quella in due volumi di C. C. FARAGO, J. BELL, C. VECCE, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura"*, II voll., Leiden-Boston, Brill, 2018; e la prima edizione italiana del 1890 del codice Vaticano suddiviso in 935 capitoli, LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci condotto sul cod. Vaticano Urbinate 1270*, a cura di M. Tabarrini, Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1790.

del secolo successivo. Nel *Battesimo di Cristo* (Firenze, Galleria degli Uffizi, fig. 3), realizzato in collaborazione con il maestro Verrocchio¹³, le acque del Giordano non rispondono ancora ai principi catottrici – la riflessione sulla superficie – e diottrici – la distorsione dei corpi immersi –, che Leonardo avrebbe enunciato circa due decenni dopo. Come già osservato da De Marchi il piede sinistro di Cristo appena abbozzato è un'intuizione geniale di Leonardo per rendere l'effetto di trasparenza¹⁴. Non è tuttavia l'applicazione di un principio ottico sistematicamente sondato, in quanto tale formulato dall'artista solo circa due decenni dopo. Sono d'altro canto premonitrici delle future ricerche, e probabilmente ascrivibili alla mano del giovane Leonardo, la vibrante riproduzione della consistenza materica dell'acqua, la verosimile resa dei movimenti ondulatori che si irradiano intorno alle figure e alle spalle di Cristo. Significativa in tal senso appare la superficie del fiume sacro sullo sfondo, che non è più contraddistinta dalle convenzionali tonalità azzurrine e verdeggianti della tradizione, ma si tinge delle graduali sfumature brune del paesaggio circostante, anticipazione intuitiva di quanto enunciato successivamente nel *Trattato*¹⁵.

Non a caso risale al 1651 una prima organica pubblicazione degli scritti di Leonardo, derivata dalla stesura realizzata da Francesco Melzi nel *Codex Urbinat Latinus 1270*, più volte copiato e divulgato per tutto il Cinquecento in forma manoscritta e frammentaria¹⁶. Al centro

¹³ G. P. C. MARANI, *Leonardo*, Milano, 24 Ore Cultura, 2019, pp. 62-69, con bibliografia precedente.

¹⁴ A. DE MARCHI, *Le geometrie luminose di Verrocchio pittore e le loro diffrazioni a Firenze sul 1740, tra Leonardo e Perugino*, in *Verrocchio, il maestro di Leonardo*, cat. della mostra (Firenze, 9 marzo - 14 luglio 2019), a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 49-77, in part. 60-62.

¹⁵ Le radiografie eseguite da A. Vermehren hanno dimostrato che l'intervento di Leonardo per completare il dipinto si estende al paesaggio e all'acqua trasparente in primo piano. A riguardo A. DEL SERRA, *Il restauro*, in *Lo sguardo degli angeli. Verrocchio, Leonardo e il Battesimo di Cristo*, a cura di A. Natali, Firenze, Silvana Editoriale, 1998, pp. 95-118. Si veda inoltre A. FERRANTI, *Il rapace in fuga. Leonardo, Verrocchio e il "Battesimo di Cristo"*, Firenze, Polistampa, 2012, pp. 46-47; M. KEMP, *Leonardo da Vinci: the Marvellous Works of Nature and Men*, Cambridge, Harvard University press, 1981, pp. 36-38.

¹⁶ Prima della stampa del 1651 la conoscenza dei testi vinciani era stata mediata solo da testimonianze indirette e frammentarie – copie manoscritte, fogli sciolti, appunti – in possesso di Francesco Melzi, che aveva riunito gli autografi in codici organizzati per criteri tematici. Il *Codex Vaticano Urbinat Latino 1270*, compilato intorno al 1540, conteneva il *Libro della pittura* ed è all'origine del *Trattato della Pittura* seicentesco. A riguardo LEONARDO DA VINCI, *Libro di pittura. Codice Urbinat lat. 1270 nella Biblioteca*

di una delle più complesse vicende editoriali della Roma di metà Seicento, figurava Cassiano dal Pozzo, erudita rinomato legato all'*entourage* barberiniano. Fu per sua iniziativa che una parte cospicua degli stralci di mano di Leonardo, all'epoca circolanti, venne raccolta in un unico codice, il H228, conservato presso la Biblioteca Ambrosiana¹⁷. L'intento di Cassiano non si limitava a realizzare un'edizione di ampia diffusione degli scritti vinciani sulla tecnica pittorica, piuttosto intendeva farne un punto di riferimento per la pratica accademica, affidando le illustrazioni del testo – o meglio la traduzione visiva e intellettuale dei precetti leonardeschi – all'amico Nicolas Poussin. Il contributo che l'artista francese offrì nell'interpretazione di quei precetti – indagato nei basilari contributi di Elizabeth Cropper, Donatella Livia Sparti, Claire Joan Farago e Julia Barone¹⁸ – fu determinante nel sancire la singolare fortuna del *Trattato* in Italia e in Europa, in particolare in Francia, dove fu pubblicato a cura di Roland Fréart de Chambray, corredato dalle incisioni tratte dai disegni di Poussin eseguite da Charles Errard, divenendo così negli anni successivi il testo normativo adottato dall'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*¹⁹. La capacità di Poussin fu soprattutto quella di rielaborare gli schizzi di Leonardo sulla figura in movimento e la resa psicologica – i disegni dei *Moti del Corpo* e degli *Affetti* – in modelli ideali di impatto monumentale e classicheggiante. Più sperimentale e innovativo fu invece lo studio che l'artista condusse sulla prospettiva aerea e sui fenomeni della luce ambientale derivati da Leonardo, anche sulla base dei manoscritti del teatino Matteo Zaccolini dedicati all'ottica dei colori e delle ombre²⁰. Sebbene

Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti e C. Vecce, 2 voll., Firenze, Giunti, 1995.

¹⁷ C. PEDRETTI, *Scritti inediti di Leonardo da Vinci in copie sconosciute del secolo XVII*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XVIII, 1956, pp. 183-189; D. L. SPARTI, *Cassiano dal Pozzo, Poussin and the Making and Publication of Leonardo's Trattato*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LXVI, 2004, pp. 143-188; J. BARONE, *Cassiano dal Pozzo's Manuscript Copy of the "Trattato": New Evidence of Editorial Procedures and responses to Leonardo in the Seventeenth Century*, «Raccolta Vinciana», 34, 2011, pp. 223-286; A. BUCCARO, M. MELAN, *Il 'Progetto Leonardo' di Cassiano dal Pozzo. Apografi 'scientifici', tra arte, architettura e ingegneria*, Napoli, Federico II University Press, 2025.

¹⁸ J. BARONE, *Poussin as Engineer of the Human Figure: the Illustrations for Leonardo's "Trattato"*, in J. C. Farago, *Re-reading Leonardo*, cit., pp. 197-235; EAD., *Illustrations of figures by Nicolas Poussin and Stefano Della Bella in Leonardo's "Trattato"*, «Gazette des beaux-arts», 138, 2001, pp. 1-14.

¹⁹ P. M. ROBISON, *Leonardo's Trattato della Pittura, Nicolas Poussin, and the pursuit of eloquence in seventeenth century France, in Leonardo da Vinci and the ethics of style*, a cura di C. Fargo, Manchester, Manchester University Press, 2008, pp. 189-236.

²⁰ CH. DEMPSEY, E. CROPPER, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*,

Poussin, grazie ai rapporti intrattenuti con eruditi, matematici e filosofi della cerchia barberiniana, avesse approfondito i fenomeni naturali e la loro traduzione pittorica, non vi è tuttavia traccia di disegni riconducibili alla rappresentazione dell'acqua.

Nell'arco della sua intensa attività Leonardo tornò più volte sullo studio dell'acqua, indagandone sistematicamente ogni aspetto fenomenologico e formale – dall'idraulica e dalla dinamica del moto alla geologia, dalla meteorologia alla cosmologia – in un'indagine enciclopedica che abbraccia la fisica, la morfologia del paesaggio e le proprietà ottiche dell'elemento acquatico.

Senza addentrarci nell'estesa bibliografia sui codici vinciani e sull'idraulica²¹, per quanto concerne le forme proprie dell'acqua e la sua rappresentazione pittorica, è la versione a stampa del 1651 ad offrire le osservazioni e le indicazioni più direttamente rivolte agli artisti, in quanto perfetto

Princeton, Princeton University Press, 1996, pp. 145-177; J. C. BELL, *Zaccolini and Leonardo's Manuscript A*, in *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Atti del convegno, a cura di M. T. Fiorio, Milano, Electa, 1991, pp. 183-193; EADEM, *Zaccolini and the "Trattato della pittura" of Leonardo da Vinci*, in J. C. FARAGO, *Re-reading Leonardo*, cit., pp. 127-146; EAD., *Zaccolini, Dal Pozzo, and Leonardo's writings in Rome and Milan*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 61, 3, 2019, pp. 308-333; E. CROPPER, *Poussin and Leonardo: evidence from the Zaccolini MSS*, «The art bulletin», 62, 1980, pp. 570-583; J. C. BELL, *Color and theory in Seicento art: Zaccolini's 'Prospettiva del colore' and the heritage of Leonardo*, Providence, Ann Arbor, 1983. Ginzburg ha scartato l'ipotesi di una possibile ripresa, negli anni Quaranta del Seicento, da parte di Poussin dei trattati zaccoliniani, individuando come possibile fonte ispirazione Girard Desargues e Abraham Bosse, si veda a riguardo S. GINZBURG, *La nascita del paesaggio 'classicista' di Nicolas Poussin*, in *Archivi dello sguardo. Origini e momenti della pittura di paesaggio in Italia*, a cura di F. Cappelletti, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2006, pp. 285-322; EADEM, *Poussin et la perspective dans la France de Richelieu*, in *La réception de modèles "cinquecenteschi" dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle*, a cura di S. Frommel, S. Bardati, Geneva, Droz, 2010, pp. 51-67.

²¹ La bibliografia a riguardo è piuttosto vasta, si segnalano di seguito i contributi relativi al nostro tema di interesse con bibliografia: C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci on Painting: a Lost Book (libro A) reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1964; D. LAURENZA, *The history of the Codex Leicester after Leonardo (16th-early century): towards a reconstruction of Leonardo's legacy as a scientist*, in *Leonardo da Vinci's Codex Leicester*, vol. II: *Interpretative essays and the history of the Codex Leicester*, a cura di D. Laurenza e M. Kemp, Oxford, Oxford University Press, 2019-2020, pp. 133-236; *L'acqua microscopio della natura: il Codice Leicester di Leonardo da Vinci*, cat. della mostra (30 ottobre 2018- 20 gennaio 2019), a cura di P. Galluzzi, Firenze, Giunti, 2018, con bibliografia precedente.

anello di congiunzione tra i precetti vinciani e gli studi ottici seicenteschi. Un *corpus* di enunciati cui gli artisti dovevano attingere per conseguire una resa quanto più naturalistica possibile dei fenomeni visivi dell'acqua.

Leonardo si distacca sostanzialmente dalla precedente tradizione di età medievale, innanzitutto perché nega il concetto di forma gotica dell'acqua, non più concepita come superficie opaca, bensì come un corpo ottico complesso.

Nel *Trattato* possono distinguersi quattro variabili fondamentali nella descrizione fisica dell'acqua e della sua trasparenza, la purezza (chiara o torbida), il moto (ferma o corrente), la sovrapposizione ottica tra riflessione superficiale e visione in profondità infine la fisiologia dell'occhio dell'osservatore, che reagisce diversamente alle parti luminose e oscure dell'acqua. Tale descrizione si definisce innanzitutto per contrapposizione, in relazione all'assenza di un colore proprio dell'elemento acquatico al pari di quello aereo:

La superficie d'ogni corpo partecipa del colore del suo obbietto, ancora che ella sia superficie di corpo trasparente, come aria, acqua e simili [...]. Adunque si tinge in tanti vari, colori quanti son quelli fra li quali ella s'inframette infra l'occhio e loro, perchè l'aria in se non ha colore più che s'habbia l'acqua²².

L'acqua secondo Leonardo non possiede un colore proprio, ma è il risultato delle interferenze luminose dell'ambiente (il fondo, il cielo, il paesaggio circostante). L'artista capovolge così l'assunto iconografico tradizionale, ancora largamente condiviso per tutto il Quattrocento e Cinquecento, secondo cui il colore dell'acqua è un attributo convenzionale e simbolico piuttosto che l'esito di un'osservazione ottica. Ne sono testimonianza le ampie campiture di colore azzurrine delle acque negli affreschi aretini con le *Storie della vera croce* di Piero della Francesca, in contrasto con il *Battesimo di Cristo* (Londra, National Gallery) nel quale la superficie del Giordano si fa già specchio tangibile del cielo solcato da nubi²³. Il prevalere di una visione improntata all'iconografia medievale non va tuttavia inteso come incapacità di figurare i fenomeni ottici propri dell'acqua, quanto di una scelta consapevole che privilegia il valore simbolico e allegorico rispetto a quello formale: archetipo letterario nel mare della *Venere* di Botticelli (Firenze, Gallerie degli Uffizi), dove il colore è quello descritto da Ovidio e ripreso da Poliziano; elemento topografico e narrativo nelle *Storie di Mosè* nella Cappella Sistina, dove i solchi d'acqua

²² C. FARAGO, J. BELL, C. VECCE, *The Fabrication*, cit., cap. CCCII, *Avvertimento circa le ombre e i lumi*, II, p. 819.

²³ J. SHEARMAN, *Refraction and Reflection*, in *Piero della Francesca and his legacy*, a cura di M. Aronberg Lavin, University Press of New England, 1995, pp. 212-221.

segnano i confini e scandiscono la sequenza degli episodi; allusivo a un significato morale nella *Fuga in Egitto* di Annibale Carracci (Roma, Galleria Doria Pamphilj), in cui la superficie del corso del fiume attraversato dalla Sacra Famiglia, in riferimento all'episodio neo-testamentario, conserva le tradizionali tonalità verdi-azzurrine, ma al contempo rivela un'attenzione alla resa atmosferica e ai riflessi della luce sull'acqua già orientati verso le acquisizioni dell'ottica seicentesca.

Il secondo elemento che Leonardo considerava rilevante nel definire le proprietà fisiche dell'acqua, e nel renderne la complessità in pittura, è la fondamentale distinzione tra catottrica e diottrica, ovvero la netta separazione tra il fenomeno di riflessione superficiale – l'acqua come specchio²⁴ – e quello della rifrazione – la distorsione ottica degli oggetti immersi. Precetto che nel *Trattato* viene ampiamente affrontato, in relazione ai fenomeni di riflessione sulla superficie tramite la distinzione tra l'acqua chiara – che, specchiando l'ambiente circostante, annulla le ombre proiettate dai corpi sovrastanti, come dimostra l'esempio del ponte – e quella torbida che al contrario le riceve, come farebbe una strada polverosa²⁵. Altrettanto specifiche le osservazioni sulla qualità dei «simulacri» riflessi sulla superficie: il colore varia in funzione della chiarezza o torbidezza dell'acqua²⁶, e della «corrente» – in movimento – che causa il tipico effetto di allungamento e perdita di nitidezza dei contorni dell'immagine riflessa²⁷.

Sul versante diottrico, le teorie sulla rifrazione – trasmissione e distorsione tramite la superficie – per la prima volta nella trattatistica fissano chiari e precisi criteri per la rappresentazione fenomenica della trasparenza. La visibilità del fondo, secondo Leonardo, è favorita da una superficie calma e chiara («lenta di moto»), e risulta altresì alterata e distorta dalle onde («veloce di moto») che «mostrano confusamente le loro figure», esattamente al pari di «specchi flessuosi» – concavi e convessi

²⁴ C. FARAGO, J. BELL, C. VECCE, *The Fabrication*, cit., *Delle cose specchiate nell'acqua de' paesi e prima dell'aria*, cap. CXXXV, II, p. 703; *Dello specchiamento e colore dell'acqua del mare veduto da diversi aspetti*, cap. CXLV, II, p. 708.

²⁵ Ivi, *Dell'ombra de' ponti sopra le loro acque*, II, p. 861 «le ombre de' ponti non saranno mai vedute sopra le loro acque, se prima l'acqua non perde l'ufficio dello specchiare per causa di torbidezza», teoria fondata sul principio di riflessione speculare sulla legge degli angoli di uguale incidenza e riflessione già enunciata nel cap. CXXXV del *Trattato*.

²⁶ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della Pittura*, cit., *Delle cose specchiate nell'acqua*, cap. 509, p. 171; *Delle cose specchiate in acqua torbida*: «Sempre le cose specchiate in acqua torbida partecipano del colore di quella cosa che intorbida l'acqua», cap. 510, p. 171.

²⁷ *Ibidem*, *Delle cose specchiate in acqua corrente*, cap. 511, p. 171.

– capaci di distorcere le «rette linee de loro simulacri a diversi aspetti»²⁸.

Come può l'artista cogliere i diversi termini di una fenomenologia visivamente così complessa da percepire e poi riprodurre? Nel trovare una soluzione al quesito, Leonardo raggiunge l'apice speculativo per completezza e originalità esegetica, che risiede nondimeno nel punto di intersezione tra i due ambiti fenomenologici.

Attraverso la percezione dell'occhio, di fatto in grado di cogliere entrambi i fenomeni – catottrici e diottrici – l'artista riesce a riprodurne gli effetti tramite l'uso delle ombre e della luce, riuscendo così a rendere la trasparenza nella sua complessità formale e visiva. Questo accade quando si osservano i simulacri riflessi sulla superficie di un'acqua chiara e, al contempo la luce penetra in profondità, illuminando i corpi sommersi²⁹. Quando sulla superficie si riflette un'immagine scura, i corpi sommersi assumono maggiore visibilità, in quanto il contrasto tra le loro parti in ombra e quelle illuminate aumenta. Al contrario, se si riflette un'immagine luminosa – il cielo o l'aria chiara – i corpi sommersi perdono rilievo, perché la luce riflessa attenua le differenze tonali tra ombre e luci. L'intuizione più originale riguarda tuttavia la fisiologia dell'occhio, che abbagliato dalla luminosità della superficie percepisce con maggiore sensibilità la parte in ombra. La visibilità dei corpi sommersi non dipende quindi solo dalle proprietà fisiche dell'acqua, ma anche dalla risposta dell'occhio alle diverse condizioni di luce. Un principio che l'artista traduce per la prima volta nello specchio d'acqua sullo sfondo di una delle sue opere più importanti realizzate durante il primo soggiorno milanese, dal 1482 al 1499, la *Vergine delle rocce* nella sua prima versione parigina, negli anni in cui peraltro stava già lavorando alle teorie ottiche sulla fenomenologia dell'acqua³⁰.

Le osservazioni epistemologiche di Leonardo offrono in certo qual modo una risposta al quesito avanzato da Monciatti all'inizio del suo saggio, sulla facilità di apprendimento con cui gli artisti medievali potevano accedere direttamente alle speculazioni scientifiche dei trattati in circolazione all'epoca. L'artista toscano si pone infatti come intermediario prezioso tra la complessità delle nozioni ottiche formulate nella trattatistica e la pratica degli artisti, traducendole in precetti immediatamente applicabili alla produzione pittorica.

Al contempo supera anche la conclusione cui giunge lo studioso, per cui

²⁸ Ivi, p. 166-167, cap. 495: *Dell'acqua chiara è trasparente il fondo fuori della superficie*.

²⁹ Ivi, p. 167.

³⁰ M. KEMP, *Leonardo da Vinci*, cit., pp. 182, 189; C. MARANI, *Leonardo e la carriera del pittore*, Milano, Federico Motta Editore, 2003, pp. 138-139.

la rappresentazione dell'acqua tra Duecento e Trecento era principalmente concepita dagli artisti come questione tecnica di raffigurazione. Di qui il frequente ricorso a superfici polimateriche trattate con smalti traslucidi per ottenere l'effetto di riflesso luminoso, una soluzione di carattere empirico e artigianale, ancora lontana da qualsiasi sistematizzazione teorica.

Nel contesto sin qui delineato, si deve pertanto considerare essenziale l'invito avanzato da Monciatti a non considerare la rappresentazione dell'acqua come un semplice e automatico riflesso del rapporto tra arte e scienza, bensì a contemplare le diverse sperimentazioni e intermediazioni, che connotano un processo tutt'altro che lineare, a sua volta espressione di una sensibilità scientifica emergente che si traduce progressivamente in consapevolezza pittorica. Leonardo rappresenta il tassello fondamentale di un'evoluzione che induce a elevare la figura dell'artista dotato di un bagaglio di conoscenze tecnico-formali, proprie dell'ambito artistico, e per di più matematico-scientifiche, e renderlo partecipe delle sperimentazioni ottiche e delle teorie contemporanee sulla costruzione e decostruzione dello spazio visivo. Tale processo raggiunse il suo culmine nel Seicento, con il passaggio dall'imitazione della forma alla dimostrazione del processo visivo; ne è sostanziale riprova la scelta di un artista, Nicolas Poussin, per illustrare il *Trattato* dato alle stampe nel 1651. Quest'ultimo infatti si preparò accuratamente, sotto l'autorevole guida di Cassiano dal Pozzo e di Giovanni Arconati, celebre collezionista dei testi vinciani, sui manoscritti leonardeschi conservati presso la biblioteca barberiniana, in San Silvestro al Quirinale e sui trattati sulla prospettiva e sul colore di Matteo Zaccolini all'epoca non ancora dati alle stampe³¹. La figura del teatino, prosecutore delle osservazioni vinciane, interlocutore diretto di Domenichino e punto di riferimento per Poussin, rappresenta un nodo cruciale attraverso cui l'eredità leonardesca si traduce in prassi pittorica nel Seicento romano.

3. *Acqua e luce. Matteo Zaccolini e la Prospettiva del colore*

Tra tutti i fenomeni naturali che l'artista era chiamato a imitare l'acqua rappresentava la sfida ottica più complessa: un elemento riflettente e trasparente allo stesso tempo, capace di annullare le ombre, deformare i corpi immersi e mutare colore in funzione dell'ambiente circostante.

³¹ E. CARUSI, *Lettere di Galeazzo Arconato e Cassiano Dal Pozzo per i lavori sui manoscritti di Leonardo da Vinci*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», III, 1929-30, 25, pp. 503-518; D. L. SPARTI, *Cassiano dal Pozzo, Poussin*, cit., pp. 143-188; A. BUCCARO, M. MELAN, *Il 'Progetto Leonardo' di Cassiano dal Pozzo*, cit., pp. 62-69.

È significativo che Matteo Zaccolini – pittore, prospettivista e teorico che nel primo Seicento raccolse più direttamente l'eredità leonardesca – la menzioni esplicitamente nella Lettera al lettore in apertura del suo scritto *De Colori*: «rivolgendo l'occhio all'acqua, non solo considerando i colori apparenti per le rarefazioni del Lume dalla superficie, ma anche gli apparenti per la distanza, o profondità»³². Che l'acqua, il suo moto e le sue qualità ottiche, fossero al centro degli interessi delle cerchie colte della Roma del Seicento, è confermato dalla missiva inviata nel giugno del 1640 da Galeazzo Arconati, impegnato nella copiatura dei manoscritti vinciani, a Cassiano dal Pozzo per informarlo che in quei giorni attendeva alla trascrizione delle «parti che riguardano l'attione del moto» dell'acqua³³.

A dispetto di quanto affermato da Giovanni Baglione³⁴ e Cassiano dal Pozzo³⁵ sulla sua scarsa preparazione nelle lettere e nella scienza, nel suo trattato *De Colori* Zaccolini aveva tenuto a precisare una circostanza interessante, ovvero di essere tra i primi a trattare la prospettiva del colore: «non essendo per mio avviso ancora stata toccata da alcuno scrittore in modo di poterla mettere nell'atto pratico di Pittura»³⁶. Forse consapevole della sua lacuna formativa e desideroso di affermare la propria capacità, l'unica autorevole fonte che il teatino citava nell'intero trattato, è il «libretto» del colore «la cui dottrina noi intendiamo di seguire in questi nostri ragionamenti»³⁷, evocato significativamente nella prima pagina del

³² M. ZACCOLINI, *L'Autore a Lettore*, in *Il colore della lontananza. Matteo Zaccolini, pittore e teorico di prospettiva*, Tesi di dottorato di F. Guidolin, Venezia, Ca' Foscari, 2015, Appendice, pp. 254-255.

³³ Lettera di Galeazzo Arconati in Milano a Cassiano dal Pozzo in Roma datata 20 giugno 1640 in E. CARUSI, *Lettere di Galeazzo Arconato*, cit., lettera n. 18.

³⁴ G. BAGLIONE, *Le vite de pittori, scultori e architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, Nella Stamperia di Andrea Fei, 1642, p. 316: «benchè di lettere idiota nondimeno per natura pronto d'ingegno».

³⁵ C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXV, 1973, pp. 39-53: «dotato dalla Nat[ur]a di così meravigliosa inclinazione al dipignere, e particolarmente alle cose di prospettiva, che non ostante, che no[n] avesse preso a far studio molto ordinato non havendo havuto commodo d'applicar alia cognitione della lingua latina, che gli poteva aprir la strada a tutto ciò, chegli fussi venuto bene d'imparare, tutta via con la prontezza dell'ingegno l'applic[atio]ne vehemente di quello capitando in Casa del S.r Card.le Scipione Chiaramonti, nella quale, mercè allo straord[inari]o valore d'esso ogni più bella notitia s'adunava, et esercitava».

³⁶ M. ZACCOLINI, *L'Autore a Lettore*, cit., p. 254.

³⁷ IDEM, *Della generatione de colori nell'elemento dell'acqua*, in *Il colore della lontananza. Matteo Zaccolini, pittore e teorico di prospettiva*, Tesi di dottorato di F. Guidolin, Venezia, Ca' Foscari, 2015, Appendice, p. 296.

libro *Della generatione de colori nell'elemento dell'acqua*: «Non è da dubitare intorno al colore dell'elemento dell'acqua poiché è stato diffinito dal Filosofo esser bianca nel libretto che egli fa del colore la cui dottrina noi intendiamo di seguire in questi nostri ragionamenti»³⁸.

Tuttavia gli studi dedicati da Janis Bell ed Elizabeth Cropper hanno documentato e sistematicamente dimostrato la diretta ripresa da parte del teatino delle teorie vinciane sull'ottica, l'eredità da lui raccolta e diffusa tra il 1618 e il 1630 tra Napoli e Roma³⁹. Alfredo Buccaro e Margherita Melani, nel recente volume da loro curato, oltre a ricostruire dettagliatamente la fortuna dei manoscritti vinciani nel XVII secolo, chiariscono il ruolo cruciale svolto da Cassiano nella divulgazione delle copie vinciane in particolare tra gli artisti e probabilmente diretto anche a Matteo Zaccolini⁴⁰. Con la sua affermazione, ribadita nella lettera al lettore, – «avverto che in quest'opera non citerò alcuno autore per dipendere tutta da pura e mera osservazione»⁴¹ – il teatino non intendeva rivendicare un primato nell'ambito degli studi di prospettiva ottica, né tantomeno nelle regole matematiche e geometriche, che ad essa sovrintendevano, bensì nella loro applicazione nella pratica architettonica e pittorica. La sua originalità non dipendeva dalla speculazione teorica in senso stretto, ma nel ruolo inedito di interprete della scienza ottica da tradurre in arte. Riprova del rapporto diretto con gli artisti attivi tra Roma e Napoli, sono le testimonianze riportate da Baglione e Cassiano dal Pozzo⁴², che lo ricordano giovane intento ad apprendere i precetti di prospettiva e ottica presso il *Lyceum* del matematico e filosofo aristotelico Scipione Chiaramonti. Quegli stessi insegnamenti che egli successivamente trasmise ad artisti e architetti nei cantieri teatini e presso la loro chiesa a San Silvestro al Quirinale⁴³ e che confluirono nel *Trattato della Prospettiva*, noto attraverso la copia redatta per volontà di Cassiano dal Pozzo, oggi conservata presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Zaccolini iniziò intorno al 1608-1609 la stesura dei quattro volumi, *De' Colori, Prospettiva del Colore, Prospettiva*

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. nota 21.

⁴⁰ A. BUCCARO, M. MELANI, *Il 'Progetto Leonardo' di Cassiano dal Pozzo*, cit., pp. 52-61.

⁴¹ M. ZACCOLINI, *L'Autore a Lettore*, cit., p. 254.

⁴² G. BAGLIONE, *Le vite de pittori, scultori e architetti*, cit., pp. 316-317.

⁴³ Filippo Titi nel 1674 ricordava lo sfondato illusionistico realizzato da Zaccolini nella volta del coro di S. Silvestro al Quirinale, F. TITI, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma, per il Mancini, 1674, pp. 322-323; vedi inoltre J. BELL, *The life and works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, Sl., 1985, p. 246.

lineale, *Descrittione dell'Ombre*⁴⁴ – quando si trovava a Napoli, e li completò nel 1623, data che lo vide nuovamente nell'Urbe ancora una volta ospite dei teatini nella casa di S. Andrea della Valle.

A questa data, 1623-1624, risalgono i rapporti documentati di Zaccolini con Domenico Zampieri, coinvolto nella realizzazione degli affreschi del coro e della crociera della chiesa teatina di S. Andrea, nonché con Poussin, giunto nell'Urbe nel marzo del 1624 e accolto nell'*entourage* barberiniano di Cassiano dal Pozzo. Giovanni Pietro Bellori dedicò ampio spazio alla spiccata sensibilità dei due artisti per la sperimentazione ottica nelle loro opere, menzionando, nella *Vita di Poussin*, i trattati Zaccolini quale fonte preziosa per l'artista – «applicossi alla geometria ed alla prospettiva ovvero ottica, così nella posizione e diminuzione de' gli oggetti come nella ragione de' lumi e dell'ombre»⁴⁵. Il padre teatino altresì veniva ricordato sia da Bellori che da André Felibien, nel suo *Entretiens sur les vies*, nel ruolo di maestro, in questo caso di Domenichino, avvalorando il quadro critico delineato sino ad adesso⁴⁶. Tale osservazione non esclude a priori l'approccio diretto da parte di alcuni artisti ai trattati scientifici sull'ottica, bensì rivela il ruolo determinante delle figure di tramite che spesso costituiscono una fase ineludibile di questo processo di apprendimento e di trasmissione dei saperi. Tra gli artisti che gravitano nell'orbita zaccoliniana, Domenichino si distingue come il traduttore più consapevole e sistematico di quei principi ottici⁴⁷, in un percorso che gli studi hanno

⁴⁴ Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1212 C., 1-4; rinvenuti da C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts*, cit.

⁴⁵ G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672, p. 412.

⁴⁶ G. P. BELLORI, *Vita di Domenico Zampieri, Il Domenichino*, ed. a cura di M. von Bernstorff, Göttingen, Wallstein Verlag, 2022, pp. 244-245, nota 431: «Nella prospettiva e matematica si avanzò sotto gl'insegnamenti di F. Matteo. Zoccolini teatino, soggetto degno di memoria per l'eccellenza in queste facoltà»; A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. III, Paris, A. Trevoix, De l'imprimerie De S.A.S., 1725, p. 329.

⁴⁷ Sul riflesso degli enunciati zaccoliniani sul modo di colorire nella produzione a fresco di Domenichino a partire dagli anni Venti del Seicento – in particolare gli affreschi in S. Andrea della Valle e nella cappella Bandini in S. Silvestro al Quirinale, si veda J. BELL, *Domenichino e Zaccolini sulla disposizione dei colori*, «Bollettino d'Arte», 82, 1997 (1998), 101/102, pp. 49-66; EADEM, *Bellori's analysis of color in Domenichino's Last Communion of St. Jerome*, in *Art history in the age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, a cura di J. Bell, T. Willette, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 257-277; P. SANUCCI, *Luce e colore nei pennacchi del Domenichino a Sant'Andrea della Valle*, «Kermes», XXII, 2009, 75, pp. 44-54; J. BELL., *Domenichino*

generalmente collocato intorno al 1616 ma che un'analisi più ampia del suo *corpus* suggerisce di anticipare significativamente.

4. «*Erudito nella perfezione della buona simetria, dell'Ottica, e della Prospettiva*»: la trasparenza dell'acqua in Domenichino

Tornando a focalizzare la nostra attenzione sulla rappresentazione dell'acqua come fenomeno ottico, la ripresa degli insegnamenti di Zaccolini – derivati da Leonardo – nell'opera di Domenichino e Poussin, risulta formalmente opposta. Laddove il primo privilegia la dimensione diottrica, esplorando la trasparenza e la profondità dell'acqua, il secondo si concentra esclusivamente sulla superficie specchiante, traducendo in pittura i principi catottrici con rigore geometrico assoluto.

Il riferimento fondamentale per entrambi gli artisti è il secondo Libro del *De Colore – Della generatione de' colori nell'elemento dell'acqua* – in cui si ritrovano formulati per la prima volta nella trattatistica i principi ottici fondamentali dell'acqua, direttamente applicabili alla pratica pittorica. In relazione alla trasparenza e alla percezione degli oggetti sommersi, osservava che «tutte le cose poste dentro dell'acqua havendo trapassato la sua superficie, non si può vedere quell'istessa cosa, ma sì bene si veggono l'immagine di quelle»⁴⁸. Ne consegue che «ogni spetie colorata partecipa del mezzo per dove passa»⁴⁹: i corpi immersi nell'acqua non mostrano il loro colore reale ma un colore apparente, determinato dalla quantità d'acqua sovrastante, che «languendo le spetie si meschia in parte con la spetie del color dell'acqua»⁵⁰ fino a modificarsi completamente in profondità.

Kristina Herrmann Fiore⁵¹ ha già riscontrato il puntuale e costante richiamo nella *Caccia di Diana* – oggi alla Galleria Borghese – ai diversi precetti avanzati da Zaccolini sul modo di colorire «superando quasi l'istessa

colorist? *Malvasia, modern critical reception and a letter to Angeloni*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 6, 2023, pp. 185-218.

⁴⁸ M. ZACCOLINI, *Della generatione de' colori nell'elemento dell'acqua*, in *Il colore della lontananza*, cit., p. 296.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ K. HERRMANN-FIORE, *La Caccia di Diana. Della genesi del dipinto, della questione dell'antico e del colore*, in *Domenichino: 1581 – 1641*, a cura di C. Strinati e A. Mignosi Tantillo, cat. della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, R. Spear, A. M. Tantillo Mignosi, Milano, Electa, 1996, pp. 240-252.

Maestra Natura»⁵². La capacità dell'artista di cogliere la fisica della luce, ormai completamente svincolata dalla ricerca formale, iconografica e simbolica tradizionale, attesta l'assimilazione dei precetti ottici zaccoliniani⁵³ nella resa della superficie d'acqua ottenuta tramite velature di colore, più terragne verso la sponda – dove l'acqua è più trasparente e il fondo visibile – più scure e tendenti al turchino in prossimità delle due ninfe immerse. Questi elementi, insieme alla degradazione cromatica dei corpi sommersi, alla rappresentazione della «forma stravagante»⁵⁴ e oscillante dell'immagine riflessa sulla superficie mossa – dal cane che si abbevera alle figure che lambiscono le sponde – riflettono una scelta pittorica ben precisa da parte di Domenichino nel prediligere la resa dei fenomeni diottrici dell'acqua.

Se Herrmann Fiore fa risalire al 1616 la prima traccia pittorica dei postulati zaccoliniani nell'opera di Domenichino⁵⁵ – anticipando di quasi un decennio le attestazioni documentarie del rapporto diretto tra i due –, la più ampia disamina del *corpus* dell'artista suggerisce di retrodatare ulteriormente, se non la frequentazione personale, almeno la conoscenza e l'interesse per le teorie ottiche del teatino.

Lo spiccato interesse per le forme dell'acqua già traspare infatti in una delle nove scene affrescate dall'artista felsineo nella Sala di Diana in Palazzo Giustiniani a Bassano, dove Domenichino è attestato dal 1609 a fianco dell'amico Francesco Albani. Nell'episodio con *Diana e Atteone* – collocato ai lati del grande riquadro centrale raffigurante *Latona con Apollo e Diana* – i candidi corpi delle ninfe e della dea, appaiono nitidamente percepibili attraverso lo specchio d'acqua, a testimoniare una precoce attenzione per gli effetti di trasparenza, risultato di una padronanza cromatica, delicata e cristallina, finalizzata alla resa materica dell'elemento acquatico (fig. 4)⁵⁶. La

⁵² M. ZACCOLINI, *Della infinità 'de' colori*, cap. 7, in *Il colore della lontananza*, cit., Appendice, p. 287.

⁵³ M. ZACCOLINI, *Dell'acqua nel F. Guidolin rappresentare l'immagine degli obietti colorati*, in J. BELL, *Color and theory*, cit., pp. 444-448.

⁵⁴ C. BELL, *Color and theory*, cit., pp. 477-481: *Le immagini che si veggono nell'acqua appaiono di forma stravagante, e parerà, che in guisa di serpe si muovono*.

⁵⁵ R. Spear e J. Bell fanno risalire i rapporti tra Domenichino e Zaccolini ai primi anni Venti, si veda R. E. SPEAR, *Domenichino*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, pp. 85-86; inoltre J. BELL, *The life and works of Matteo Zaccolini*, cit., p. 253.

⁵⁶ M. L. STELLA, *Storie di Diana in palazzo Giustiniani-Odescalchi a Bassano di Sutri*, in *Domenichino 1581-1641*, a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo, Milano, 1996, pp. 224-231; C. STRUNCK, *Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano: Albani, Domenichino, Tempesta, Castello e Guidotti dipingono per Vincenzo Giustiniani*, in

serie dedicata a Diana risulta stilisticamente più prossima alle prime opere ascrivibili a Domenichino in Palazzo Farnese – *Narciso alla fonte* e *Diana e Callisto* (fig. 5) – nelle quali già si manifestava una marcata propensione per lo studio e l'applicazione dell'ottica e dell'illusionismo prospettico, fenomeni con i quali l'artista bolognese si misurava in quegli anni⁵⁷.

Di segno del tutto diverso appare la soluzione – di chiara impronta raffaelliana – adottata da Francesco Albani nella Galleria contigua, anch'egli impegnato nella resa dell'acqua, elemento dominante sia negli affreschi delle pareti (*Po e le ninfe*, *Un Fauno alla sorgente* e della *Toilette di Venere*) sia nella volta con la *Caduta di Fetonte*. L'acqua è qui ottenuta tramite ampie e compatte distese di verde-azzurro, cui riccioli bianchi di spuma, condotti a tratto, conferiscono movimento e matericità, – a suggerire l'increspatura della superficie e l'immersione dei corpi delle Ninfe (fig. 6)⁵⁸. Anche nei dipinti di paesaggio coevi e degli anni successivi, che videro Albani particolarmente attivo tra Bologna e Roma, si rivela lo scarso interesse dell'artista verso le riflessioni scientifiche e la fenomenologia naturale, prediligendo un registro arcadico e idilliaco che esalta la resa atmosferica e tonale dell'elemento acquatico, evidente in *Salmaci ed Ermafrodito* (Parigi, Musée du Louvre), peraltro cronologicamente vicino agli affreschi di Bassano, nel più tardo tondo con *Toilette di Venere* (1622, Roma, Galleria Borghese), nell'*Allegoria dell'acqua* della serie dei Quattro Elementi (Torino, Galleria Sabauda), eseguiti tra il 1625 e il 1628 per il cardinale Maurizio di Savoia⁵⁹. Influenza che si può cogliere anche nei

La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano: dalla storia al restauro, a cura di A. Bureco, Roma, Gangemi, 2003, pp. 171-192.

⁵⁷ Nel *Discorso sopra li vari modi della pittura*, Vincenzo Giustiniani Durante teorizzava il celebre XII modo di dipingere, «il più perfetto [...] di tutti», in grado di unire armoniosamente maniera e natura, «cioè di dipingere di maniera e con l'esempio avanti del naturale, che così dipinsero gli eccellenti pittori [...] premendo nel buono disegno e vero colorito e con dare lumi proprij e veri». La sintesi tra osservazione empirica e regola teorica raccomandata da Giustiniani, riflette a pieno l'intento che Zaccolini perseguiva nel suo trattato: tradurre l'osservazione della natura in precetti applicabili alla pittura. La convergenza intellettuale tra il programma teorico di Giustiniani e quello di Zaccolini è dunque notevole, anche se non documentata da un contatto diretto. *Vincenzo Giustiniani. Scritti editi e inediti*, a cura di S. Danesi Squarzina e L. Capoduro, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2021, pp. 152-153.

⁵⁸ M. V. BRUGNOLI, *Gli affreschi dell'Albani e del Domenichino nel Palazzo di Bassano del Sutri*, «Bollettino d'Arte», 4, 42, 1957, pp. 266-267; C. STRUNCK, *Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano*, cit., pp. 171-192.

⁵⁹ R. MORSELLI, *Francesco Albani custode della genealogia classicista emiliana*, in *La tradizione dell'«Ideale classico» nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. Di Macco e S.

dipinti di Domenichino già dal 1605-1606, nella tavola con il *Paesaggio con san Girolamo* (Glasgow, Art Gallery and Museum)⁶⁰, in cui l'elemento assume un ruolo strutturale nella costruzione del paesaggio, nel *Paesaggio con battesimo nel Giordano* (fig. 7), Cambridge Fitzwilliam Museum)⁶¹, fino agli affreschi nella Sala di Apollo, eseguiti in collaborazione con Giovanni Battista Viola, tra il 1616 e il 1618 per la villa di Pietro Aldobrandini a Frascati⁶², il quale, come noto, a quella data ancora esponeva in collezione i *Baccanali* di Tiziano, che l'artista ebbe modo di ammirare in più occasioni, anche nel 1621 dopo l'ingresso in casa Ludovisi⁶³. In questi casi l'artista unisce alla componente carraccesca – memore della lezione veneta – una conoscenza degli effetti ottici dell'acqua derivata da Leonardo

Ginzburg, Genova, Sagep Editori, 2021, pp. 371-379; EADEM, *Nostalgia di Roma: pensieri critici di Francesco Albani attraverso le sue lettere*, in *Il carteggio d'artista*, a cura di S. Rolfi Ožvald e C. Mazzarelli Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019, pp. 72-91.

⁶⁰ R. SPEAR, *Paesaggio con san Girolamo*, in *Domenichino 1581 – 1641*, cit., pp. 406-407, cat. 18; per altra vicenda attributiva si veda F. GATTA *Da Roma all'Europa: novità sui paesaggi di Domenichino e Giovanni Battista Viola nel pontificato Ludovisi e una sorpresa per Carlo Maratti pittore e collezionista*, «Bollettino d'Arte», VII, 2021, 50, p. 107, nota 18.

⁶¹ A. MIGNOSI TANTILLO, *Paesaggio con san Giovanni Battista che procede al Battesimo nel Giordano*, in *Domenichino 1581 – 1641*, cit., pp. 530-531, cat. III; C. WHITFIELD, *Le paysages du Dominiquin et de Viola*, «Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot», 69, 1988, pp. 96-98; C. WHITFIELD, *Domenichino and the 'Carracci' Landscape*, «Studiolo», 12, 2015, p. 229. Per altre vicende attributive R. SPEAR, *Domenichino*, cit., pp. 83-84; F. GATTA, *Guido Reni e Domenichino: il ritrovamento degli 'Scherzi di amorini' dai camerini di Odoardo e novità su due paesaggisti al servizio dei Farnese*, «Bollettino d'Arte», VII, CII, 2017, 33-34, p. 144; IDEM, *Da Roma all'Europa*, cit., pp. 110-11, nota 41.

⁶² Per le vicende collaborative sull'esecuzione degli affreschi diretti da Domenichino si veda C. C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, Electa, 1841, II, pp. 226-227; K. SCHWAGER, *Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», IX-X, 1961-62, pp. 289-362; R. SPEAR, *Domenichino e Viola*, in *Domenichino 1581-1641*, cit., p. 109; C. WHITFIELD, *Domenichino and the 'Carracci' Landscape*, cit., pp. 219, 225, il quale peraltro sottolinea il valore dell'acqua come elemento strutturale nel paesaggio domenichiniano: «the use of light on the water against the bank to give depth to the foreground; the careful distribution of reflections on the surface of the water to suggest distance; the alternating zig-zag of features leading to the central 'picturesque' motif of the waterfall».

⁶³ C. PUGLISI, «Contraffazioni tizianesche»? Albani, *Domenichino and the Bacchanals*, in *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, a cura di S. Albl e S. Ebert-Schifferer, Roma, Campisano Editore, 2019; C. VOLPI, *Natura e antico: la collezione Ludovisi, modello per le arti*, in *Guercino. L'era Ludovisi a Roma*, cat. della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 31 ottobre 2024-26 gennaio 2025), a cura di R. MorSELLI e C. Volpi, Roma, Art'em, 2024, pp. 221-222-89.

e trasmessa agli artisti da Zaccolini⁶⁴, nel dissolversi delle montagne e delle colline in una foschia lattiginosa e nella aria “umida”, e densa, ottenuta tramite velature che virano verso tonalità azzurrine e sempre più cerulee in lontananza – traduzione pittorica della «condensatione de vapori i quali ingrossando l’aere con la quale facendosi ostacolo e ritegno alle spetie»⁶⁵.

In questi stessi anni Domenichino studia altresì le capacità riflettenti della superficie acqua, pressoché assenti se questa appare opaca o “torbida” e se agitata a creare la spuma che si forma in seguito alle correnti, come nel *Battesimo* del Fitzwilliam e nella *Caccia di Diana* della Borghese, nella quale l’artista svela la piena padronanza di tutti gli effetti ottici, rifrazione, riflessione, degradazione cromatica dei corpi immersi e conversione dell’acqua agitata in schiuma⁶⁶. Tale condensazione atmosferica raggiunge compiuti esiti formali e pittorici nei primi anni Venti del Seicento, in particolare nel *Paesaggio con Ercole e Acheloo* e nel *Paesaggio con la fuga in Egitto* del Musée du Louvre, dove la luce diventa spazio nel dissolversi all’orizzonte in una nube di vapore dalla luminosità diffusa, ottenuta tramite la sottile gradazione dell’azzurro. Anche in queste tele si avverte il riferimento ai passi zaccoliniani sulle nubi «più scure»⁶⁷ rispetto a quelle che solcano il cielo, e sulla dissoluzione tra acqua e vapore all’orizzonte che «formano un’apparenza di superficial corpo»⁶⁸, quasi solida di luce diffusa in cui le specie cromatiche, condensandosi, si fanno esse stesse corpo.

Per quanto la piena formulazione dei principi ottici caratterizzi i dipinti più tardi dell’artista, il serrato confronto tra le opere dimostra che Domenichino già si era approcciato alla loro applicazione nel primo decennio

⁶⁴ J. BELL, *Color and theory*, cit. p. 440: «quali ingrossando l’aere con la quale facendosi ostacolo e ritegno alle spetie si sono viste alle volte con tal termine alcuna Imagine, similmente anche si sogliono vedere l’imagine fra l’aere».

⁶⁵ Ivi, p. 44. Sul rapporto tra la teoria zaccoliniana della condensazione atmosferica e la resa domenichiniana della foschia nei paesaggi cfr. J. BELL, *Zaccolini’s Theory of Color Perspective*, «Art Bulletin», 75/1, 1993, pp. 94–112.

⁶⁶ Ivi, cap. XII, p. 445: «col franger dell’ondi forzatamente con la Natura si stizza con l’aere, che da impetuosi venti sospinta, inalzandosi si meschiano insieme, e per ciò in bianca schiuma all’hora convertendosi di superfittie pulita si farà aspra».

⁶⁷ Ivi, cap. XII, p. 444: «le Nube viste per l’acqua appariscono più oscure».

⁶⁸ Ivi, cap., XII, p. 447: «perciò fra tanto si vede chiaramente, che per l’acqua, e per la condensatione delle spetie, si veggono le imagine ò siano gli obbietti posti fuori ò dentro alla detta acqua, essendo che le spetie unite, e condensate formano un’apparenza di superficial corpo, perciò si veggono nell’acqua la luna, e le Nuvole, et se possibil fusse che perfettamente si potessero condensare le spetie e che del tutto si potessero unire insieme formerebbero un corpo solido rilevato, e di tutto rilievo in quanto alla superfittial apparenza, perche quello, che è di dentro non si può vedere».

dal suo arrivo a Roma, tra il 1602 e il 1613, anche per quanto riguarda gli effetti di trasparenza. Nel *Paesaggio con le lavandaie* (Parigi, Musée du Louvre) e nel *Battesimo di Cristo* (Zurigo, Kunsthaus)⁶⁹, il fondo acqueo lascia già trasparire le forme sommerse. Intuizione che diventa vera e propria raffigurazione del fenomeno diottrico nel piccolo rame con *Tobia e l'Angelo* della National Gallery (fig. 8), eseguito tra il 1610 e 1612⁷⁰. Qui la forma della creatura marina traspare attraverso le acque del Tigri, con la differenziazione cromatica tra il colore reale del pesce e quello apparente percepito attraverso l'acqua, pressoché riferimento diretto all'esempio che Zaccolini enuncia quando osserva che «si veggono i fondi, e i pesci, mà non perciò la potrà penetrare la spetie dell'obbietto, che sta posto fuori di lei»⁷¹. Un analogo interesse per i fenomeni diottrici caratterizza, negli stessi anni, l'*Allegoria dell'Acqua* che Jan Brueghel il Vecchio realizzò nel 1614 per il cardinale Federico Borromeo, oggi alla Biblioteca Ambrosiana di Milano – nella quale i pesci visibili attraverso lo specchio d'acqua e la distorsione ottica delle zampe dell'anatra che nuota in superficie attestano una piena padronanza dei fenomeni diottrici maturata nell'ambito della tradizione fiamminga. Conferma della circolazione di tali principi nei medesimi anni e di una sperimentazione figurativa che coinvolge le cerchie intellettuali è l'*Allegoria dell'Acqua* che Jan Brueghel il Vecchio realizzò nel 1614 per il cardinale Federico Borromeo, oggi alla Biblioteca Ambrosiana di Milano – nella quale i pesci visibili attraverso lo specchio d'acqua e la distorsione ottica delle zampe dell'anatra attestano una piena padronanza dei fenomeni diottrici, confermando peraltro il ruolo dei pittori nordici nella traduzione pittorica dei principi ottici vinciani⁷².

Tali esiti tecnico-formali consentono di riconoscere due momenti cruciali nella produzione domenichiniana per la riformulazione pittorica delle teorie ottiche, tra il 1613 e il 1616 e nei primi anni venti del Seicento. Non risultano evidenze documentarie sui rapporti diretti con Zaccolini

⁶⁹ Su altre collaborazioni vedi R. SPEAR, *Il Battesimo di Cristo*, in *Domenichino*, New Haven, Yale University Press, 1982, pp. 127-128; C. WHITFIELD, *Les Paysages du Dominiquin et de Viola*, cit., p. 70.

⁷⁰ R. SPEAR, *Paesaggio con Tobia e l'angelo*, in *Domenichino 1581 – 1641*, cit., p. 408, cat. 19; S. LOIRE, *Paysage avec Tobie et l'ange*, in *Nature et idéal. Le paysage a Rome, 1600-1650*, cat. della mostra (Parigi, Grand Palais, Galeries Nationales, 9 marzo- 6 giugno 2009; Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 giugno-25 settembre 2011), Parigi, Editions de la Rmn-Grand Palais, 2011, pp. 126-127

⁷¹ J. BELL, *Color and theory*, cit., pp. 440, 446.

⁷² S. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze, 1983, pp. 126-135.

antecedenti il 1623, ma è presumibile che Domenichino avesse avuto modo di conoscere le sue riflessioni, che incontravano perfettamente le proprie ricerche personali sull'ottica. Nella lettera indirizzata a Francesco Angeloni nel 1632 confidava all'amico antiquario di avere appreso le proprietà dei colori dal *De Pictura* di Leon Battista Alberti, dato alle stampe in volgare nell'*editio princeps* di Ludovico Domenichi del 1547⁷³, testimonianza diretta di una frequentazione della trattatistica albertiana che costituisce il fondamento comune tanto della tradizione leonardesca quanto degli scritti di Zaccolini⁷⁴.

Questa tensione tra elaborazione intellettuale e realizzazione formale trova un riscontro materiale nei disegni di paesaggio, nei quali la resa grafica della superficie liquida si configura come momento autonomo di sperimentazione compositiva e ottica. Nel foglio con *Paesaggio con fortificazioni sul lago*, (New York, Morgan Library & Museum, inv. 1976.37)⁷⁵, preparatorio al dipinto con *Paesaggio fluviale* già Rondinini (collezione privata)⁷⁶, il tratto fine e delicato costruisce lo specchio d'acqua per sottrazione, lasciando la carta al naturale, una distesa compatta e immobile che rende perfettamente l'effetto riflettente della superficie. Soltanto in prossimità delle rive, l'artista interviene con pochi segni appena percepibili in lontananza, delineando il riflesso del paesaggio circostante – tratti che si infittiscono, più insistiti, in primo piano, risultato di una gradazione prospettica dei riflessi sulla superficie acqua che Zaccolini teorizza quando osserva che «facendo l'ufficio di specchio nel rappresentare l'immagine»⁷⁷. Nei disegni Domenichino variava la tecnica esecutiva a seconda dell'effetto

⁷³ Su consiglio di Giovanni Battista Agucchi, Domenichino dedicò una cospicua parte della sua attività alla preparazione teorica, come l'artista stesso dichiarava nella missiva a Francesco Angeloni resa nota da Bellori. Vedi a riguardo D. MAHON, *Studies in Seicento Art History*, London, Ebenezer Baylis and Son, 1947, pp. 119-124.

⁷⁴ Bernstorff allude all'interesse e allo studio del *Trattato* di Leonardo sia da parte di Domenichino che di G. P. Bellori, conosciuto probabilmente tramite la celebre copia fatta realizzare da Cassiano dal Pozzo, con il quale l'artista era in contatto, si veda G. P. BELLORI, *Vita di Domenico Zampieri*, cit. 2022 pp. 90-91, nota 147. Su Domenichino, Bellori e l'uso del colore si veda J. BELL, *Bellori's Analysis of Colore in Domenichino's Last Communion of St. Jerome*, in *Art History in the Age of Bellori. Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, a cura di J. Bell e T. Willette, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 257-277.

⁷⁵ J. SCHOLZ, *Italian Master Drawings, 1350-1800*, New York, Dover, 1976, cat. 83; C. WHITFIELD, *Domenichino and the 'Carracci' Landscape*, cit., p. 232, nota 44.

⁷⁶ Sul dipinto in collezione Rondinini si veda C. GIOMETTI, L. LORIZZO, *Per difetto e per diritto. I Rondinini e le arti in Europa*, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 25-26.

⁷⁷ J. BELL, *Color and theory*, cit., p. 445.

che intendeva ottenere, privilegiando la resa fenomenica dell'elemento acquatico. Nel foglio conservato al British Museum (inv. 1997,0712.81, fig. 9)⁷⁸, per indicare una superficie in movimento e agitata, il tratto diventa nettamente più veloce e approssimativo, conferendo volume con lievi macchie d'inchiostro, in corrispondenza della trama più fitta, mentre pochi segni ondulati sulla superficie risparmiata rivelano la qualità torbida dell'acqua mossa. Un procedimento analogo accomuna questo foglio ai disegni realizzati dagli affreschi Aldobrandini e a quelli, a matita nera appartenenti agli stessi anni⁷⁹.

Non è di certo questa la sede per una disamina ampia e articolata della produzione grafica di Domenichino, piuttosto si intende contestualizzare la rappresentazione dell'acqua e dei suoi fenomeni ottici prendendo in esame quei fogli che rivelano una precisa sensibilità verso una consapevole sperimentazione della loro resa formale, tanto più significativa in quanto il disegno si rivela per l'artista uno strumento di gran lunga più adatto a sondare gli effetti di riflesso e di moto ma non di rifrazione. Questo primato domenichiniano nella rappresentazione ottica dell'acqua non può tuttavia essere compreso appieno se non all'interno del più ampio panorama della cerchia carraccesca, in cui una comune frequentazione degli ambienti intellettuali romani e bolognesi produsse esiti formali profondamente diversi.

5. *L'acqua come problema ottico. Domenichino e la cerchia carraccesca*

Se Domenichino può essere considerato “erudito” «nella perfetione della buona simetria, dell'Ottica, e della Prospettiva», per usare le parole

⁷⁸ Il disegno a penna ad inchiostro marrone con acquerellature brune, è stato attribuito a Domenichino con una datazione che oscilla tra gli anni Venti e gli anni Quaranta, si veda P. PIEPER, *Die von Edmund Schilling gesammelten Zeichnungen*, Edgware, Schilling, 1982, p. 161, cat. 21.

⁷⁹ Si vedano gli *Study for the Stanza di Apollo, Windsor Castel* in R. SPEAR, *Domenichino*, cit., pp. 195-197; *Study for Apollo and Daphne*, 1616-1618, Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, in ivi, cat. 55v, p. 199; J. WYNDHAM POPE-HENNESSY, *The drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1948, cat. 1097, pp. 95-96. Negli anni Quaranta e nel medesimo contesto romano, Claude Lorrain sviluppa una pratica analoga di schizzo dal vero, con particolare attenzione alla resa atmosferica, agli effetti di trasparenza dell'acqua e ai fenomeni naturali. Un cospicuo gruppo di disegni è conservato al British Museum; si veda a riguardo C. FIORE, *Arte e scienza nella Roma di Athanasius Kircher*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2020, pp. 85-105.

di Giovanni Battista Passeri riferite all'artista⁸⁰, non va tuttavia dimenticato che tale progresso nella resa illusionistica non può essere attribuito al solo bolognese. Come già evidenziato da Janis Bell, quel rinnovato interesse per i fenomeni ottici coinvolse in misura diversa Caravaggio, i fiamminghi e molti altri artisti tra fine Cinque e primo Seicento⁸¹.

Entro i confini del presente contributo, circoscritto alla resa fenomenica dell'acqua e della sua trasparenza, senza addentrarsi nell'analisi delle rifrazioni luminose all'interno di vasi cristallini prodotte dall'interazione della luce attraverso un corpo liquido e uno solido, entrambi dotati di qualità riflettenti e rifrangenti⁸², Domenichino si conferma tra i pochissimi artisti – se non forse l'unico – capace di trasporre consapevolmente le dottrine ottiche nella rappresentazione della trasparenza dell'acqua.

È altresì riduttivo e poco sostenibile pensare che gli artisti della cerchia carraccesca attivi negli stessi anni nell'Urbe fossero rimasti estranei alle novità legate all'ottica e alla sua traduzione in pittura. Le frequentazioni intellettuali condivise e i cantieri in comune facevano sì che le teorie allora dibattute negli ambienti romani e bolognesi lasciassero traccia nella loro pratica pittorica, seppure con esiti formali e stilistici estremamente differenti tra loro.

Non a caso Francesco Albani aveva condiviso con Domenichino la formazione nella bottega di Denis Calvaert, l'abitazione nei primi due anni del loro soggiorno romano, diverse «fatiche» pittoriche e decorative per i Farnese, i Giustiniani, i Mattei, nonché le medesime amicizie intellettuali, tra cui quella con Giovanni Battista Agucchi, figura centrale nell'elaborazione di quelle stesse teorie pittoriche⁸³. Di certo l'artista si interessò e secondo la propria maniera sondò le novità allora dibattute negli *entourage* intellettuali tra Roma e Bologna. Piuttosto, come accennato nel passo precedente, molte «sue belle inventioni»⁸⁴, in particolare le opere di paesaggio, riflettono una precisa attenzione per la trasparenza dell'acqua, declinata in termini arcadici e scenografici. Nella *Toeletta di*

⁸⁰ G. B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Gregorio Settari, 1772, p. 3.

⁸¹ J. BELL, *Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring*, «*Artibus et Historiae*», 14, 27, 1993, pp. 103-129.

⁸² Effetti pure trattati da Zaccolini nei suoi quattro trattati, che meritano un'indagine distinta dai fenomeni di riflesso e rifrazione delle superfici e fondali dell'acqua, vedi a riguardo J. BELL, *Color and theory*, cit., pp. 463-485.

⁸³ G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori*, cit., 1672, pp. 92-93.

⁸⁴ C. MALVASIA, *Felsina pittrice, vite de pittori bolognesi*, II, Bologna, per l'Erede di Domenico Barbieri, 1678, p. 253.

Venere della collezione Borghese, i paffuti corpi dei putti che giocano e nuotano nell'acqua alle spalle della *Venere*, si intuiscono appena sotto lo specchio d'acqua, a rimarcare quella vaghezza che diventa nell'opera di Albani un motivo formale volto a definire il *locus amoenus*.

È evidente che la trasmissione di conoscenze e saperi scientifici, esattamente come tra Duecento e Trecento, è tutt'altro che lineare nella resa formale filtrata dagli artisti, che uniscono criteri stilistici a principi ottici. Un chiaro esempio di questo connubio, è il *Paesaggio con bagnanti* (fig. 10, Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen) eseguito dal pittore centese Guercino, affiliato alla corte Ludovisi. Nel placido fiume in cui le figure femminili si immergono, il cui timbro cromatico rimane su una variazione di verdi e blu, appaiono verosimili gli effetti di trasparenza e della superficie acqua mosca. Il dato significativo è che il dipinto risale al 1618, tre anni prima che Guercino giungesse a Roma per decorare il Casino dell'Aurora e gli affreschi in Palazzo Ludovisi⁸⁵. A questa data l'artista dimostra di essere già a conoscenza delle teorie sugli effetti ottici dei fenomeni acquei, maturata probabilmente a contatto con gli ambienti accademici ferraresi e bolognesi⁸⁶, mediata attraverso gli insegnamenti dei Carracci e tradotte in un pastoso tonalismo di ascendenza veneta cinquecentesca⁸⁷. Del resto l'acqua non è mai al centro delle composizioni guerciniane, fatta eccezione per i pochi paesaggi ascrivibili all'artista – *Paesaggio al chiaro di luna* (1616-1617, Stoccolma, Nationalmuseum), *Concerto campestre* (1617-

⁸⁵ M. PULINI, *Guercino: racconti di paese; il paesaggio e la scena popolare nei luoghi e nell'epoca di Giovanni Francesco Barbieri*, Milano, Motta, 2001; P. STENTA, *La stanza dei paesaggi*, «Storia dell'Arte», nr. speciale, 1, 2022, pp. 147-155; C. FIORE, *Alla ricerca dell'Arcadia nella pittura di paesaggio*, in *Guercino*, cit., pp. 272-279; F. GATTA, *Rappresentare la realtà: Guercino e il paesaggio*, in *Guercino, il mestiere del pittore*, cat. della mostra (Torino, Musei Reali, 23 marzo-28 luglio 2024), a cura di A. Bava et alii, Milano, Skira, 2024, pp. 68-77.

⁸⁶ D. FRASCARELLI, *Un "Seneca" e l'"et in Arcadia ego" di Guercino nella quadreria di Antonio Barberini (1608-1671)*, in *I Barberini e l'Europa*, a cura di P. Tumor, A. Boccolini, Viterbo, 2022, pp. 189-203; R. MORSELLI, *Un centese a Roma*, in *Guercino*, cit., pp. 22-28; G. ISEPPI, *Guercino e le accademie a Cento, tra Enzo Bentivoglio e Bartolomeo Fabri*, in *"Con lagrime di giubilo agli occhi"*, *Guercino e la pittura ferrarese*, a cura di B. Ghelfi, Genova, Sagep Editore, 2024, pp. 44-55.

⁸⁷ Guercino potrebbe aver visto anche il *Paesaggio con sepoltura di Icaro* (1606-1607), di Carlo Saraceni, collaboratore di A. Elsheimer nel suo atelier, durante il suo soggiorno veneziano nel 1617, nel quale lo specchio d'acqua si tingeva dei soffici tonalismi aerei e al contempo rifletteva in maniera speculare il paesaggio circostante. I paesaggi di Elsheimer e di Saraceni confermano che nel primo decennio a Venezia già circolavano conoscenze ottiche capaci di tradursi in soluzioni pittoriche originali.

1618, Firenze, Gallerie degli Uffizi), *Paesaggio con Tobio e l'angelo* (1617, Austin, Blanton Museum of Art), *Et in Arcadia ego* (1618, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini) -, nei quali, a confronto con quelli domenichiniani degli stessi anni o di poco anteriori, prevale la declinazione letteraria e arcadica del tema rispetto a quella scientifica.

Analoga osservazione si può condurre sul *Battesimo di Cristo* realizzato da Giovanni Lanfranco (Milano, Pinacoteca di Brera, fig. 11)⁸⁸, altro pittore emiliano della cerchia carraccesca, attivo in concomitanza con Domenichino per gli affreschi di Sant'Andrea della Valle tra il 1621 e il 1628, negli stessi anni in cui era presente anche Zaccolini⁸⁹. Nel dipinto l'acqua agitata dalle onde, densa e torbida, inghiotte la gamba di Cristo lasciandone intravedere solo il profilo indistinto sotto la superficie mossa - ben lontana dalle rese cristalline e diottriche di Domenichino. L'effetto è fenomenologicamente verosimile, ma pittoricamente motivato dall'intento di conferire movimento e energia drammatica alla scena: un uso espressivo degli effetti acquei, non una traduzione consapevole di principi ottici. La conoscenza da parte di Lanfranco dei lavori sull'ottica e sulla prospettiva di Zaccolini⁹⁰, è quantomai indubbia, confermata dalle pressioni che i teatini fecero sul cardinale Alessandro Peretti di Montalto per assegnare all'artista la realizzazione degli affreschi in S. Andrea della Valle. Considerazione peraltro confermata ancora nel 1635 quando i padri gli affidarono l'intera decorazione, fatta eccezione per la cupola, della chiesa dei SS. Apostoli a Napoli⁹¹, città con la quale peraltro Zaccolini era in costante rapporto e dove aveva di sovente soggiornato, tra il 1609 e il 1610, nel

⁸⁸ A. OTTINO DELLA CHIESA, *Dipinti della Pinacoteca di Brera in deposito nelle chiese della Lombardia*, Milano, Associazione Amici di Brera, 1969, pp. 53-54; IDEM, *Il Battesimo di Cristo*, in *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, a cura di C. Bertelli e G. Lopez, Pizzi, Cinesello Balsamo, 1984, p. 68, cat. 24. Ottino della Chiesa colloca il dipinto nel secondo decennio del XVII secolo. Per altra ipotesi di datazione vedi E. SCHLEIER, *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Firenze, L. S. Olschki editore, 1983, pp. 218-219, cat. XLIII.

⁸⁹ G. P. BELLORI, *Vita di Domenico Zampieri*, cit., 2022, pp. 166-167, nota 162, con bibliografia precedente.

⁹⁰ G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori*, cit., 1672, p. 366. Bellori considerava quasi scontata la versatilità di Lanfranco per l'illusionismo prospettico, «praticando l'unione, e lo stile delle figure vedute dal sotto in su in iscorso. Imperocché come noi habbiamo udito dall'istesso Gioianni, non basta d'intendere la prospettiva, e di sapere con regola misurare le figure, in alto, se non sono accompagnate da una certa gratia nel mouimento, che le renda amabili».

⁹¹ E. SCHLEIER, *Giovanni Lanfranco un pittore barocco a Roma tra Parma, Roma e Napoli*, cit., pp. 50-51.

1617 e nel 1623⁹². Il disinteresse dell'artista per la resa diottrica dell'acqua, nonostante la capacità di renderne la densità fisica e l'effetto della spuma data dall'onda lunga, piuttosto originale, rivela l'intento di valorizzare l'elemento espressivo e drammatico all'interno della composizione. Per Domenichino l'acqua è materia ottica, per Lanfranco è forza espressiva.

Nicolas Poussin si distinse per il grande merito di tradurre in iconografia i principi che regolano i fenomeni naturali, indagandone scientificamente le molteplici manifestazioni – tempeste, lampi, fulmini, venti, arcobaleni –, sempre con l'acqua quale elemento catalizzatore⁹³. Elizabeth Cropper ha acutamente riconosciuto in lui l'erede pittorico delle teorie zaccoliniane⁹⁴. Sebbene non sia da annoverarsi tra gli allievi dei Carracci, l'artista francese contribuisce in maniera significativa all'elaborazione pittorica delle teorie sull'ottica. A differenza di Domenichino che privilegia la dimensione diottrica dell'acqua – la sua trasparenza e profondità, nonché la distorsione degli oggetti sommersi –, Poussin si volge ai principi catottrici zaccoliniani, noti all'artista attraverso gli estratti trascritti da Jean Dughet prima di partire per Parigi nel 1640⁹⁵, e alla superficie riflettente, indagata con rigore geometrico⁹⁶. Ne sono testimonianza il *Paesaggio con San Matteo* (1640, Berlino, Staatliche Museen), il *Paesaggio con Orfeo ed Euridice* (1648-1650 Parigi, Musée du Louvre) e il *Paesaggio con il cielo sereno* (1650-1651, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum) dove l'acqua si fa specchio matematico: la spuma intorno alle figure appare cristallizzata, in forme quasi minerali, la superficie obbedisce con precisione

⁹² J. BELL, *Zaccolini e Milano: nuove indagini, nuove attribuzioni*, in *L'eredità culturale e artistica di Matteo Zaccolini*, a cura di M. Mengozzi, Cesena, Biblioteca Malatestiana, 2020, pp. 43-82.

⁹³ R. DÉMORIS, *From "The Storm" to "The Flood"*, in *Poussin and nature. Arcadian vision*, a cura di P. Rosenberg e K. Christiansen, New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 91-101; A. NOVA *Il vortice del fenomeno atmosferico e il grido metaforico: le "Tempeste" di Leonardo e il "Piramo e Tisba" del Poussin*, in *Wind und Wetter: die Ikonologie der Atmosphär*, a cura di T. Michalsky, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 53-66, 311-321; C. FIORE, *"Inusitata spectacula": il paesaggio al tempo di Salvator Rosa, Nicolas Poussin e Athanasius Kircher*, *«Storia dell'Arte»*, 2016, 142, p. 67-84;

⁹⁴ E. CROPPER, *Poussin and Leonardo*, cit., p. 581: «the new evidence of the Zaccolini MSS indicates that he inherited Zaccolini's and Accolti's vision of Leonardo, in which the obsession with *sfumamento* was disciplined and the importance of shadow projection and the perspective of color was strongly emphasized, and all this in the service of relief».

⁹⁵ Ivi, p. 573.

⁹⁶ P. ROSENBERG, *Landscape with a Storm, Landscape with a calm*, in *Poussin and nature*, cit., pp. 260-261, catt. 55-56; J. BELL, *Poussin and optics: reflection on the lake in "A Calm"*, *«Venezia arti»*, 29, 2020, pp. 49-63.

alla legge degli angoli uguali di incidenza e riflessione teorizzata da Zaccolini e lo specchio del lago rivela allo spettatore, ciò che le figure dipinte non possono scorgere: il riflesso del cielo allo zenit, trasformando il paesaggio in contemplazione della presenza del divino nel creato. Per Domenichino l'acqua è trasparenza e profondità; per Poussin superficie e specchio.

Approcci differenti e al contempo risultato di una percezione spaziale completamente rinnovata rispetto a quella cinquecentesca, determinata dall'illusionismo prospettico. La luce è lo strumento principale attraverso cui rimodulare tale visione, diventa essa stessa spazio, anche nella resa della fenomenologia dell'acqua. Un percorso che affonda le radici nell'ottica medievale, nelle riflessioni ottiche di Alhazen e Witelo che avevano posto le basi teoriche della riflessione e della rifrazione, e che attraverso Leonardo e Zaccolini giunge a piena maturazione nella pittura del Seicento. La luce e il colore, uniti a una progettazione intellettuale dell'opera, costituiscono in Domenichino e Poussin, la risposta pittorica alle problematiche poste dalla rappresentazione fisica dell'acqua, due soluzioni formali in dialogo consapevole con le teorie scientifiche.

Per riprendere le fila dell'acuta riflessione avanzata da Monciatti, emerge con chiarezza la necessità di contestualizzare il rapporto arte-scienza – pur senza negarne l'evidente rilevanza – rispetto a quelle dinamiche e conoscenze intrinseche al mondo dell'arte, formali e tecniche, che costituiscono il fondamento della percezione visiva. Le problematiche sollevate dalla rappresentazione dell'acqua nella sua materialità e nelle sue proprietà ottiche hanno offerto un campo di indagine privilegiato per enucleare la complessità e le innumerevoli interazioni che hanno concorso, nelle diverse epoche, alla loro soluzione. La rappresentazione dell'acqua, nella sua duplice complessità catottrica e diottrica, non fu mai il risultato di un automatico trasferimento di nozioni dalla trattatistica alla pratica pittorica, bensì il frutto di una rete di trasmissione articolata e non lineare che nel Seicento, in seguito alla rivoluzione scientifica galileiana – prevalentemente incentrata sull'osservazione e sull'occhio –, da «marginale» diventa centrale. Il ruolo di Matteo Zaccolini, prosecutore delle osservazioni vinciane e promotore della loro sistematica teorizzazione, segna un significativo progresso nella traduzione formale delle teorie ottiche e nella loro comunicazione agli artisti.

I contributi fondamentali di Janis Bell ed Elizabeth Cropper hanno avviato una disamina sistematica delle teorie sulla prospettiva del colore e, in senso più ampio, della percezione illusionistica dello spazio, ricostruendo la vasta rete di artisti che ne resero possibile la traduzione pittorica e, soprattutto, una prima teorizzazione. Si pensi al ruolo cruciale di Bellori

nella diffusione del Trattato della pittura di Leonardo, assunto come testo normativo dell'*Académie Royale de Peinture et de Sculpture* tra il 1660 e il 1670 sotto la direzione di Charles Le Brun.

Nonostante l'importanza dell'acqua nella pittura seicentesca – di paesaggio, ma non solo – non hanno ricevuto la dovuta attenzione le problematiche fisiche, tecniche e stilistiche che gli artisti incontrarono per rappresentarne gli effetti, coglierne l'essenza e rispondere adeguatamente alla sfida. Lo dimostra il precoce interesse di Domenichino per la resa della trasparenza dell'acqua, generalmente collocato dagli studi intorno al 1616, se non al 1623, ma evidente già nelle opere dei primissimi anni del Seicento. Ciò rende plausibile presupporre una conoscenza – o perlomeno un interesse – per le teorie ottiche acquisita sin dalla formazione bolognese. Del resto Zaccolini era originario di Cesena e si formò nel *Lyceum* di Scipione Chiaramonti, a Ferrara e successivamente Modena, in quelle stesse cerchie e corti in cui si muovevano Annibale Carracci e i suoi allievi e collaboratori – Domenichino, Guercino, Lanfranco e Francesco Albani.

Se il ruolo di Cassiano dal Pozzo e della cerchia barberiniana nella Roma della prima metà del Seicento risulta delineato con chiarezza, sono in parte ancora da esplorare i rapporti che si crearono tra Bologna e Roma in seno agli ambienti accademici, scientifici e letterari. Risulta pertanto auspicabile ampliare il campo d'indagine agli anni precedenti il 1616, considerando un panorama ben più articolato che non si limiti alla sola storia dei trattati e delle loro influenze sul contesto artistico, ma includa i saperi tecnico-formali propri degli artisti, i loro intrecci relazionali e la circolazione di esiti formali – anche stilistici, dal Seicento in poi – e di nozioni che travalicano i confini dei singoli ambienti e contesti.

Quanto indietro nel tempo affondano le radici di questa sensibilità ottica? Il ciclo con le *Storie di Giasone e Medea* a Palazzo Fava, eseguito da Annibale, Ludovico e Agostino Carracci tra il 1583 e il 1584 – e certamente noto a Domenichino attraverso la sua formazione all'Accademia degli Incamminati – potrebbe già testimoniare il primo affiorare di una sperimentazione diottrica nella tradizione carraccesca. La figura di Medea, seduta sulla sponda del fiume Anauero, è raffigurata in una composizione di forte intimità, quasi malinconica, con un piede immerso nelle acque e una mano che ne sfiora la superficie. L'effetto della spuma che passa tra le dita e la distorsione della gamba sommersa – per quanto ancora lontana dalla precisione ottica di Domenichino e Poussin – costituiscono un precedente significativo, decenni prima che Zaccolini ne formulasse i principi teorici.



Fig. 1 - Masaccio, Battesimo dei Neofiti, 1425-1426, affresco, Firenze, S. Maria del Carmine, Cappella Brancacci.



Fig. 2 - Marco Do'Oggiono e Giovanni Agostino da Lodi, Battesimo di Cristo, 1515 ca., olio su tavola, Milano, Pinacoteca di Brera (© Pinacoteca di Brera, Milano).



Fig. 3 - Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci, Battesimo di Cristo, 1470-1475, tempera e olio su tavola, Firenze, Gallerie degli Uffizi.

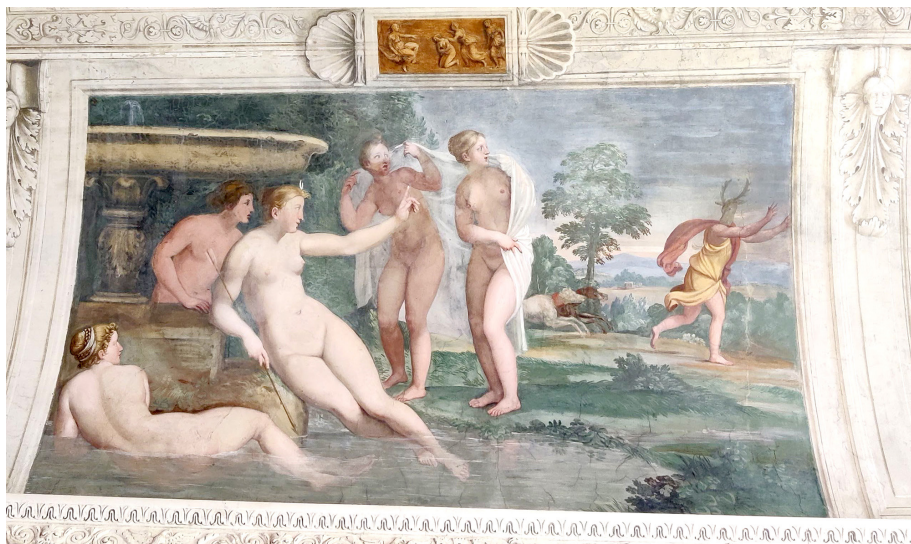


Fig. 4 - Domenichino, Diana e Atteone, 1609, affresco, Bassano di Sutri, Palazzo Giustiniani, Camerino di Diana.

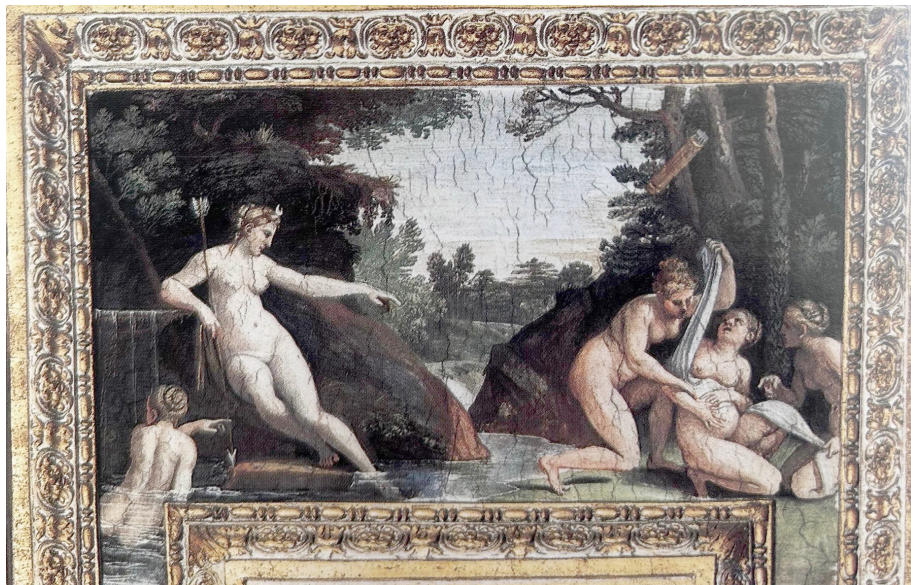


Fig. 5 - Domenichino (attr.), Diana e Callisto, 1603-1604, affresco, Roma, Palazzo Farnese, Galleria.



Fig. 6 - Francesco Albani, Galleria, 1609, affresco, Bassano di Sutri, Palazzo Giustiniani.



Fig. 7 - Domenichino, Paesaggio con battesimo nel Giordano, 1606-1610, olio su tela, Cambridge Fitzwilliam Museum, The Fitzwilliam Museum.



Fig. 8 - Domenichino, Tobia e l'angelo, 1610-1612, olio su rame, Londra, The National Gallery.



Fig. 9 - Domenichino (attr.), Paesaggio con Scilla e Cariddi, penna a inchiostro marrone con acquerellature brune su carta, secondo decennio del XVII secolo, Londra, The British Museum.



Fig. 10 - Guercino, Paesaggio con donne al bagno, 1618 ca., olio su tela, Rotterdam, Boijmans Van Beuningen.



Fig. 11 - Giovanni Lanfranco, Battesimo di Cristo, 1620-1630 ca., olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera (© Pinacoteca di Brera, Milano).

TRA STORIA MATERIALE E RICEZIONE: IL CASO DI SANT'EULALIA IN ITALIA

ABSTRACT

Il presente contributo analizza il culto e l'iconografia di santa Eulalia in Italia, adottando la prospettiva metodologica di Alessio Monciatti basata sull'analisi stratigrafica delle immagini e sul contesto di fruizione. Partendo da un caso di ambiguità attributiva tra santa Eulalia e santa Rosalia presso la chiesa nazionale di Spagna a Roma, lo studio propone una mappatura parziale delle raffigurazioni della martire catalana nel territorio italiano, con particolare attenzione alle regioni soggette all'influenza aragonese come Sardegna e Sicilia, estendendo l'indagine a testimonianze in Umbria, Toscana e Veneto.

This paper examines the cult and iconography of Saint Eulalia in Italy, following Alessio Monciatti's methodological approach based on stratigraphic image analysis and context of use. Starting from a case of attributional ambiguity between Saint Eulalia and Saint Rosalia at the Spanish National Church in Rome, the study maps the depictions of the Catalan martyr throughout Italy. Special focus is given to regions under Aragonese influence, such as Sardinia and Sicily, while also exploring evidence in Umbria, Tuscany, and Veneto to trace the reception of this cult.

PAROLE CHIAVE: santa Eulalia, iconografia, Catalogna, pittura italiana, devozione mediterranea.

KEYWORDS: Saint Eulalia, iconography, Catalonia, Italian painting, Mediterranean devotion.

«Et flammae inanis vehementer extensae sunt,
nec eius corpus vincerunt,
sed croce cruentata consumpta est in igne,
et pura anima in caelum evolavit»
Acta Sanctorum, Februarii II, p. 578

Questo contributo intende declinare, nel ricordo del Professor Alessio Monciatti, una prospettiva d'indagine che sappia sapientemente coniugare la storia materiale delle opere alla complessa storia delle loro letture, delle stratificazioni critiche e delle attribuzioni. La lezione metodologica

di Monciatti, fondata sull'analisi stratigrafica delle immagini, sulla puntuale verifica archivistica e sulla minuziosa ricostruzione del contesto di fruizione, invita a considerare le iconografie non come sistemi chiusi e cristallizzati, bensì come organismi viventi e dinamici, continuamente reinterpretati dai processi di trasmissione, ricezione e, talvolta, di risignificazione culturale. In tale ottica, lo studio della fortuna di sant'Eulalia in Italia si configura come un laboratorio ideale: un caso paradigmatico in cui il dato devozionale, l'incertezza attributiva e la sensibilità culturale delle diverse epoche si intrecciano in modo esemplare, richiedendo uno sguardo capace di andare oltre la superficie del manufatto.

Il nucleo di questo lavoro ha origine durante una fase della mia ricerca dottorale condotta presso l'Archivio dell'Opera Pia di Roma, dove l'attenzione si è soffermata su un'immagine tradizionalmente identificata come *Santa Eulalia*. L'analisi visiva ravvicinata, tuttavia, ha immediatamente suggerito la presenza di una sottile ma persistente sovrapposizione con la figura di santa Rosalia. Le due sante, pur appartenendo a tradizioni agiografiche distinte, sono accomunate da una densa affinità iconografica che ha spesso tratto in inganno l'osservatore meno esperto: la giovinezza, la purezza virginal, la corona floreale come simbolo di elezione e un'ambientazione soffusa di luce divina, oltre che da una radice comune di devozione mediterranea che ne ha facilitato la circolazione e lo scambio simbolico. Tale sovrapposizione, solo in apparenza marginale, ha posto l'urgenza di interrogare la fortuna figurativa della martire catalana nel nostro paese: è necessario indagare in che misura la sua immagine sia stata riconosciuta nella sua specificità, in quali contesti sia stata trasformata per adattarsi a nuove esigenze locali o, come nel caso romano, in quali circostanze sia stata persino sostituita da figure di culto più radicate.

Le ricerche storiche e documentarie condotte in archivio hanno confermato che la questione attributiva non era affatto inedita, riflettendo anzi una tensione interpretativa di lungo periodo. La *Santa Eulalia* conservata nella chiesa nazionale spagnola di Santa Maria di Monserrato a Roma è oggi attribuita al pittore spagnolo Ignasi Palmerola¹ e datata alla seconda decade del XIX secolo, ma la sua vicenda critica appare tutt'altro che lineare e priva di ostacoli. La scheda di catalogo della Soprintenden-

¹ Permangono significativi dubbi attributivi e cronologici. Altre interpretazioni hanno datato l'opera alla seconda metà del XVII secolo o al massimo all'inizio del XVIII, con influenze da parte della cerchia di Andrea Vaccaro.

za dei Beni Culturali di Roma² registra, infatti, la tela come raffigurante *Santa Rosalia di Palermo*, martire che la tradizione pone sotto il patronato aragonese, creando così un cortocircuito identificativo tra l'origine della committenza e l'identità del soggetto. Tuttavia, l'evidenza iconografica, la giovane figura femminile colta in un atteggiamento di estatica fermezza, con la croce decussata (il caratteristico saltire barcellonese) appena percepibile nello sfondo bruno, la palma del martirio e la corona di rose, suggerisce una prossimità ben più diretta e filologicamente corretta con la tradizione agiografica catalana di sant'Eulalia. Questa "firma" iconografica, tipica della martire di Barcellona, funge da reagente per scardinare la lettura palermitana, rivelando quanto sia profondo il legame tra l'identità nazionale della comunità spagnola a Roma e la persistenza dei propri modelli figurativi. (fig. 1) Il problema dell'attribuzione e del soggetto è stato ulteriormente complicato dalla stratificazione delle decorazioni nelle cappelle della chiesa. Le fonti sette-ottocentesche ricordano che nella attuale cappella di Sant'Anna, posta nella prima cappella sul lato dell'Evangelo, un tempo si trovava una tela di Francesco Antonio Saponara³ raffigurante *Santa Eulalia* e donata nel 1640 dal catalano Melchor Coma, poi sostituita nel 1821 dall'opera di Palmerola⁴. Quest'ultima, dipinta per i membri della comunità catalana-aragonese, riassume i tratti della martire barcellonese: la dolcezza del volto giovanile, la luce che si diffonde dal corpo martoriato, la colomba sospesa a mezz'aria. Nel corso del Novecento, l'identificazione oscillò nuovamente: alcuni inventari la registrarono come *Santa Rosalia*, forse per la presenza del teschio e dei cherubini con fiori, elementi comuni all'iconografia palermitana; altri, invece, ne sottolinearono la dipendenza dal modello catalano e dal culto nazionale spagnolo⁵. Questa ambivalenza, letta attraverso la prospettiva monciattiana, è esemplare: l'immagine non è solo oggetto artistico, ma campo di tensione tra memoria devozionale, trasmissione culturale

² Cfr. Scheda n° 332 dell'inventario delle opere di Santa Maria del Monserrato di Roma del 1977, Soprintendenza dei Beni Culturali di Roma.

³ J. FERNÁNDEZ ALONSO, *Santa María de Monserrato*, Roma, Marietti, 1968, pp. 95-103.

⁴ E. OVIDI, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, Tipografia di Pietro Rebecca, 1902, p. 98.

⁵ L'equivoco si riscontra ripetutamente negli inventari di pittura della chiesa, fino agli ultimi noti del 1977 e del 1999. Inoltre, nessuno dei due inventari suggerisce che il dipinto possa essere attribuito a un pittore spagnolo, tanto meno a Ignasi Palmerola e nessuno dei due menziona il libro di Fernández Alonso sulla descrizione della Chiesa di Santa María de Montserrat, che indica chiaramente chi e quando dipinse l'opera.

e percezione visiva. La *Santa Eulalia* di Monserrato, in questo senso, costituisce un punto di partenza metodologico: un'immagine mobile, dove la tradizione iconografica si sovrappone all'identità nazionale e alla sensibilità del tempo. La difficoltà di distinguere tra *Eulalia* e *Rosalía* diventa occasione per riflettere su come l'Italia abbia recepito e rielaborato il culto della martire catalana.

A partire da questo episodio, ho avviato un censimento delle raffigurazioni di Sant'Eulalia in Italia, con l'intento di verificare come e quando il suo culto si sia tradotto in immagini, quali forme abbia assunto nei diversi contesti regionali, e fino a che punto si possa parlare di una tradizione iconografica italiana della santa. Le pagine che seguono propongono una prima mappatura di questo fenomeno, applicando una lettura storico-artistica, in cui il dato stilistico e quello documentario concorrono a restituire la vitalità di un culto che, pur nato altrove, ha trovato in Italia un linguaggio proprio.

La leggenda di Sant'Eulalia, tra le più antiche della cristianità iberica, si sviluppa tra la fine del III e l'inizio del IV secolo nel contesto delle persecuzioni dioclezianee. Le fonti distinguono due figure: Eulalia di Mérida, martire dodicenne bruciata viva, ed Eulalia di Barcellona, adolescente crocifissa su una croce decussata. La *Passio Eulaliae*, tramandata negli *Acta Sanctorum*⁶, narra le torture, la resistenza della fanciulla e i prodigi che accompagnarono la sua morte: la colomba che vola dal suo corpo e la nevicata improvvisa che ne copre il cadavere, simbolo di purezza e vittoria sul fuoco⁷. A sancire la diffusione della leggenda oltre la

⁶ *Acta Sanctorum*, Februarius, Tomus II, Antverpiae, apud Iacobum Meursium, 1658, p. 578.

⁷ La narrazione del martirio di Santa Eulalia, per come è presentata negli *Acta Sanctorum* a cura dei Bollandisti, non è un semplice racconto, ma il risultato di una meticolosa indagine di agiografia critica. Gli studiosi hanno analizzato le diverse *Passiones*, ovvero i racconti del martirio, per affrontare la principale questione storiografica: la possibile duplicità di Eulalia di Mérida e di Eulalia di Barcellona. Le loro storie sono, infatti, quasi identiche, suggerendo che la seconda possa essere una duplicazione leggendaria della prima, un fenomeno comune nell'antichità. L'apparato critico bollandista si concentra sul confrontare la versione più antica e ritenuta più affidabile, l'inno di Prudenzio (*Peristephanon*), con le successive tradizioni. Questo approccio ha permesso di evidenziare come gli elementi più pittoreschi del martirio di Barcellona (come la crocifissione su croce a X o il rotolamento nella botte chiodata) siano probabilmente aggiunte leggendarie posteriori. La funzione degli *Acta Sanctorum* è quindi quella di distinguere, attraverso un rigoroso esame filologico e storico, il nucleo originario del martirio di questa giovane (martirizzata sotto il prefetto Daciano all'età di circa dodici o tredici anni) dalle successive elaborazioni devozionali.

penisola iberica è la *Séquence de sainte Eulalie*, composta attorno all'880 in area carolingia: il più antico poema religioso in lingua d'oïl, che celebra la *buona pulcella* bruciata per Cristo⁸. La sequenza⁹, destinata al canto liturgico dopo l'*Alleluia*, è fondamentale perché mostra come il culto fosse già radicato nel Nord Europa un secolo prima della nascita della devozione catalana. I suoi versi fissano i motivi essenziali dell'iconografia: la fanciulla pura, il rogo miracoloso e la colomba che s'innalza al cielo¹⁰. Il

⁸ G. PARIS, *Chrestomathie du Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1875.

⁹ Il testo e la traduzione di seguito sono riferimenti a S. ASPERTI, *Origini romanze: lingue, testi antichi, letterature*, Roma, Viella, 2006, pp. 176-186. «Buona pulcella fut Eulalia. / Rei aurct corps. bellezour anima. / Voldrent la veintre li Deo inimi, / Voldrent la faire dialuc servir. / Elle no'nt eskoltet les mais consellier, / Qu'elle Deo ranciet chi maent sus en ciel, / Ne por or ned argent ne paramenz, / Por manatce regiel ne preiement; / Niule cose non la pourel omque pleier / La polle sempre non amasi lo Deo menestier / E por o fut presentede Maximien, / Chi rex crei a cels dis sourc pagiens. / Ti li enortet, doni lei nonque chielt, / Qued elle fuiet lo nom christien. / Elrent adunet lo suon clement: / Melz sostendreiet les empedementz / Qu'elle perdesse sa virginitet. / Por o's furet morte a grand honestet. / Enz enl fou lo getterent com arde tost. / Elle colpes non aurei, por o no' s coist. / A czo no's voldret concreidre li rex pagiens, / Ad une spede li roveret tolir lo chief. / La domnizelle celle kosc non contredist. / Volt lo seule lazsier, si ruovet Krist. / In figure de colom volai a ciel. / Tuit oram que por nos degnet preier / Qued auuisset de nos Christui-; mercit / Post la mort et a lui nos laist venir / Par souue clementia»; «Perfetta fanciulla fu Eulalia, / bello ebbe il corpo, ancor più bella l'anima. / Vollero vincerla i nemici di Dio, / vollero farle servire il diavolo. / Ella non ascoltò i malvagi consiglieri, / che volevano farle rinnegare Dio, che regna nei cieli, / né per oro, né per argento, né per abiti lussuosi, / (né) per minaccia (fatta in nome) del re, né per lusinga; / nessuna cosa non la poté mai piegare / (a che) lei fanciulla non amasse sempre il servizio di Dio. / Essa pertanto fu condotta davanti a Massimiano, / che regnava a quel tempo sui pagani. / Egli la esorta - cosa di cui a lei non importa nulla- / ad abbandonare la fede cristiana. / Ella ne rafforza il proprio spirito(?): / sopporterebbe ogni supplizio piuttosto che perdere la propria purezza. / Per questo subì una morte gloriosa. / Dentro al fuoco la gettarono per bruciarla rapidamente. / (Ma) ella non aveva colpe, e perciò il fuoco non la toccò. / Davanti a questo segno non volle convincersi il re pagano, / ordinò che con una spada le tagliassero la testa. / La fanciulla non si oppose a tale cosa, / volle lasciare il mondo. (di questo) supplica Cristo. / In forma di colomba salì al cielo. Preghiamo tutti, che voglia intercedere per noi / affinché Cristo possa usarci misericordia / dopo la morte e ci lasci venire a lui, / per sua clemenza».

¹⁰ Tra i numerosi studi cito il testo di Jean Frappier, *La Séquence de sainte Eulalie et les origines de la poésie française* de 1960, che rappresenta uno degli studi fondamentali nel campo della filologia e della letteratura romanza e francese. L'opera di Jean Frappier, illustre medievista, è interamente dedicata all'analisi della *Sequenza*. L'autore non si limita a un'analisi filologica del testo, ma ne esplora la portata storica e letteraria, col-

Peristephanon di Prudenzio aveva già fornito la matrice poetica del mito¹¹, ma la *Sequenza* lo traduce nel linguaggio della pietà popolare, rendendo Eulalia un modello universale di martire vergine. Come ricorda la *Bibliotheca Sanctorum*, le due Eulalie «si confusero presto nella devozione, condividendo attributi e festività»¹².

Dal punto di vista iconografico, i primi secoli fissano un repertorio stabile: la palma del martirio, la croce decussata, il fuoco e la colomba. La palma è il segno universale della vittoria sulla morte; la croce a X, tipica di Barcellona, ne diventa il marchio distintivo; la colomba rappresenta l'anima che si libra in cielo; il fuoco ricorda la sua inviolata purezza.

L'iconografia di Sant'Eulalia prende forma tra IX e XIII secolo nei cicli miniati e nei rilievi catalani. Il *Retaule de Santa Eulàlia* di Bernat Martorell¹³ è il modello più compiuto: la santa è mostrata in tutte le fasi del

locandola come punto di partenza e atto fondatore della tradizione poetica francese. Frappier analizza la forma metrica della *Sequenza* – derivata dalla tradizione musicale e liturgica mediolatina – per dimostrare come essa rappresenti il primo uso consapevole del volgare per una creazione letteraria di una certa complessità strutturale. Il saggio è essenziale per comprendere il legame tra la cultura agiografica latina e l'emergere di una identità letteraria romanza distinta. Imprescindibile è anche il riferimento a Stefano Asperti, filologo e linguista, e al suo volume *Origini romanze: lingue, testi antichi letterature* del 2006, il quale si concentra anche sull'analisi del testo di Santa Eulalia, dal momento che lo stesso è universalmente riconosciuto come il più antico documento letterario in volgare francese. Asperti non si limita a presentare il testo agiografico, ma ne offre una rigorosa analisi filologica e linguistica; ne esamina la struttura metrica, discutendone il forte legame con il modello della sequenza mediolatina, e ne afferma il ruolo cruciale come monumento letterario che segna il passaggio dall'uso del volgare come mero documento all'emergere di una cosciente tradizione letteraria autonoma nell'area gallo-romanza.

¹¹ Il terzo libro del *Peristephanon* di Aurelio Prudenzio Clemente, databile tra il IV-V secolo d.C., costituisce la fonte agiografica più antica relativa al martirio di Sant'Eulalia di Mérida. L'inno di Prudenzio fornisce la base storica e narrativa per la figura della giovane martire. La sua importanza risiede nella sua anteriorità rispetto alle successive *Passiones*, come quelle che portarono alla figura duplicata di Eulalia di Barcellona, consentendo agli studiosi di isolare il nucleo originario della leggenda da eventuali arricchimenti e raddoppiamenti leggendari successivi. Risulta opera fondamentale per la critica storica in quanto documento quasi contemporaneo agli eventi, o comunque il più vicino nel tempo al martirio.

¹² *Bibliotheca Sanctorum*, vol. V, Roma, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, 1964, coll. 211-224.

¹³ Il *Retaule de Santa Eulàlia* di Bernat Martorell (att. 1390-1452), conservato presso il Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) di Barcellona, introduce un elemento iconografico centrale nel culto della santa patrona. Martorell, uno dei massimi espo-

martirio, legata al saltire e circondata da angeli con palme e corone (fig. 2). Questa tipologia narrativa si diffonde attraverso il mondo aragonese, trovando in Sardegna e Sicilia il suo terreno di adozione. Il repertorio di *Christian Iconography* conferma che, nel passaggio al Rinascimento, la santa si trasforma da figura eroica a immagine devozionale: più dolce, contemplativa, spesso isolata con la palma e la colomba, segni della sua purezza¹⁴. Nello stesso tempo, la *Bibliotheca Sanctorum* individua un precoce mosaico ravennate come possibile antecedente occidentale del tema, dove una giovinetta con palma e fuoco è letta come Eulalia di Mérida¹⁵. La presenza a Ravenna, capitale dell'Impero d'Occidente nel V secolo, lascia supporre che la sua fama fosse nota anche in Italia già nel tardoantico.

L'arrivo del culto in Italia è legato principalmente all'espansione catalano-aragonese tra XIV e XV secolo. Gli Aragonesi importarono la devozione alla loro patrona come segno di identità politica e culturale. Le chiese dedicate a Sant'Eulalia a Cagliari e Palermo ne sono le testimonianze più eloquenti. A Cagliari, la Collegiata di Sant'Eulalia, edificata intorno al 1370 nel quartiere della Marina, rappresenta la più antica testimonianza italiana del culto barcellonese. La dedicazione fu voluta dai funzionari e mercanti catalani stanziati nell'isola dopo la conquista aragonese. All'interno, la statua della santa, probabilmente di manifattura tardo-gotica, la mostra come giovane vergine con la palma e lo sguardo elevato, secondo il modello devozionale quattrocentesco. Le feste patronali del 9-12 febbraio, ancora oggi celebrate, conservano tracce del rito catalano, sebbene privo della drammatica *Baixada* barcellonese¹⁶. A

nenti del Gotico Internazionale in Catalogna, realizzò questo retablo (o i suoi scomparti, databili intorno al 1442-1445). L'opera non è un semplice omaggio devozionale, ma una rappresentazione visiva vivida e drammatica del martirio, in linea con le tradizioni agiografiche (come quelle analizzate dagli *Acta Sanctorum* e radicate nel contesto locale di Barcellona). Il pannello, in particolare quello raffigurante il "Martirio di Santa Eulalia", è caratterizzato dall'uso sofisticato del colore e della luce tipico di Martorell e testimonia la centralità del culto di Eulalia nella vita religiosa e artistica catalana del XV secolo.

¹⁴ *St. Eulalia: Art, Legend, Iconography in christianiconography.info*.

¹⁵ Il mosaico di Santa Eulalia a cui si fa riferimento si trova all'interno della Basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna. Fa parte della *Teoria delle Vergini Martiri*, un corteo di ventidue figure femminili che decorano la parete sud della navata centrale. La santa è raffigurata con la palma e la corona del martirio, vestita con abiti sfarzosi in stile bizantino, tipico delle decorazioni musive del VI secolo. Il suo nome - S. EVLALIA - è iscritto sopra la sua testa. Questa rappresentazione, risalente alla seconda metà del VI secolo, è un esempio di arte bizantina e testimonia l'ampia diffusione del suo culto.

¹⁶ *Sant'Eulalia, quella martire fra la Marina e Barcellona, da italiani.it*.

Palermo, la Chiesa di Sant'Eulalia dei Catalani, fondata nel XV secolo dalla *natio catalana*, divenne il fulcro religioso della comunità iberica. La tradizione documenta un Martirio di Sant'Eulalia di Gerardo Astorino del 1636, oggi a Palazzo Abatellis¹⁷, in cui la santa è legata alla croce a X e circondata dalle fiamme: una trasposizione barocca dei temi martorelliani, accentuata dal pathos teatrale e dalla luce ardente che invade la scena¹⁸ (fig. 3). Sempre in Sicilia, ma in questo caso a Siracusa, incontriamo altre opere, conservate entrambe presso la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo. La prima, nonché più antica, è una Madonna in trono con le sante Eulalia di Mérida e Caterina d'Alessandria, attribuita a Pedro Serra e datata al 1357¹⁹; la seconda è la tavola di un polittico formato da quattro pannelli con punta a timpano, raffiguranti Sant'Eulalia, Santa Caterina, l'Evangelista scrivente, l'Evangelista Giovanni con l'Apostolo Pietro, l'Evangelista Matteo e l'Annunciazione nelle cimase a timpano²⁰. Ultima testimonianza di Siracusa è un rilievo di calcare, sempre databile alla prima metà del Quattrocento, che ha per soggetto Eulalia di Merida, come si legge dal cartiglio che cinge la figura, accompagnata

¹⁷ Eseguito in pieno Seicento, il dipinto è stilisticamente influenzato dalla pittura naturalistica e caravaggesca, che era popolare in Sicilia in quel periodo. Raffigura il momento drammatico del martirio della santa mettendo in risalto la crudeltà del supplizio e la fermezza della fede.

¹⁸ Come testimoniato da G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in *La Sicilia*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Torino, Einaudi, 1987, la città di Palermo era un crocevia di comunità straniere, in particolare le *nazioni* iberiche. La devozione per Sant'Eulalia era mantenuta e finanziata principalmente dalla Nazione Catalana e da quella spagnola. L'esistenza di un'opera così drammatica, come quella dell'Astorino, commissionata e conservata in città, dimostra che il culto della martire era un elemento centrale dell'identità di queste comunità. L'arte barocca, con la sua enfasi emotiva, serviva a rafforzare l'identità devozionale e il prestigio di queste élite di potere straniere, rendendo il dipinto di Astorino una sintesi perfetta tra l'eredità iconografica catalana e l'egemonia culturale spagnola nel Regno di Sicilia.

¹⁹ Una riproduzione fotografica dell'opera può trovarsi nella fototeca della Biblioteca Hertziana, consultabile online.

²⁰ La datazione al 1357 per la *Madonna in trono* è verosimilmente da intendersi come un riferimento cronologico alla fase iniziale di attività di Pedro Serra, attivo indicativamente tra il 1357 e il 1406, considerato il caposcuola del Gotico Internazionale Catalano. Le opere di Siracusa, pur richiamando i modelli iconografici stabiliti da Serra, sono in realtà riconducibili a maestranze catalane o siciliane della prima metà del XV secolo, operanti sull'asse Barcellona-Sicilia, allora sotto la Corona d'Aragona. La presenza di Sant'Eulalia accanto a figure come Santa Caterina e la Madonna in un'opera di scuola catalana in Sicilia Orientale conferma il ruolo primario delle reti catalane nella diffusione del culto in tutto il Regno di Sicilia.

da due stemmi e da uno stendardo in mano²¹. A Bitonto, nella chiesa di San Luca, è venerato un corpo incerato di Sant'Eulalia, proveniente dal Laterano e trasferito nel Settecento dal nobile Giuseppe Calamita²².

Al Nord, la figura di Sant'Eulalia appare in contesti isolati ma significativi. A Torino, nelle Gallerie d'Italia, si conserva una tavola di Gandolfino da Roreto (1501-1505)²³: la giovane martire, in abiti sontuosi, regge la palma e una croce lignea, in un'interpretazione rinascimentale che ne accentua la grazia più che il martirio (fig. 4). È probabile che il soggetto fosse commissionato da ambienti colti legati alla devozione iberica o a committenze aristocratiche²⁴. Nel Veneto, a Borso del Grappa, la chiesa parrocchiale dedicata a Sant'Eulalia conserva una tela settecentesca di Andrea Zanoni con il *Martirio della santa*, ambientato in un paesaggio montano. Qui la figura, isolata e idealizzata, sembra più un simbolo di purezza che di sofferenza. L'intitolazione della pieve, già attestata in età altomedievale, attesta la precoce diffusione del nome nella toponomastica sacra²⁵.

²¹ La presenza degli stemmi e dello stendardo in mano alla santa indica, inoltre, che il rilievo fungeva probabilmente da elemento votivo o celebrativo legato a una specifica committenza aristocratica o a una confraternita con forti legami iberici.

²² Il bene è censito nel portale *BeWeB. Beni ecclesiastici in rete*, dove risulta catalogato come un bene storico-artistico proveniente dagli inventari diocesani. Sebbene la scheda specifica non riveli la *autentica* del frammento, l'esistenza stessa di tale reliquia a Bitonto ribadisce la capillarità del culto della santa in tutto il Sud Italia, un fenomeno coerente con il radicamento delle comunità catalane e spagnole e l'influenza della Corona iberica sulle istituzioni religiose e sociali locali tra il XV e il XVII secolo. Questa traccia locale si pone come ulteriore prova della vasta rete devozionale che ha sostenuto le rappresentazioni artistiche più note della santa.

²³ Torino, Gallerie d'Italia, scheda catalogo Sant'Eulalia, inv. 1501-1505.

²⁴ L'opera è databile al periodo 1501-1505 circa ed è realizzata a tempera su tavola. Lo stile di Gandolfino, che operò tra Asti e Casale Monferrato, si colloca tra l'eredità del Gotico Tardo e l'influenza del Rinascimento lombardo e ligure, anticipando la piena adozione delle forme rinascimentali in Piemonte. Il ciclo pittorico di Sant'Eulalia in Piemonte, così come in Sicilia, testimonia l'ampia diffusione della devozione iberica in Italia. Questa diffusione avveniva attraverso le reti commerciali, le corti e le comunità nazionali, un fenomeno storico-culturale che lega trasversalmente opere come questa di Gandolfino al contesto documentato per Palermo da Giarrizzo. La tavola di Gandolfino, a differenza del Barocco drammatico di Astorino, offre una lettura rinascimentale e più serena del tema agiografico.

²⁵ Il dipinto di Andrea Zanoni documenta l'esistenza del culto in un'area lontana dall'influenza diretta della Corona spagnola. Zanoni, pittore attivo nel tardo Barocco veneto, realizza la tela in un periodo successivo rispetto alle manifestazioni naturalistiche siciliane. Il suo stile si inserisce nella tradizione pittorica della terraferma veneta,

In Toscana, due testimonianze completano il quadro: a Pisa, nel Museo di San Matteo, una tavola del XV secolo attribuita a Bicci di Lorenzo raffigura Sant'Eulalia con la palma e la croce, in una tipologia affine ai modelli catalani ma semplificata (fig. 5); a Pistoia, un affresco di Gerino da Pistoia (ca. 1520) nella chiesa di San Paolo la mostra accanto a Sant'Agata, in una duplice celebrazione della castità e della fede femminile²⁶ (fig. 6).

Infine, in Umbria, una attestazione del culto si riscontra a Perugia, dove un frammento di polittico del XIV secolo, oggi conservato presso la Galleria Nazionale dell'Umbria, raffigura Sant'Eulalia a fianco della Vergine in trono. L'opera, storicamente attribuita a Duccio di Buoninsegna, è oggi ricondotta alla Scuola Senese o a maestranze umbre fortemente influenzate dal Gotico Senese. In essa, la presenza della martire di Barcellona conferma come la sua figura fosse già pienamente assimilata nel repertorio agiografico dell'Italia Centrale, veicolata attraverso i potenti flussi artistici del Trecento e non unicamente per ragioni politiche tardive²⁷.

caratterizzata da un'impostazione compositiva più classicheggiante, ma che conserva l'enfasi drammatica tipica del Barocco nella rappresentazione del martirio. L'opera è fondamentale per dimostrare che il culto di Sant'Eulalia non è un fenomeno circoscritto alle reti iberiche (come le *nazioni* di Palermo documentate da Giarrizzo), ma vanta una tradizione autoctona veneta, forse legata alla presenza dei Vettoni o a una devozione altomedievale, come suggerito dagli storici locali, supportata e mantenuta viva attraverso la commissione di opere d'arte di rilevanza.

²⁶ Le testimonianze toscane attestano la diffusione del culto di Sant'Eulalia anche al di fuori delle rotte politiche strettamente legate all'egemonia spagnola. La tavola di Bicci di Lorenzo, o della sua cerchia, nel Museo di San Matteo a Pisa, del XV secolo e raffigurante la santa con i suoi attributi iconografici tipici, suggerisce che la devozione iberica fu veicolata fin dal Tardo Gotico attraverso i flussi commerciali marittimi che univano la Toscana alla Catalogna. A Pistoia, l'affresco di Gerino da Pistoia (ca. 1520) nella chiesa di San Paolo, che accosta Sant'Eulalia a Sant'Agata, dimostra un'ulteriore evoluzione del culto: qui la santa è inserita in una precisa strategia devozionale locale, celebrata non solo per il suo martirio, ma anche, insieme a Sant'Agata, come modello di castità e fedeltà femminile, consolidando la sua venerazione nel contesto cittadino.

²⁷ Il polittico è un'opera cruciale per documentare la precoce diffusione del culto in Italia Centrale. L'attribuzione storica a Duccio di Buoninsegna (come indicato nella didascalia storica n. inv. 15783) è oggi universalmente rifiutata dalla critica. Gli studi di specialisti del Trecento, tra cui Enzo Carli (per la pittura senese) e Miklós Boskovits (per il catalogo delle scuole umbre e toscane), hanno ricondotto il pannello all'ambito della Scuola Senese della prima metà del XIV secolo o a maestri umbri sotto forte influenza senese. Nonostante l'attribuzione precisa rimanga dibattuta tra i seguaci di Duccio o i maestri locali, come il Maestro di Città di Castello, l'opera conferma che

Queste presenze, benché sporadiche, disegnano una geografia coerente: il culto si concentra nei territori più permeabili all'influenza spagnola e nelle città con comunità catalane o mercantili. Ma l'iconografia, anche nei casi settentrionali, conserva invariato il suo linguaggio simbolico – la palma, la croce, la colomba – segno della forza del modello originario. La fortuna di Sant'Eulalia in Italia dimostra come i culti iberici abbiano potuto radicarsi oltre i confini grazie a una combinazione di politica, arte e devozione.

Nelle regioni soggette alla Corona d'Aragona, la santa divenne emblema identitario; altrove, modello di purezza e costanza cristiana. L'arte italiana, rielaborando gli attributi tradizionali, la trasforma da eroina della fede a figura morale universale, simbolo della virtù intatta nel fuoco della prova. Pur senza raggiungere la diffusione dei grandi santi mediterranei, la coerenza dei suoi simboli ne garantì la sopravvivenza figurativa in epoche diverse. La persistenza del culto e della sua immagine fino all'età moderna testimonia una capacità di adattamento culturale: Sant'Eulalia diventa, nel contesto italiano, la martire della luce, non più soltanto patrona catalana, ma figura spirituale mediterranea. In questa luce che vince il fuoco e purifica la materia si riassume il nucleo della sua leggenda: una fede che arde senza consumare, capace di sopravvivere al tempo e ai confini.

In conclusione, la ricognizione condotta sul culto e l'iconografia di sant'Eulalia in Italia dimostra come la vitalità di un'immagine non dipenda solo dalla sua origine geografica, ma dalla capacità di adattarsi a nuovi contesti politici e devozionali. Seguendo la lezione metodologica di Alessio Monciatti, si è cercato di restituire a queste opere la loro natura di organismi viventi, analizzandone non solo la forma, ma la complessa stratigrafia di significati accumulatisi nel tempo. Il caso romano, con l'ambiguità tra Eulalia e Rosalia, conferma quanto il lavoro di Monciatti fosse lungimirante nel sottolineare l'importanza del contesto di fruizione e della verifica documentaria: solo attraverso l'interrogazione serrata delle fonti e del dato materiale è possibile sciogliere nodi attributivi che altrimenti rimarrebbero insoluti. L'eredità del suo magistero risiede proprio in questo rigore, che invita a non guardare alle immagini come a simulacri statici, ma come a ponti tra culture diverse. Sant'Eulalia, nella sua declinazione italiana, cessa di essere una martire esclusivamente ca-

l'iconografia di Sant'Eulalia era stabilmente assimilata nel repertorio agiografico umbro già nel Trecento, un secolo prima delle attestazioni toscane, e in modo indipendente dai successivi influssi politici catalani.

talana per farsi simbolo di una devozione mediterranea che attraversa i confini, rimanendo fedele, nella luce del suo sacrificio, a quell'integrità che il metodo storico-artistico si prefigge di preservare e raccontare.



Fig. 1- Ignacio Palmerola, Sant'Eulalia, seconda decade del XIX secolo, Roma, Chiesa Nazionale Spagnola di Santa Maria di Monserrato.



Fig. 2 - Bernat Martorell, Retaule de Santa Eulàlia (particolare), XV secolo, Barcellona, Museo Nazionale d'arte della Catalogna.



Fig. 3 - Gerardo Astorino, Martirio di Sant'Eulalia, 1636, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia.



Fig. 4 - Gandolfino Da Roreto, Sant'Eulalia, 1501-1505, Torino, Gallerie d'Italia.



Fig. 5 - Bicci Di Lorenzo (attr.),
Sant'Eulalia, XV secolo, Pisa, Museo
Nazionale di San Matteo.

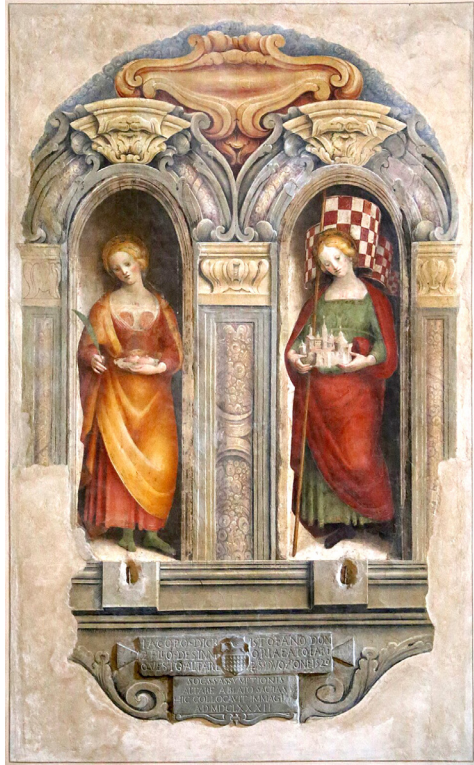


Fig. 6 - Gerino Da Pistoia, Sant'Agata e sant'Eulalia,
1520 ca., Pistoia, Chiesa di San Paolo.

L'ORIENTE IN OCCIDENTE. RIPENSANDO RUDOLF WITTKOWER

ABSTRACT

In alcuni saggi scritti tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del secolo scorso, Rudolf Wittkower si è posto il problema di come il Medioevo occidentale abbia adattato l'immagine dell'Oriente derivata dalle testimonianze dirette dei coevi viaggiatori all'immagine tradizionale, ormai solidificatasi a partire dai secoli dell'Antichità. Tornando alla comparazione tra il testo di Marco Polo e le illustrazioni del più bel testimone di questo testo (il cosiddetto *Livres des Merveilles*), è forse possibile aggiungere alcune considerazioni o nuove proposte rispetto a quanto indicato da Wittkower.

In a series of essays written between the 1940s and 1960s, Rudolf Wittkower investigated how the Western Middle Ages adapted the image of the East derived from the travellers' direct witnesses to the traditional image that has established itself in the centuries of antiquity. Returning to the comparison between Marco Polo's text and the illustrations of its most beautiful manuscript (the so-called *Livre des Merveilles*), it is perhaps possible to add some considerations or some new proposals to what Wittkower wrote.

PAROLE CHIAVE: Marco Polo, *Livre des Merveilles* (Paris, BnF, fr. 2810), rappresentazione, Wittkower.

KEYWORDS: Marco Polo, *Livre des Merveilles* (Paris, BnF, fr. 2810), representation, Wittkower.

Comincerò giustificando il fatto che, nel titolo da me proposto, c'è un'iniziale maiuscola (Oriente) e una minuscola (occidente). Ho usato quest'artificio per cercar di rendere evidente che, quando utilizzo i due termini, alludo spesso, nel primo caso, a una realtà eminentemente culturale (l'idea d'Oriente o l'immagine dell'Oriente che si stratifica nella cultura europea a partire dall'epoca ellenistica, ma più in particolare lungo i secoli che vanno dall'inizio dell'era volgare al Medioevo)¹, nell'altro caso

¹ Nell'antichità l'opera di riferimento per la conoscenza e la descrizione delle meraviglie d'Oriente furono gli *Indikà* di Ctesia di Cnido (IV sec. a. C.), su cui abbastanza recentemente fa il punto il volume *Ktesias' Welt / Ktesias' World*, a cura di J. Wiesehöfer, R. Rollinger, G. B. Lanfranchi, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2011. Purtroppo gli *Indikà* si sono conservati solo nella versione compendiarica del patriarca

a una realtà più concreta, fundamentalmente storica e geografica benché connotata da una precisa dimensione culturale: la realtà, appunto, dell'Europa del XIII e XIV secolo – e anche oltre –, che con questa immagine dell'Oriente si trova a fare i conti. Si tratta, credo, di una contrapposizione, che è insieme complementarità, non troppo distante dalla contrapposizione-complementarità tra “bellezza” e “storia” di cui parla il titolo di questo convegno dedicato ad Alessio.

Guardando specificamente alla condizione, reale o immaginaria, del lontano est, vorrei qui focalizzarmi sul rapporto che intercorre tra l'Oriente che – per così dire – l'Europa cercava e l'oriente effettivo che – sempre per così dire – l'Europa trovava, in un periodo, il secolo circa della dinastia Yuan (1271-1378), che aveva visto uno straordinario sviluppo dei contatti tra il nostro mondo e le terre orientali, grazie non solo ai mercanti che animavano i traffici commerciali lungo la Via della Seta, ma anche all'assidua presenza di rappresentanti degli ordini religiosi, mossi da desiderio di proselitismo e insieme da intenti – e interessi – di carattere più o meno latamente politico (alcuni, come Giovanni da Pian del Carpine e, più tardi, Giovanni de' Marignolli, furono addirittura ambasciatori ufficiali del papa). Che tipo di rapporto è venuto allora a crearsi tra l'immagine dell'Oriente e dei suoi *mirabilia* fissata dalla tradizione libresca o comunque artistico-culturale e la sperimentazione (e descrizione) diretta che veniva fornita dai racconti di molti di questi viaggiatori, racconti sovente di enorme successo, basti pensare al *Devisement dou monde* (o *Milione*) di Marco Polo?

È stato Rudolf Wittkower, in alcuni saggi scritti tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del secolo scorso², ad affrontare, credo per primo, questo tema, declinandolo nella forma cara alla tradizione warburghiana, e cioè come persistenza – in questo caso, per meglio dire, come migrazione e persistenza – di forme e di simboli, quando non di forme simboliche. Secondo Wittkower, il Medioevo occidentale adattava l'immagine dell'Oriente che proveniva dalle testimonianze dirette di chi in oriente si era recato di

Fozio (IX sec.), che comunque integrò probabilmente alla narrazione originale ulteriori elementi meravigliosi. Alle conoscenze medievali dell'India hanno fatto da tramite, come è noto, la *Naturalis historia* di Plinio e, soprattutto, i *Collectanea rerum memorabilium* di Solino, cui si ispirò Isidoro di Siviglia; da una tradizione in parte differente, nella quale ha largo spazio anche la cosiddetta *Epistula Alexandri ad Aristotelem* sulle meraviglie dell'India, deriva invece l'anglo-sassone *Liber monstruorum* (VIII sec.).

² Questi saggi sono stati poi raccolti nel III volume (1977) dei *Collected Essays of Rudolf Wittkower* (trad. it.: R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987, da cui provengono, da qui in avanti, citazioni e rinvii di pagina).

persona, in quegli stessi anni, all'immagine che si era invece consolidata nei secoli dell'Antichità e del primo Medioevo attraverso appunto la tradizione letteraria e leggendaria, entro la quale spiccava il grande serbatoio di rappresentazioni costituito, tra l'altro, dalle illustrazioni di alcuni importanti testimoni dei *Collectanea rerum memorabilium* di Solino (vero *baedeker* di mostruosità più o meno esotiche), del *De Universo* di Rabano Mauro, del *Physiologus* ma anche delle narrazioni relative alle imprese di Alessandro Magno e alle sue incursioni in un Oriente meraviglioso e allo stesso tempo mostruoso e selvaggio.

A riscontro della sua tesi circa la pesante funzione manipolatoria della tradizione culturale rispetto alla "verità" pur lasciata intravedere, a diversi gradi, da chi ad est si era davvero recato, Wittkower offre diversi argomenti soprattutto (anche se non soltanto) in un saggio sul quale, in particolare, mi concentrerò da qui in avanti: *Marco Polo and the pictorial tradition of the marvels of East* [*Marco Polo e la tradizione figurativa delle meraviglie dell'Oriente*], uscito originariamente nel volume *Oriente Poliano*, Roma, ISMEO, 1957, che raccoglie gli Atti del Convegno organizzato nel 1954, in occasione del settimo centenario della nascita del viaggiatore veneziano.

Già in apertura del saggio, Wittkover esplicita la sua convinzione di fondo, e cioè che gli stessi viaggiatori medievali tendessero, di regola, a conciliare quanto avevano sperimentato nel corso dei loro viaggi con quanto la tradizione occidentale tramandava, proprio al fine di guadagnarsi la patente di informatori veridici. Così accade per Odorico da Pordenone e per l'ancor più fantasioso sir John Mandeville (chiunque egli fosse), autore di un *Voyage d'Outremer*, composto in francese probabilmente verso il 1357: i loro racconti finirono per «essere accolti agevolmente dal pubblico poiché finsero di aver visto quelle meraviglie su cui i lettori attendevano dettagli: quelle stesse meraviglie cui [i lettori] erano stati già assuefatti dalle enciclopedie come anche da tutta la letteratura geografica, scientifica e storica, senza contare il fondamentale apporto dell'epica cavalleresca»³.

A parziale giustificazione dell'atteggiamento mentale di viaggiatori come Odorico e Mandeville, si potrebbe notare che quello di preparare e nutrire con letture adeguate (con *auctoritates*, potremmo dire) le proprie esperienze dirette, o presentate come tali, è un tratto tipico della mentalità degli uomini medievali (e non soltanto). Basti solo ricordare che anche chi narrava di visioni o di viaggi oltremondani si documentava con precedenti narrazioni dello stesso genere. Ebbe in proposito a osservare Cesare Segre

³ R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 154.

che l'aspirante autore di racconti sull'altro mondo era «influenzato, e invogliato a cimentarsi, dalle innumerevoli narrazioni già esistenti», perciò poteva «pensare di correggerne dei particolari (considerati come errori di tradizione), non l'impianto complessivo»⁴. Sottolinea poi Segre che

la parte della suggestione è cospicua. Il monaco Vettino [di Reichenau], che due volte, caduto in *trance*, ebbe visioni dell'aldilà, prima del principale episodio neurologico, ormai funzionalizzato [quello che appunto darà luogo alla *Visio Wettini*], si fece portare i *Dialoghi* di Gregorio Magno, miniera di racconti sull'altro mondo⁵.

Ed è noto che perfino Cristoforo Colombo si preparò al secondo e terzo viaggio transoceanico, dopo che il primo di questi viaggi, nelle sue convinzioni, già lo aveva portato in oriente, cercando accurati riscontri proprio nel racconto di Marco Polo, come attestano le postille alla sua copia personale dell'incunabolo (Gouda, 1483-1484) della versione latina del *Devisement dou monde*, opera del domenicano frate Pipino⁶.

Nonostante la prestigiosa patente di informatore fededegno che Colombo attribuisce a Marco Polo, ha ragione Wittkower nel sottolineare che, in generale, mancò al *Devisement dou monde* un'accoglienza davvero positiva da parte della «comunità scientifica» dell'epoca sua. E questo proprio per lo scarto rispetto alla tradizione consolidata che, in diversi punti, il racconto del viaggiatore veneziano esibisce; in particolare, la descrizione dell'India e delle sue meravigliose peculiarità creò problemi di accettazione da parte del pubblico: come dice Wittkower, la «relativa libertà e indipendenza di percezione generò spesso incredulità nei suoi lettori [ragion per cui] Marco Polo fu da molti ritenuto – almeno secondo quanto riporta fra'

⁴ C. SEGRE, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 20.

⁵ Cfr. ancora C. SEGRE, *op. cit.*, p. 34, e v. anche A. D'ANCONA, *I precursori di Dante*, Firenze, Sansoni, 1874, pp. 24-25 (ristampa anastatica: Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1989).

⁶ La copia è conservata presso la Biblioteca Colombina di Siviglia (cfr. *El libro de Marco Polo. Ejemplar anotado por Cristóbal Colón y que se conserva en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla*, a cura di J. Gil, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, 1986, e si veda, da ultimo, A. ANDREOSE, G. MASCHERPA, *Il Devisement dou monde come problema filologico*, in *Marco Polo. Storia e mito di un viaggio e di un libro*, a cura di S. Simion, E. Burgio, Roma, Carocci, 2024, pp. 140-143). Già lo stesso Wittkower, in *Le meraviglie dell'Oriente: una ricerca sulla storia dei mostri* (1942), un altro dei saggi raccolti nel volume *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., pp. 129-130, aveva sottolineato che la fantasia di navigatori come Colombo e come Magellano «si era nutrita sin dall'infanzia di storie di meraviglie e di prodigi che scoprirono effettivamente perché già credevano in essi».

Jacopo da Acqui – un bugiardo e un impostore. Parte del pubblico non si sentì disposta a credergli per il fatto che molti suoi racconti oltrepassavano i limiti del consueto orizzonte culturale»⁷.

La prova migliore della «resistenza» dei fruitori dei racconti di viaggio rispetto alle novità derivate dalle esperienze dirette degli autori, e *in primis* di Marco Polo, starebbe, secondo Wittkower, nelle illustrazioni che ornano alcuni dei testimoni manoscritti di tali racconti. Per argomentare la sua tesi, Wittkower utilizza le immagini di uno in particolare dei codici dedicati alle coeve narrazioni odepорiche, quel fastoso manoscritto fr. 2810 della Bibliothèque nationale de France, noto come *Livre des Merveilles* (fig. 1) e databile prima del 1413, che rappresenta in effetti la *summa* delle narrazioni di viaggio e delle testimonianze due-trecentesche relative alle vicende del prossimo ed estremo oriente: un manoscritto che si apre col testo poliano, considerato evidentemente il più prestigioso di tutto il genere, e fatto riccamente illustrare, quasi pagina per pagina, dal committente del volume, Giovanni detto Senza Paura, duca di Borgogna, a un'equipe di miniatori gravitante attorno al cosiddetto Maître de Boucicault⁸.

Nelle illustrazioni che questo codice dedica, in particolare, all'opera di Marco Polo Wittkower rileva «sostanziali discrasie» tra testo e illustrazioni, nel senso che le illustrazioni tenderebbero a «interpretare liberamente e persino a “correggere” il testo in modo da renderlo omogeneo alle

⁷ R. WITTKOWER, *Marco Polo e la tradizione figurativa delle meraviglie dell'Oriente*, in *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., pp. 153-154.

⁸ Si veda in proposito almeno il saggio di F. AVRIL in M. POLO, *Le Livre des Merveilles, ms fr. 2810 de la Bibliothèque nationale de France*, Luzern, Faksimile Verlag, 1996, II, pp. 305-324, poi riprodotto senza varianti in M. POLO, *Le Livre des Merveilles. Extrait du Livre des Merveilles du Monde [Ms. fr. 2810]*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1999, pp. 197-221. Da notare che, nelle ultime pagine del saggio del 1942 (vd. qui sopra, nota 6), Wittkower aveva un po' sbrigativamente (e poco precisamente) liquidato lo splendido manoscritto scrivendo: «[...] nel 1351 il benedettino Jean Le Long riunì una raccolta di questo genere allegandovi una serie di elegantissime miniature che, come al solito, altro non erano che piacevoli riproduzioni dei modelli ormai fissati delle meraviglie dell'Oriente» (p. 130), ma nel saggio del 1957 farà ammenda di questo frettoloso giudizio, quantomeno riguardo all'originalità di molte delle soluzioni prospettate dalle illustrazioni del *Livre des Merveilles* rispetto alla tradizione corrente. Sulla sapiente costruzione iconografica che caratterizza questo codice mi permetto di rinviare a M. L. MENEGHETTI, *Quando l'immagine dice di più. Riflessioni sull'apparato decorativo del Livre des Merveilles du Monde*, in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P. G. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, 2 voll., Pisa, Pacini, 2006, II, pp. 1024-1049.

concezioni tradizionali»⁹. Ma percorriamo, almeno per casi significativi, l'indagine di Wittkower, provando, dopo settant'anni esatti, a ripensare le sue argomentazioni. Ho scelto tre casi: anticipo subito che, nel primo caso, credo che Wittkower abbia visto giusto; nel secondo, che la sua opinione meriti qualche precisazione; nel terzo, che vada ripensata, anche, come vedremo, alla luce dei dati testuali offerti proprio dal manoscritto e dalla costellazione testuale in cui il manoscritto si inserisce.

Il primo caso è forse anche il più semplice da discutere e riguarda la descrizione dei grifoni/*ruc* che si trovano nel mare che circonda l'«isle de Madeigascar», termine col quale, in tutta la tradizione poliana, non viene designata l'attuale isola di Madagascar, bensì le terre del Corno d'Africa, note anche come «terza India», in cui si trova Mogadiscio: si tratterebbe di uccelli talmente grandi e possenti da sollevare un elefante (F 190; Fr 185; TA 186)¹⁰, come peraltro attestato dapprima nella tradizione leggendaria indiana a proposito dell'uccello sacro Garuda, e poi nella narrativa araba (ad esempio nelle *Mille e una notte*). Ecco, sulla base di F, il passo in questione:

[12] [...] dient les homes que la se treuve des oisiaus grifon, e dient que celz oisiaus hi aparurent certes estaisonz de l'an. [13] Mes si sachiés que il ne sunt mie fait ensi come nostres jens de sa cuident e come nos les faisons portraire: ce est que nos dion qu'il est mi hosiaus et mi lyonç; mes, selonc celz qe le ont veu content, ce ne est pas verité que il soient mi oisiaus et mi lyon. Mes voç di qe il dient, celz qe le ont veu, qe il est fait tout droitmant come l'aigle, mes il dient qu'il est demisoreemant grant [...]. [14] [...] Il dient que il est si grant et si poisant que il prenent l'alifant et l'enporte en l'air bien aut; puis le laisse ceoir en tere si que le leofant se desfait tuit. Et adonc le oisiaus griffon le bece e manue e se païse sor lui. Il dient encore, celz que les ont veu, que seç eles ovrent .xxx. pas e que sez pennes d'eles sunt longues .xii. pas; grosismes sunt come il est convenable a lor longesse. [...]. [17] [...] Celz de celles ysles l'appellent ruc, et ne l'appellent por

⁹ R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, cit., p. 154.

¹⁰ Qui e oltre indicherò con la sigla F il manoscritto BnF, fr. 1116 che contiene la versione franco-italiana del *Devisement dou monde* (almeno sul piano linguistico la più prossima all'originale), citata sulla base di MARCO POLO, *Le Devisement dou monde*, 1. Testo, a cura di M. Eusebi, 2. Glossario, a cura di E. Burgio, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018; con la sigla Fr il testo critico della versione francese dell'opera (M. POLO, *Le devisement du monde*, édition critique publiée sous la direction de Ph. Ménard, 6 vol., Genève, Droz, 2001-2009), così come ricostruito attraverso la *varia lectio* dei suoi numerosi testimoni; infine, con la sigla TA l'edizione critica della redazione toscana proto-trecentesca (M. POLO, *Milione. Versione toscana del Trecento*, a cura di V. Bertolucci Pizzorusso, indice ragionato di G. R. Cardona, Milano, Adelphi, 1975).

autres nom e ne se vent que soit griffon. Mes noç quidion tot voiremant que por la grant grandesse que il content de cel oisiaus qu'il soit griffonz¹¹.

Il processo mentale attraverso cui Marco Polo giunge, dapprima, a identificare coi mitici grifoni questi uccelli, che gli abitanti del luogo chiamano, con termine persiano, *ruc* e che peraltro lui stesso confessa di non aver mai visto, ma poi a respingere quest'identificazione è piuttosto interessante e mi pare si svolga in tre passaggi. Primo passaggio: Marco Polo riferisce che, non per sua diretta esperienza, ma secondo quanto gli hanno rivelato gli abitanti del luogo, nei mari delle isole del Corno d'Africa ci sono dei grifoni: evidentemente all'etichetta onomastica Marco è arrivato sulla base di una descrizione, visto che 'grifone' non è vocabolo in uso nel Corno d'Africa. Secondo passaggio: questi grifoni, dice sempre Marco non sono in realtà dei grifoni, ossia uccelli con testa e ali d'aquila e corpo di leone, come voleva la tradizione classica, peraltro ancora viva in epoca romanica (basti ricordare il rilievo bizantino, databile all'XI o XII secolo, incastonato nella facciata settentrionale della basilica di San Marco a Venezia [fig. 2] o il pavimento musivo della cattedrale di Otranto, in entrambi i quali le immagini dei chimerici animali vengono connesse al mito di Alessandro Magno), perché sono simili a grandi aquile. Terzo passaggio: Marco afferma di aver capito da solo che i «ruc», come li chiamano gli abitanti delle isole, sono in realtà dei grifoni proprio per la smisurata grandezza che li caratterizza e che i suoi informatori hanno ben messo in evidenza.

Come osserva Wittkower¹², la miniatura del f. 88r del *Livre des Merveilles*

¹¹ «[...] dice la gente del luogo che lì si trovano gli uccelli-grifoni, e dice che appaiono in certe stagioni dell'anno. Ma sappiate che non sono fatti come le nostre genti credono che siano fatti i grifoni e come noi li rappresentiamo: metà uccelli e metà leoni; ma, secondo quanto raccontano coloro che li [*i.e.* gli uccelli *roc*] hanno visti, non è vero che siano metà uccelli e metà leoni. Vi dico infatti che quelli che li hanno visti dicono che sono fatti proprio come le aquile, ma enormemente più grandi. [...]. Dicono che sono così grandi e così poderosi che afferrano un elefante e lo sollevano in alto nell'aria; poi lo lasciano cadere, così che l'elefante si sfacella. E allora l'uccello-grifone lo dilania a colpi di becco e se ne ciba. Dicono ancora – quelli che li hanno visti – che le loro ali hanno un'apertura di trenta passi, e che le penne delle ali sono lunghe dodici passi; la loro grossezza è adeguata alla lunghezza [...]. [...] La gente delle isole lo chiama *ruc* e non gli danno altro nome: non sanno cosa sia un grifone. Ma proprio per l'enorme grandezza che essi attribuiscono a quest'uccello, noi crediamo che si tratti del grifone».

¹² R. WITTKOWER, *Marco Polo e la tradizione figurativa delle meraviglie dell'Oriente*, cit., pp. 155-159.

(fig. 3) sembra adattarsi a quanto afferma Marco, ma con un certo imbarazzo: in primo piano vi è infatti un'aquila, mentre dietro sta un grifone che stringe nel becco una pecora, ma il suo corpo è seminascosto, per cui le eventuali fattezze leonine appaiono a malapena; più sotto sta una coppia elefanti, di dimensioni convenientemente modeste rispetto all'aquila e allo pseudo-grifone. Insomma, una chiara soluzione di compromesso che implica comunque, lo vorrei sottolineare, una lettura attenta del testo da parte dell'illustratore.

Nel secondo caso, quello dei cinocefali delle isole Andamane (F 172, Fr 167), Marco Polo sembrerebbe riferirsi alla tradizione relativa a questo popolo favoloso che si diparte dagli *Indikà* del già ricordato (nota 1) Ctesia di Cnido, che, tra la fine del V secolo a.C. e gli inizi del IV, fu medico alla corte del re persiano Artaserse II¹³.

Nel descrivere gli abitanti delle isole, Marco usa però una formula retorica particolare: dice infatti che hanno «chef come chien et dens et iaux come chiens: car ie voç di qu'il sunt tuit semblable a chief de grant chienz mastin» (F 171, §§ 3-4); ancora più chiaramente Fr sostiene che «il semblent des visages touz comme chiens maastins granz» (167, ll. 5-6). Siamo chiaramente davanti a una similitudine: i selvaggi abitanti delle Andamane, dice Marco, non hanno testa di cane – dunque non sono, tecnicamente, dei cinocefali –, bensì il loro volto presenta dei tratti che ricordano il muso dei cani. Il ricorso alle similitudini animalesche per descrivere gli esseri umani che appaiono estranei al modello estetico, ma anche comportamentale, corrente presso le classi elevate europee è tipico della mentalità e della scrittura medievale, basti solo rinviare, come esempio estremo e non esente da manierismo, alla celebre descrizione del guardiano di tori che trova posto in apertura dell'*Yvain* di Chrétien de Troyes:

Si vi qu'il ot grosse la teste
plus que roncins ne autre beste,
[...]
oroilles mossues et granz,
autés come a uns olifanz,
les sorciz granz et le vis plat,
iauz de çuëte et nes de chat,

¹³ Sulla terra di origine dei cinocefali le fonti antiche non sono concordi: alcune (Strabone e Plinio) citano l'Etiopia o la Persia, altre il nord dell'Europa, ma da Ctesia e poi dal *Liber Monstruorum* la localizzazione indiana finisce per prevalere, cfr. J. B. FRIEDMAN, *The Monstrous Races, in Medieval Art and Thought* (1981), Syracuse-New York, Syracuse University Press, 2000², pp. 61-86.

boche fandue come los,
dans de sangler, aguz et ros
[...]»¹⁴.

Nella corrispondente illustrazione del *Livre* (f. 76v), per contro, se è vero che gli abitanti delle Andamane diventano *tout court* dei cinocefali (fig. 4), è altrettanto vero – anche se forse Wittkower non ne tiene adeguato conto¹⁵ – che è tutto il senso del relativo capitolo del *Devisement* ad apparire stravolto. Nel testo di Marco, gli isolani sono dipinti non soltanto come idolatri privi di leggi e di gerarchie e dediti al cannibalismo nei confronti degli stranieri, ma anche come incapaci di sfruttare, al pari, del resto, degli abitanti delle vicine Nicobare (F 171, Fr 166), le spezie di cui le loro terre abbondano:

[2] [...] Il ne ont roi; il sunt ydres e sunt come bestes sauvajes. [...] [4] Il sunt mout cruel jens. Il menuient les omes, tuit cil qe il puent prandre, puis qu'il ne soient de lor jens. [5] Il ont grant habondaⁿce de toutes maineres d'especeries. Lor viandes est 'ris' e lait et cars des toutes maineres¹⁶.

La miniatura, invece, li trasforma da bestie selvagge in mercanti educati e ben vestiti, impegnati in attività commerciali di rango, che coinvolgono non solo le spezie, ma (se vedo bene) perfino le pietre preziose (cfr. ancora fig. 4); quasi un preannuncio di situazioni tipiche del romanzo utopico settecentesco, come ad esempio quelle relative al regno australe dei saggi cinocefali descritto nella seconda parte dei *Viaggi di Enrico Wanton* (1749, edizione definitiva 1764) del veneziano Zaccaria Seriman (fig. 5). Ma va ricordato che fin dall'epoca carolingia proprio i cinocefali, fra tutte le mostruose creature generate dalle terre orientali, avevano goduto di una valutazione ambivalente: se da un lato erano ritenuti rappresentare il massimo della ferinità, dall'altro erano anche stati assunti a emblema dei

¹⁴ «Vidi che aveva la testa grossa / più che ronzino o altra bestia, / [...] / orecchie pelose e grandi / come quelle di un elefante, / le sopracciglia grandi e il viso piatto, / occhi di civetta e naso di gatto, / bocca lunga e stretta come un lupo, denti di cinghiale, aguzzi e rossastri [...]», C. DE TROYES, *Yvain (Le chevalier au lion)*, vv. 295-304, secondo la lezione dell'ed. a cura di W. Foerster, Halle, Niemeyer, 1913.

¹⁵ R. WITTKOWER, *Marco Polo e la tradizione figurativa delle meraviglie dell'Oriente*, cit., pp. 161-164.

¹⁶ «Non hanno un re; sono idolatri e si comportano come bestie selvagge. [...] Sono molto crudeli: mangiano gli uomini, tutti quelli che possono prendere, purché non siano dei loro. Hanno grande abbondanza di spezie di tutti i generi. Si cibano di riso, latte e carne di ogni tipo».

popoli più lontani che l'universalità della parola di Dio poteva raggiungere e condurre alla retta fede¹⁷: già in epoca carolingia, Ratramno di Corbie, nella sua *Epistola de Cynocephalis*¹⁸ aveva dato credito alla leggenda, ben attestata anche sul piano iconografico, quantomeno nell'oriente bizantino, secondo cui san Cristoforo sarebbe stato un guerriero cinocefalo convertito (fig. 6). È sotto l'influsso di questo tipo di valutazione, mi pare, che trova senso la lettura «benevola» proposta dall'illustratore del *Livre des Merveilles*.

Il terzo e ultimo caso che qui esporrò è forse quello che meglio può aiutar a capire i meccanismi attraverso i quali hanno operato i miniatori che lavorarono, ad istanza di Giovanni duca di Borgogna, ad illustrare l'opera di Marco Polo: credo che, in questo caso, le considerazioni piuttosto laconiche di Wittkower¹⁹ possano essere integrate con utili apporti derivati dall'analisi, in particolare, della tradizione testuale del *Devisement*. Al capitolo 165 di F (Fr 165, TA 162) Marco descrive il rinoceronte di Sumatra:

[11] Et ont unicornes aseç, qe ne sunt mie guieres moin qe un leofans. Il sunt dou poil dou bufal; les piés a fait come leofant; il a un cor en mi la front mout gros et noir, et voç di qe il ne fait maus «con cel cor mes» con sa langue, car il a sus sa langue l'espine mout longues, si qe le maus qe il fait, «de fait» con «la» langue; il a le chief fait come sengler sauvajes et toutes foies porte sa teste encline ver terre e demore mout voluntieres entre le bue et entre le fang: elle est mout laide beste a veoir. [12] Il ne sunt pas ensi come nos de ça dion et deviçon, qe

¹⁷ Nel saggio del 1942 (*Le meraviglie dell'Oriente*, cit., pp. 100-101), a proposito dell'immagine dei due cinocefali scolpita, insieme a quelle degli esponenti di altri più o meno esotici popoli destinatari della redenzione, nella scena della Pentecoste collocata sul portale centrale del nartece della Sainte-Madeleine di Vézelay, Wittkower aveva peraltro ben sottolineato, sulla scorta di Émile Mâle, che la fonte della loro rappresentazione in questo contesto poteva provenire da prodotti miniati dell'Asia minore o di Costantinopoli; lo confermerebbero anche indagini più recenti (cfr. J. B. FRIEDMAN, *op. cit.*, p. 78), che sottolineano come la miniatura della c. 23r del salterio bizantino detto di Teodoro (London, British Library, ms Gr. Add. 19352, metà XI sec.) mostri Cristo fra due cinocefali, che dunque sosterebbero da soli il ruolo di favolosi fruitori dell'evangelizzazione ecumenica. Stimolante, anche in rapporto alla successiva tradizione delle illustrazioni dei racconti odeporeici medievali, la recente tesi di Conrad Rudolph che avvalora e circostanzia l'idea, già affacciata in precedenza a partire dallo stesso Mâle, secondo cui il timpano di Vézelay sarebbe nel suo complesso una rappresentazione, in forma di mappa T-O, del mondo destinato alla redenzione (C. RUDOLPH, *Macro/Microcosm at Vézelay. The Narthex Portal and Non-elite Participation in Elite Spirituality*, «Speculum», 96, 2021, pp. 601-661).

¹⁸ PL CXXI, coll. 1156 B-D.

¹⁹ Cfr. R. WITTKOWER, *Marco Polo e la tradizione figurativa delle meraviglie dell'Oriente*, cit., pp. 155-156.

dient q'ele se laise prendre a la poucelle; mes vos di qu'il est tout le contraire de celz qe nos qui dion qe il fust²⁰.

Pur denominandolo esplicitamente *unicorne* Marco dichiara insomma che, al di là del nome e del fatto che appare dotato di un solo corno, quest'animale non assomiglia per nulla all'unicorno della tradizione, rappresentato come un cavallo snello e candido col corno avvolto a spirale sulla fronte, la cui credenza è attestata fin dai soliti *Indikà* e si diffonde poi in occidente, in forma di leggenda moralizzata, secondo cui l'unicorno, al di là del suo incantevole aspetto, sarebbe una bestia feroce e selvaggia che può essere ammansita solo da una vergine. Nel *Livre* nessuna miniatura illustra questo capitolo, forse per un certo imbarazzo che già testimonierebbe, in tutti i casi, una lettura attenta del testo poliano.

Ma, nello stesso codice, un'immagine del tutto tradizionale di unicorno appare più oltre, alla c. 85r (*fig. 7*), a illustrazione del capitolo F 180 (Fr 175, TA 177). Il capitolo è dedicato a Comari, e non già al regno di Eli (Mount Delly, presso Cannanore, sulla costa del Kerala), di cui si parla nel capitolo successivo, come pensava Wittkower. In effetti, quanto appare nell'immagine non si confà molto alla descrizione di Eli, entro la quale lo spazio maggiore è dedicato ai costumi degli abitanti, felicemente dediti alla pirateria, ma si confà semmai alla descrizione di Comari (Kumāri in sanscrito), ossia della regione attorno a Capo Comorin, selvaggia punta dell'India nel Tamil Nadu, la cui fauna, peraltro nel solo F, è così descritta: «[3] Il hi a bestes des diverses faisonz, e propemant singes, car il hi ni a si deversemant faites qe voç dirois que ce soit home. Il hi a gat paul si deviséç qe ce estoit mervoille. Lions, liopars, lonces ont en abondance»²¹. L'equivoco di cui Wittkower è caduto vittima può essere nato dal fatto che in questo caso, come, pur raramente, anche in altri punti del *Livre*, l'illustra-

²⁰ «E ci sono parecchi unicorni, non meno grossi degli elefanti. Il manto è peloso come quello dei bufali e le zampe sono simili a quelle degli elefanti. Ha un corno in mezzo alla fronte, molto grosso e nero, ma sappiate che non fa male con quel corno, bensì con la lingua, perché sulla lingua ha spine molto lunghe, per cui il danno che fa lo fa con la lingua; la sua testa è fatta come la testa di un cinghiale selvatico e tiene sempre la tesa inclinata verso terra e sta volentieri nella mota e nel fango: è davvero una bestia sgradevole da vedere. Non sono insomma come diciamo noi e come ne raccontiamo, e cioè che si lascino catturare da una vergine; vi garantisco che è tutto il contrario di quello che noi qui diciamo che fosse».

²¹ «Ci sono bestie di varie forme, e precisamente scimmie, alcune delle quali hanno un aspetto così differente (alterato?) che direste che sono uomini. Ci sono *gat paul* così diversi (strani?) da far meraviglia. Hanno leoni, leopardi, lonze in grande quantità».

zione si riferisce al capitolo che precede e non a quello che segue (fig. 8).

Comunque sia, quanto alla presenza sulla scena dell'unicorno, non giustificata dal testo, va forse notata, con tutte le cautele del caso, una coincidenza senz'altro curiosa: la divinità da cui la regione di Comorin prende il nome, ossia *Dēvi Kanyā Kumāri*, è una dea vergine, avatar di Parvati, la consorte di Shiva. Sarebbe troppo complicato, e forse poco verosimile, pensare che in qualche modo la leggenda di questa divina adolescente, l'unica in grado di uccidere il demone Bana-Asura, sia pervenuta in occidente, creando una sorta di cortocircuito con la leggenda dell'unicorno domato dalla vergine; più semplice pensare che, in effetti, l'allusione alla massiccia presenza di bestie selvagge possa esser bastata a suggerire al miniatore l'idea di inserire nell'immagine anche un selvaggio unicorno.

A parte l'imprevedibile presenza dell'unicorno, in questa miniatura del *Livre* c'è però un altro elemento apparentemente incongruo che può essere spiegato solo immaginando un'attenta lettura, da parte dell'artista, del testo che si accingeva a illustrare.

Riprendiamo, per cominciare, il passo di F 180 sopra riportato, nel quale, oltre a leoni, leopardi e lonze/linci, tra le fiere di Comari sono elencati anche scimmie e *gat paül*. Il referente di quest'ultimo termine (che qui sopra, alla nota 21, non ho tradotto proprio per la sua problematicità) sembra riferirsi a un animale da pelliccia, forse una particolare specie di scimmia (non a caso, nel corrispondente passo dell'autorevole versione latina del *Devisement* nota con la sigla Z²² si parla di *gati mamones*, termine con cui venivano appunto designate, in generale, le scimmie)²³. Però l'etichetta con cui l'animale è indicato (*gat paül*) richiama prepotentemente quel misterioso *gatto padule* citato al v. 133 di un bizzarro testo poetico italiano del

²² M. POLO, *Milione, redazione latina del manoscritto Z*, a cura di A. Barbieri, Parma, Fondazione Bembo-Ugo Guanda, 1998, cap. 114.

²³ Come ricorda Cardona (M. POLO, *Milione. Versione toscana*, cit., p. 627), «mam-mone» viene dall'arabo *maymūn* 'scimmia', «che in Occidente si è incrociato col Mammona biblico». Da notare che in TA 177 non si specifica che tipo di fiere dimorino nella regione di Comorin («Qui si à molte bestie salvatiche di diverse fatte «e fiere») e dunque men che meno si ricorda la presenza di gatti *padule* o di gatti *mammoni*. Per contro, i «gatti mamoni» sono esplicitamente citati in TA 189, capitolo dedicato all'*Abasce* (Abissinia): «[17] [...] si à anno gatti mamoni e iscimmie assai». Confrontando quest'ultimo passo con i passi corrispondenti di F e Fr (rispettivamente 192 e 187) si nota che, mentre F accosta esplicitamente i «gat maimon» e, più in generale, le scimmie ai «gat paül» («[24] [...] il ont singes de plosors maineres; il ont gat paulz et autre gat maimon, si devisez qe pou s'en faut qe ne senblent a vix d'omes»), di nuovo Fr si limita a osservare che «il ont [...] singes et marmons moult estranges» (ll. 91-92).

Duecento, il *Detto del Gatto lopesco*, che alcuni studiosi hanno collegato al celtico Cath Paluc, il mostruoso felino che alcune narrazioni antico-francesi chiamano *Chapalu* e mostrano combattere contro re Artù²⁴: si ricordino, tra le rare testimonianze figurative di questo asimmetrico duello, quella del mosaico pavimentale di Otranto, databile agli anni 1163-1165, in cui la bestia sembra assalire il cavallo del sovrano (fig. 9), e, forse, quella di uno dei rilievi della terza cornice marcapiano della Ghirlandina di Modena.

Il corrispondente passo di Fr 175, da cui la miniatura del *Livre* ha certamente preso spunto, è però problematico proprio rispetto a questo dettaglio. A Comari, si dice nel testo francese, ci sono «bestes de moult diverses façons, et proprement singes qui sont tel que vous diriez qu'il sont hommes, et si y a lyons et ours assez. Et y a moult granz palus et granz pantains a merveilles»²⁵: dall'elenco originario di animali attestato da F sono insomma saltati sia i *gat paül* sia i *lioparz* e le *lonces*, mentre sono stati aggiunti gli orsi. Quanto alla miniatura, accanto all'unicorno appaiono in effetti una sorta di cammello (di cui si vedono testa e collo), un orso, un cinghiale, un leone e, in acqua, una coppia di cigni, come a voler sostanziare la presenza delle «granz palus» e dei «granz pantains». La lezione deteriore *granz palus*, che ha generato lo scorcio lacustre della miniatura, potrebbe essere un errore d'archetipo della versione francese, dato che è attestata unanimemente in tutti i codici su cui si fonda l'edizione Ménard.

La domanda che, a questo punto, sorge spontanea è se il fraintendimento del termine *gat paül* sia dovuto a ignoranza del referente, oppure a censura, ove il *gat* in questione sia stato identificato col felino *Chapalu* che, in quanto mostro da romanzo, non viene ritenuto degno di apparire in un racconto di viaggio che si vuole affidabile. Quanto poi all'aggiunta del sintagma *granz pantains*, quasi con funzione di glossa a *granz palus*, nella nota di commento *ad locum* dell'ed. Ménard (VI, p. 160) *pantains* è considerato un italianismo: va però sottolineato che il termine (peraltro del tutto assente in F) compare, non a caso, anche in Fr 165, quando, descrivendo correttamente il rinoceronte/unicorno, si garantiva la sua propensione

²⁴ Cfr. almeno L. BORGHI CEDRINI, *Il nome 'Gatto lopesco'*, in *Studi di Filologia Medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 27-45, e M. LECCO, *Onomastica romanzesca medievale. Il nome chapalu fra testo e immagine*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XVI, 2014, pp. 285-300.

²⁵ «[...] bestie di varie forme, e cioè scimmie dall'aspetto tale che direste che sono uomini, e ci sono leoni e parecchi orsi. Ci sono inoltre grandi paludi e pantani incredibilmente grandi».

per *lacs* e *pantains*²⁶; va comunque precisato che *pantains* è attestato, sia pur marginalmente, anche in altri testi francesi a partire almeno dall'ottavo decennio del XIII secolo.

Mi fermo qui, ma credo che gli esempi appena discussi facciano capire come, prendendo spunto dalle pagine ancora stimolanti di Wittkower, sia forse possibile precisare meglio, e comunque declinare in maniera più varia, la tipologia di ricezione dei temi d'Oriente che le illustrazioni dei racconti di viaggio medievali ci suggeriscono.

²⁶ Il passo traduce F 165 in cui, come si ricorderà (cfr. qui sopra, pp. 229-230 e nota 20), si parlava di propensione dell'unicorno/ippopotamo per «bue» e «fang». La *varia lectio* dei testimoni francesi reca *plantains/plantifz*, ma la correzione apportata dagli editori pare del tutto legittima (cfr. M. POLO, *Le devisement du monde*, cit., p. 17, apparato).



Fig. 1 - Kublai Khan consegna ai fratelli Polo le lettere per il papa, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, c. 3r.



Fig. 2 - Alessandro Magno sollevato in volo dai grifoni, Venezia, San Marco, rilievo da Bisanzio.



Fig. 3 - I grifoni-ruc del Corno d'Africa, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, c. 88r.



Fig. 4 - I cinocefali delle isole Andamane, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, c. 76v.

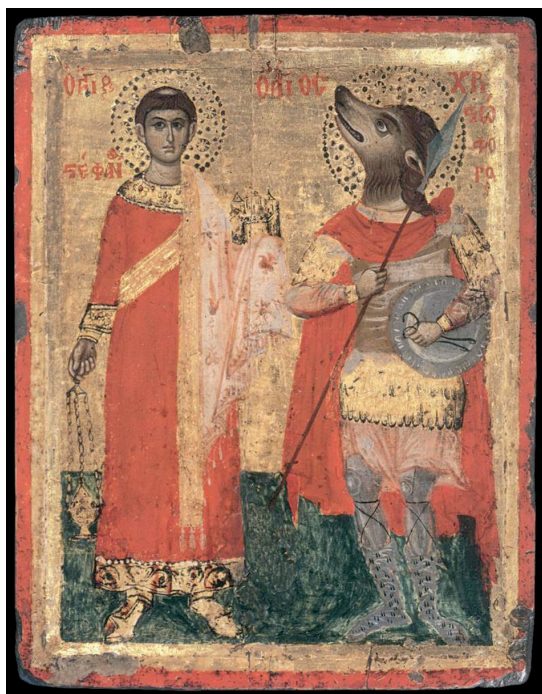




Fig. 7 - Unicorno e altre fiere selvagge a Comari (Capo Comorin), Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, c. 85r.



Fig. 8 - Sequenza dei capp. 175 e 176 del Livre des Merveilles, inframezzati dall'illustrazione, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2810, c. 85r.



Fig. 9 - Re Artù assalito dallo Chapalu, Otranto, Cattedrale, mosaico pavimentale (partic.).

«OPERE D'ARTE NEL SALERNITANO DAL XII AL XVIII SECOLO»
(1954): UNA MOSTRA ALLE ORIGINI DI UN PROBLEMA CRITICO

ABSTRACT

La *Mostra di opere d'arte dal XII al XVIII secolo* (Salerno, 1954-1955) rappresenta uno snodo decisivo per la conoscenza e la tutela del patrimonio medievale e moderno dell'Italia meridionale. L'articolo analizza la genesi dell'iniziativa nel contesto delle ricostruzioni postbelliche della cattedrale di Salerno e delle celebrazioni per il Millenario della Traslazione delle reliquie di san Matteo, ricostruendone le fasi preparatorie, la variazione delle ipotesi e degli obiettivi progettuali e il ruolo determinante della Soprintendenza. Particolare attenzione è dedicata al contributo di Bruno Molajoli e Ferdinando Bologna e all'eredità critica della mostra, intesa come operazione scientifica di ricognizione territoriale e come fondamento di durature linee di ricerca.

The exhibition *Mostra di opere dal XII al XVIII secolo* (Salerno, 1954-1955) marked a crucial turning point in the study and preservation of medieval and early modern art in southern Italy. This article reconstructs the origins of the exhibition within the framework of post-war restoration campaigns at the Salerno cathedral and the celebrations of the Millennium of the Translation of Saint Matthew's relics, analysing its planning stages, the shifts in project hypotheses and objectives, and the decisive role played by State heritage institutions (Soprintendenza). Special attention is devoted to the contributions of Bruno Molajoli and Ferdinando Bologna, as well as to the exhibition's long-term critical legacy as a scientific survey of the territory and a foundation for subsequent art-historical research.

PAROLE CHIAVE: Salerno, Ferdinando Bologna, Bruno Molajoli, Arte Medievale, Tutela.

KEYWORDS: Salerno, Ferdinando Bologna, Bruno Molajoli, Medieval Art, Heritage.

La *Mostra di opere d'arte dal XII al XVIII secolo*, svoltasi a Salerno tra il settembre 1954 e il settembre 1955, ha costituito uno snodo critico decisivo per la conoscenza e la consapevolezza critica dell'arte medievale e moderna in Campania, specialmente nelle sue aree più meridionali, e nel Sud Italia in generale. Allestita presso la cosiddetta Sala San Tommaso della cattedrale di Salerno, funzionava strategicamente da raccordo tra

l'esterno e l'interno dell'edificio, anche in termini di provenienza delle opere, con una significativa movimentazione del patrimonio artistico della cattedrale, fino ad allora conservato tra la sacrestia e la prima sede del Museo Diocesano, presso il transetto settentrionale del duomo¹ (fig. 1).

La mostra salernitana è, sotto certi punti di vista, ben nota, poiché il suo catalogo, pubblicato dalla Soprintendenza alle Gallerie della Campania nel 1955, costituisce uno dei passaggi obbligati per chi si occupa di arte meridionale o di storia della critica, con la prefazione di Bruno Molajoli e il testo di Ferdinando Bologna². L'iniziativa finora non ha destato particolari attenzioni in merito alla sua organizzazione, che risulta sotto l'egida del preposto ente territoriale di tutela, impegnato in un'area geografica di difficile ricognizione in quegli anni ovvero nel secondo dopoguerra e a cavallo dell'alluvione del 25 ottobre 1954. L'impegnativo studio critico era stato affidato a un giovane, quanto validissimo, studioso, Ferdinando Bologna, al tempo funzionario presso lo stesso ente napoletano e in procinto di assumere l'insegnamento alla facoltà di Magistero di Salerno³. L'esito della sua ricerca ad ampio spettro, che si dipana tra l'età medievale e l'ultima età moderna, fu un saggio corposo, di circa sessanta pagine con due di *post scriptum*, sottotitolato «Contributi alla conoscenza dell'arte in Campania con particolare riguardo al Salernitano». In calce a questo, il «Catalogo delle opere» includeva trenta schede organizzate con autore e cronologia come primo e principale campo, completate da una breve didascalia relativa al soggetto, al materiale e alle dimensioni⁴.

*Il presente contributo intende rendere omaggio alla persona e agli studi di Alessio Monciatti, che hanno fornito profonde e imprescindibili prospettive critiche sia per la disciplina storico-artistica che per la comprensione del mondo medievale e della sua ricezione. Ringrazio Giuliana Fiorentino, Camilla Fiore e Lorenzo Canova per l'invito al convegno in sua memoria *La felicità della storia, il privilegio della bellezza*, tenutosi il 29 aprile 2024 a Campobasso, presso l'Università degli Studi del Molise.

¹ A. TROTTA, *Il Museo Diocesano di Salerno e la memoria della città*, in *I musei parrocchiali della Campania a confronto con i musei ecclesiastici italiani. Potenzialità, problematiche e prospettive di una realtà emergente*, a cura di A. Ricco, Foggia, Grenzi, 2018 pp. 111-116; e M. VACCARO, «E sarà un piccolo museo salernitano, ammirato da tutti»: la conservazione delle opere d'arte dalla cattedrale al Museo Diocesano "San Matteo", in *Opulenta Salernum. Una città tra mito e storia*, a cura di G. Di Domenico, M. Galante, A. Pontrandolfo, Roma, Gangemi, 2020, pp. 305-308.

² F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, prefazione di B. Molajoli, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie della Campania, 1955.

³ F. BOLOGNA, *Venti catalani*, in *Venti catalani. Impronte iberiche nella cultura artistica del salernitano nel XV secolo*, a cura di R. Carafa, Salerno, Menabò, 2003, pp. 5-9: 5.

⁴ Completano il volume un apparato iconografico di 44 tavole in bianco e nero e un indice dei nomi e dei luoghi, essenziale per la ricognizione del territorio.

Il testo critico delle singole schede risulta in tutti i casi essenziale, completato dalla bibliografia specifica che, per alcune opere, costituisce un campo significativo, dando conto di ricognizioni capillari e approfondite. Questo è il caso degli «Avori, di varia dimensione» per i quali include, significativamente, anche la visita pastorale del 1575, rivelando non solo problematicità di quei pezzi, ma anche la «tanto alacre severità d'impegno» del lavoro di Bologna, già elogiata da Bruno Molajoli in occasione della mostra *Sculture lignee nella Campania*, co-curata con Raffaello Causa a Napoli nel 1950⁵.

Il volume *Opere d'arte nel salernitano* risultava dunque più una monografia critica che un agile catalogo o guida per la visita della mostra, ma siffatta operazione scientifica e la relativa forma editoriale non devono stupire, poiché – come hanno ben evidenziato Alessio Monciatti e Chiara Piccinini nel saggio *Medioevo in mostra* del 2004 – non sono rare le mostre che proprio tra la fine degli anni '40 e '50 presentano volumi con valide ricerche scientifiche, ripartite tra un saggio critico e schede asciutte ma complete⁶. Di questo se ne ha ampio riscontro internazionale, come mostrano gli esemplari casi della mostra *Kunst des frühen Mittelalters* nel 1949 a Berna⁷, trasferita nel 1950 a Monaco di Baviera, qui curata da Albert Boeckler⁸, o dell'esposizione del 1953 a Parigi, *Vitraux de France du XI^e au XVI^e siècle*, curata da Louis Grodecki⁹. Tali cataloghi si distinguono, citando Monciatti e Piccinini, come «un lavoro di alto livello scientifico celato sotto le umili spoglie di una guida all'esposizione»¹⁰: espressione

⁵ B. MOLAJOLI, *Prefazione*, in *Sculture lignee nella Campania*, Catalogo della mostra, a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli, Palazzo Reale, 1950, pp. 9-15: 14.

⁶ A. MONCIATTI, C. PICCININI, *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in *Il Medioevo al passato e al presente*, parte di *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuevo e G. Sergi, vol. 4, Torino, Einaudi, 2004, pp. 811-845: 828-832.

⁷ *Kunst des frühen Mittelalters*, Katalog zur Ausstellung der Kunstmuseum Bern, Juni-Oktober 1949, Bern, Verbandsdruckerei AG Bern, 1949.

⁸ *Ars sacra. Kunst des frühen Mittelalters*, Katalog zur Ausstellung der Staatsbibliothek München, Juni-Oktober 1950, München, Gesellschaft für Wissenschaftliches Lichtbild, 1950.

⁹ *Vitraux de France du XI^e au XVI^e siècle*, mai-octobre 1953, ed. L. Grodecki, Parigi, Caisse nationale des monuments historiques, 1953. A. MONCIATTI, C. PICCININI, *op. cit.*, p. 830, definiscono questo catalogo «esemplare», poiché «il rigore delle pur sintetiche schede e, soprattutto, le venti pagine introduttive ne fanno un modello di unione di alta divulgazione e approfondimento scientifico, un *ouvrage de référence* che il fortunato pubblico d'allora poté portarsi a casa in poco più di cento pagine».

¹⁰ A. MONCIATTI, C. PICCININI, *op. cit.*, p. 829.

felice che risulta valida anche per le due mostre campane, considerate le caratteristiche dei rispettivi cataloghi, su cui si ritornerà.

Per meglio contestualizzare il portato della *Mostra di opere d'arte dal XII al XVIII secolo* è necessario rapportarla alla storia delle esposizioni di arte medievale delineata da Alessio Monciatti in svariati contributi: il citato saggio del 2004 sul *Medioevo in mostra*¹¹; gli interventi nel volume del 2008, *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'Arte Medievale*, con un taglio metodologico nell'*Introduzione*, scritta con Enrico Castelnuovo, e con un approfondimento specifico su *La mostra giottesca del 1937 a Firenze*¹²; e, infine, la monografia del 2010, *Alle origini dell'arte nostra*, che portava a maturazione le ricerche sulla mostra giottesca¹³. Da questi studi nodali si possono trarre svariate domande di metodo riapplicabili all'analisi di altri casi e tre linee di indagine risultano particolarmente fruttuose ovvero in relazione alla preparazione della mostra, con le ipotesi di lavoro prevalse e quelle scartate¹⁴; all'immagine del Medioevo e allo stato della conoscenza dell'arte medievale nel territorio considerato, e al ruolo giocato dalla mostra nel rinnovare le idee e nello stimolare un'eredità critica¹⁵.

In merito a quest'ultimo punto sappiamo che quel lavoro di Ferdinando Bologna ha innescato almeno settant'anni di ricerche, risultando ancora oggi imprescindibile sia per avviare nuove riflessioni sia per mettere alla prova nuove ipotesi¹⁶. Ma se una dettagliata valutazione dei singoli nodi critici affrontati da *Opere d'arte nel salernitano* sarebbe oggi un lavoro troppo vasto, più facilmente indagabili risultano le prime due questioni ovvero le fasi preparatorie della mostra e lo stato delle conoscenze sul Medioevo e sull'arte medievale che hanno consentito di far mature l'idea.

Dai documenti e dai carteggi conservati presso gli archivi degli enti

¹¹ A. MONCIATTI, C. PICCININI, *op. cit.*

¹² *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'Arte Medievale*, a cura di E. Castelnuovo e A. Monciatti, Pisa, Edizioni della Normale, 2008; E. CASTELNUOVO, A. MONCIATTI, *Introduzione*, pp. IX-XV; A. MONCIATTI, *La mostra giottesca del 1937 a Firenze*, pp. 141-167.

¹³ A. MONCIATTI, *Alle origini dell'arte nostra. La "Mostra giottesca" del 1937 a Firenze*, Milano, Il Saggiatore, 2010.

¹⁴ E. CASTELNUOVO, A. MONCIATTI, *op. cit.*, pp. XIII-XIV: «ben poco sappiamo della vicenda delle mostre, della loro preparazione, delle ipotesi che si sono presentate, talora scontrate; se conosciamo quelle che prevalsero, per lo più ignoriamo quelle che vennero scartate».

¹⁵ E. CASTELNUOVO, A. MONCIATTI, *op. cit.*, p. X.

¹⁶ *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Napoli, Paparo, 2006, 2 voll.

allora coinvolti, tra cui la Diocesi di Salerno, le Soprintendenze territoriali, allora a Napoli, e il Ministero della Pubblica Istruzione, si evince che il progetto espositivo è radicato negli anni immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale, occupati dalle riparazioni postbelliche alla cattedrale. A Salerno, come in altre città, le conseguenze della guerra avevano portato a intraprendere alcune azioni di restauro già dal 1946, beneficiando dei finanziamenti del Ministero della Pubblica Istruzione e della Cassa del Mezzogiorno. In realtà, gli scambi tra Ministero e la Soprintendenza ai Monumenti attestano che il duomo non aveva subito ampie distruzioni, pertanto si procedette abbastanza speditamente con i lavori più urgenti, a partire dal quadriportico¹⁷. Nell'agosto 1947, se ne riscoprirono le strutture medievali, segnalate al pubblico a novembre da Armando Schiavo dalle pagine de «L'Osservatore Romano»¹⁸, e il restauro, escluso dai finanziamenti per le ricostruzioni, fu sostenuto dal Ministero. Fin da questi primi interventi si accese il dibattito sui criteri ricostruttivi, per cui il Soprintendente Giorgio Rosi si dichiarò contrario «a un ripristino più spinto» dell'atrio, sebbene poi il lato sud fu rifatto a imitazione delle forme originarie del lato nord, come preferito da parte diocesana¹⁹. Non trovò invece seguito l'idea salernitana di chiudere le gallerie alte per ricavare una nuova sede del Museo Diocesano, dal 1935

¹⁷ Archivio Centrale dello Stato, Ministero Della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (d'ora in poi ACS, MPI, DG AABBA); Divisione seconda (già Divisione prima) (1908-1985); Scavi, bellezze naturali, monumenti 1940-1955; 1945-1955 (Divisione seconda); busta 81, fasc. Salerno Duomo Depositi, lettera del Soprintendente ai Monumenti Giorgio Rosi al Ministero della Pubblica Istruzione, datata 17 marzo 1948; e comunicazioni successive.

¹⁸ A. SCHIAVO, *Il quadriportico del duomo di Salerno*, «L'Osservatore Romano», 272, 23 novembre 1947, p. 3. Si veda la nota precedente per le comunicazioni tra gli uffici di tutela.

¹⁹ ACS, MPI, DG AABBA; Divisione seconda (già Divisione prima) (1908-1985); Scavi, bellezze naturali, monumenti 1940-1955; 1945-1955 (Divisione seconda); busta 81, fasc. Salerno Duomo Depositi, Documentazione tra 18 agosto 1947 e il 27 dicembre 1948. Rosi avrebbe preferito, specialmente per i lati perduti a sud e a ovest, «una semplice sistemazione geometrica delle finestre, sulla mediante fasce di pietra» e non «la ripetizione dei loggiati con lo stesso ritmo e gli stessi motivi del lato settentrionale», costituito da quattro pentafore e una bifora centrale, con le tarsie circolari sottostanti, come poi venne eseguito (cfr. lettera del 3 agosto 1948). Sullo studio dell'atrio si veda G. ROSI, *L'atrio della Cattedrale di Salerno*, «Bollettino d'Arte», 33, 1948, pp. 225-238; e ora M. TABANELLI, *La decorazione muraria ad intarsi nel Meridione normanno: gli episodi calabresi nel contesto dei rapporti tra Contea e Ducato*, «Arte medievale» (Medioevo tra Occidente e Mediterraneo. Studi in ricordo di Antonio Cadei), s. IV, VI, 2016, pp. 51-60.

ubicato nel piccolo edificio appositamente costruito a ridosso del transetto nord della cattedrale²⁰.

Il dibattito sul ripristino del medioevo condizionò tutte le successive progettazioni degli interventi postbellici, che includevano i restauri dei mosaici più antichi del transetto, del pavimento e degli arredi liturgici, e il rifacimento del perduto mosaico dell'abside maggiore. Si trattava di obiettivi molto ambiziosi, rivolti dichiaratamente alla valorizzazione e al rilancio del patrimonio medievale, perseguiti per parte diocesana con richieste tanto insistenti da essere veicolate anche mediante un'interrogazione parlamentare²¹. Le ragioni di tali solleciti si comprendono tenendo conto della volontà dell'arcivescovo Demetrio Moscato (4 febbraio 1888–22 ottobre 1968) di intraprendere lavori finalizzati innanzitutto alle celebrazioni del Millenario della Traslazione delle reliquie di san Matteo (954–1954)²². Sin dalla fine degli anni '40, le scelte e i finanziamenti vennero dunque piegati tenacemente a questo obiettivo, difendendo davanti agli enti e organi dello Stato i dispendiosi progetti, che necessitavano di adeguati fondi e, soprattutto, di imprescindibili autorizzazioni da parte degli uffici preposti. Come ho già avuto modo di chiarire in altra sede, questa operazione, protratta per circa dieci anni tra variazioni di progetto e opposizioni della Soprintendenza, è animata per parte diocesana da un forte interesse per il neomedievalismo, lamentando la distruzione della abbazia medievale di Montecassino e insistendo strategicamente sul valore di “unicità” della cattedrale salernitana²³. I toni programmatici a difesa dei progetti rivelano una sorta di “*furor* neonormanno” con l'obiettivo

²⁰ Cfr. nota 1.

²¹ Interrogazione di Giovanni Cuomo (23 dicembre 1874–24 marzo 1948), sottosegretario all'Istruzione e firmatario della costituzione dell'Istituto di Magistero a Salerno, in ACS, MPI, DG AABBA; Divisione seconda (già Divisione prima) (1908–1985); Scavi, bellezze naturali, monumenti 1940–1955; 1945–1955 (Divisione seconda); busta 81, fasc. Salerno Duomo Depositi, documento senza data, ma precedente alla risposta del 10 marzo 1948.

²² Sulla traslazione del 954 e il suo contesto storico-politico, resta di riferimento A. GALDI, *Il santo e la città: il culto di s. Matteo a Salerno tra X e XVI secolo*, «Rassegna storica salernitana», n.s., 13, 1, 1996, pp. 21–92.

²³ M. VACCARO, *Materia, continuità, identità: la rilettura del mosaico medievale a Salerno nel XX secolo*, in *Città tangibili. Materialità e identità in Italia meridionale*, a cura di S. D'Ovidio, J. van Gastel e T. Michalsky, Roma, Campisano, 2020 (Quaderni della Bibliotheca Hertziana, 5), pp. 269–292. Fondamentale è stata la consultazione della documentazione in ACS, MPI, DG AABBA; III vers., Beni architettonici 1960–1975, per cui ringrazio i responsabili del fondo e della Sala Studio dell'ACS, che hanno agevolato le ricerche sin dal 2016.

di «presentare la cattedrale, se non completamente restituita nella sua primiera forma normanna, almeno il più possibile rispecchiare l'antico splendore»²⁴, partendo dal ripristino del mosaico dell'abside maggiore ritenuto degli anni dell'episcopato di Alfano I (+1085)²⁵. Per la nuova opera, venne così ideato un apposito programma iconografico, elaborato in seno ai vertici diocesani dallo stesso arciv. Moscato e da mons. Giuseppe Bergamo, responsabile dell'Ufficio Tecnico²⁶, e tradotto in immagine dal pittore toscano Baccio Maria Bacci²⁷ (fig. 2).

Proprio entro questa idea di Medioevo, in cui si dissolvono i confini tra ragioni culturali, devozionali e ideologiche, all'inizio del 1953 promotori delle celebrazioni per il Millenario elaborarono l'idea di una «mostra iconografica» destinata a mettere in rassegna unicamente immagini di san Matteo. Dell'originario progetto, ovvero di quelle che furono le «ipotesi scartate», sono rimaste poche tracce, specialmente la volontà di esaltare la figura del patrono della città e della diocesi facendo ampiamente ricorso alla disponibilità delle parrocchie diocesane. D'altra parte, ben conosciamo l'esito, ovvero le «ipotesi prevalse» tra il 1953 e l'estate 1954²⁸, che portarono a inaugurare la mostra il 13 settembre 1954 con il noto titolo, rivelando l'ampia dicotomia ideativa e critica tra il progetto iniziale e la realizzazione finale.

Cosa sia successo per convertire il “*furor* neonormanno” salernitano nella mostra scientifica che conosciamo è leggibile negli scritti di Bruno Molajoli, nel ruolo di Soprintendente alle Gallerie di Napoli: avvisato

²⁴ Archivio della Diocesi di Salerno (d'ora in poi ADS), Ufficio Tecnico, b. 78, cart. Catt. 1) Mos., in particolare lettere dell'8 marzo 1950, n. 210/50; cfr. anche 26 novembre 1952, n. 965/52, 28 novembre 1952, n. 967/52.

²⁵ Per l'ampio dibattito sulla cronologia dei mosaici, rinvio sinteticamente a A. IACOBINI, *Immagini, ideologie, storiografia: il mosaico absidale del duomo di Salerno e l'arte della riforma gregoriana*, in *Medioevo: Immagini e ideologie*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2005, pp. 288-301; e a G. Z. ZANICHELLI, *L'abside della cattedrale di Salerno: alcune considerazioni*, in *Medioevo letto, scavato, rivalutato*, a cura di R. Fiorillo, C.M. Lambert, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2013, pp. 235-254.

²⁶ G. BERGAMO, *Costruzioni e ricostruzioni nell'archidiocesi di Salerno e nell'amministrazione perpetua di Acerno*, 4 voll., Battipaglia, Graf Sud, 1971-1974, in particolare vol. 3: *Il Duomo di Salerno*, 1972.

²⁷ Per la disamina delle vicende cfr. M. VACCARO, *Materia, continuità, identità*, cit. L'ambizioso programma di celebrazioni includeva, inoltre, l'eccezionale ricognizione del corpo di Gregorio VII e i progetti di risistemazione dell'altare e delle sue recinzioni, che tutt'oggi condizionano lo studio dell'arredo liturgico medievale salernitano, ADS, Ufficio Tecnico, busta 78.

²⁸ ADS, Capitolo Metropolitano, cart. 23, fasc. 1954. Mostra di Arte Sacra. Salerno.

per tempo dell'intenzione della mostra, Molajoli riuscì a istituire con le istituzioni diocesane un dialogo più fruttuoso rispetto a quello avuto negli stessi mesi da Antonino Rusconi, funzionario ai Monumenti, che strenuamente si stava opponendo al rifacimento del mosaico dell'abside²⁹. Si innescò, così, un rapporto dicotomico con le istituzioni dello Stato, che emerge chiaramente nella corrispondenza istituzionale, ma anche negli articoli di cronaca, in cui da una parte si condanna il «falso mosaico che si sta ricostruendo» in cattedrale e, dall'altra, si elogia la mostra curata da Molajoli e Bologna³⁰ (figg. 3 e 4).

Bruno Molajoli, che già nel 1942 era intervenuto presso il Ministero per un finanziamento a sostegno della salvaguardia del «palliotto» di avorio di Salerno³¹ e negli anni del secondo conflitto mondiale era stato decisivo per mettere in sicurezza le opere presso la badia di Cava dei Tirreni e poco dopo per allestirne il museo³², risulta ancora una volta il personaggio cardine, consentendo di definire il piano della mostra tra fine aprile e inizio maggio 1954. In particolare, il 29 aprile Molajoli rassicura il Ministero che *Mostra di opere d'arte* è, sì, promossa dal Comitato delle celebrazioni del Millenario, ma che ora mira a una presentazione rigorosamente antologica, che assume «il carattere di una ricognizione del patrimonio artistico conservato nella Diocesi e nella Provincia di Salerno, permettendone un migliore riesame critico e sollecitandone i provvedimenti conservativi indispensabili»³³. La selezione delle opere, dunque, dimostra che l'approccio iconografico, motivato in origine dalle suddette ragioni devozionali, fu ridotto a sola «esigenza occasionale», a favore di un approccio rivolto

²⁹ M. VACCARO, *Materia, continuità, identità*, cit., con l'analisi del carteggio relativo.

³⁰ P. SETOLA, *Un'opera d'arte da sistemare*, «La Cronaca di Salerno», 13-14-16 ottobre 1953; A. SCHETTINI, *Arte Sacra. Mostra di opere salernitane dal XII al XVIII secolo*, «Corriere di Napoli», 17-18 settembre 1954; P. RICCI, *Dall'incuria delle sacrestie riemergono le opere d'arte*, «L'Unità», 22 settembre 1954. Cfr. anche C. BRANDI, *Così andai al Sud*, Napoli, Guida, 1998, pp. 105-107.

³¹ ACS, MPI, DG AABBA; 1940-1945 (Divisione seconda), b. 154, fasc.6. Salerno. Cattedrale. 2736, corrispondenza tra aprile e giugno 1942 tra Bruno Molajoli e mons. Arturo Capone in qualità di direttore del «Museo della Cattedrale – Salerno».

³² B. MOLAJOLI, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie, 1948; e L. LORIZZO, *Presenze caravaggesche nell'Abbazia della Santissima Trinità di Cava de' Tirreni attraverso un nuovo inventario del 1735*, in *Dentro il museo. Arte nel salernitano tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di A. Ricco, D.A.L. Salvatore, Roma, De Luca, 2019, pp. 109-126.

³³ ACS, MPI, DG AABBA; 1940-1945 (Divisione seconda), b. 154, fasc. 4-Salerno-Mostra Arte Sacra, doc. 29 aprile 1954, e successive comunicazioni per la concessione dei finanziamenti ministeriali all'iniziativa.

alla conoscenza e alla tutela. Furono così esposte poco più di trenta opere provenienti da Salerno, sia dalla cattedrale che dalla città, e dalla diocesi ovvero da Eboli, Solofra, Mercato San Severino e Serino. Poche altre opere furono fatte arrivare da Napoli, tra cui l'importante tavola della Vergine da Santa Maria de Flumine ad Amalfi³⁴ (fig. 5).

La “Mostra iconografica” era stata dunque trasformata in una vera e propria operazione scientifica, di cui si possono riconoscere tre obiettivi perseguiti da Molajoli ovvero la ricognizione sistematica del territorio di riferimento; una netta selezione qualitativa di effettive “opere d'arte” e la chiara affermazione del ruolo dello Stato e dei suoi uffici territoriali, capaci di mettere in atto le necessarie e più opportune azioni di tutela.

Entro questo quadro venne progettato anche il catalogo con una prospettiva critica che emerge sin dalle prime battute del saggio di Ferdinando Bologna: «La storia dell'arte nel salernitano, almeno dal secolo XIII in avanti, non può aspirare ad essere altro che una rassegna delle ripercussioni apprezzabili nel territorio di Salerno di avvenimenti artistici il cui centro propulsore non è locale»³⁵. Dopo più di settant'anni – con ben altra consapevolezza favorita dal punto di visione al di sopra delle “spalle di giganti” – possiamo certamente addolcire l'asprezza di questa sentenza, ma ugualmente apprezzarne la capacità di mettere a fuoco la natura dell'ampia area salernitana, ovvero il suo ruolo di territorio collettore di scambi e spostamenti che condizionano committenti e artisti, legati a centri “non locali”³⁶. Di questa geografia decentrata, secondo Bologna, sarebbero appunto rimaste leggibili «ripercussioni» ripercorribili in una «rassegna»³⁷.

Alla luce del quadro delineato, possiamo oggi sostenere che l'«eredità critica» della mostra ha avuto almeno due conseguenze indelebili. La prima, radicata nella delicata operazione di collazione, tutela ed esposizione del patrimonio artistico è stata fondante per la costituzione dell'attuale collezione del Museo Diocesano “San Matteo”, in cui sono confluite non solo le opere già nel tesoro della Cattedrale, ma anche alcune provenienti proprio dai territori diocesani, come la mirabile Crocefissione di Roberto D'Oderisio da San Francesco di Eboli³⁸. La seconda conseguenza è che

³⁴ F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel salernitano*, cit., cat. n. 4.

³⁵ F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel salernitano*, cit., p. 11.

³⁶ Si tratta di una formulazione che anticipa il successo, dal 1979, di E. CASTELNUOVO e C. GINZBURG, *Centro e periferia*, Torino, Einaudi, 1979, per cui ora cfr. anche IIDEM, *Centro e periferia nella storia dell'arte italiana*, Milano, Officina libraria, 2019.

³⁷ F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel salernitano*, cit., p. 11.

³⁸ F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel salernitano*, cit., cat. n. 7. Sulle collezioni del Museo

la «rassegna» è diventata una delle pietre fondanti della critica alla storia dell'arte meridionale, contribuendo a proporre cronologie, attribuzioni e interpretazioni; a ridare attenzione a cruciali questioni fino a quegli anni non entrate appieno nel dibattito scientifico come, ad esempio, nel caso dei manoscritti medievali, al centro di rinnovate attenzioni dopo la *Mostra storica nazionale della miniatura* diretta da Mario Salmi (Roma, Palazzo Venezia, 1953)³⁹; e a porre le basi per profonde e durature discussioni critiche, come nel caso degli avori, che porterà lo stesso Bologna a organizzare presso il Museo Diocesano, dopo più di cinquant'anni e in collaborazione con la Soprintendenza BAPPSAE di Salerno e Avellino, la straordinaria e ineguagliata mostra *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno* (20 dicembre 2007–30 aprile del 2008)⁴⁰.

Un'altra mostra fornisce un'ulteriore sfaccettatura nella lettura delle vicende salernitane a metà del Novecento, ovvero la citata esposizione *Sculpture lignee nella Campania* tenutasi a Napoli nel 1950, sotto la direzione di Molajoli e curata da Ferdinando Bologna e Raffaele Causa⁴¹.

Secondo Alessio Monciatti e Chiara Piccinini, questa mostra non solo costituì un caso esemplare in cui «censimento delle opere in una regione e approfondimento scientifico si fusero in un risultato a lungo ineguagliato», ma anche un caso in cui «il carattere di testo scientifico [del catalogo] prevale su quello di guida alla mostra», includendo un saggio significativo, schede critiche come brevi articoli e minuziose disamine, che mettono in secondo piano il problema della «leggibilità» da parte di un visitatore⁴². Tale struttura analitica risultava evidentemente congeniale ai curatori dal momento che la adottarono anche per la successiva mostra salernitana, per quanto in formato ridotto (cfr. *supra*). La piena consapevolezza dell'operazione critico-scientifica dell'esposizione napo-

si vedano principalmente A. BRACA, *Il museo diocesano di Salerno*, Salerno, Blustudio Associati, 1990; M. D'ELIA, *Uno scrigno sotto il moggio*, Salerno, Plectica, 2011; e A. BRACA, *Fra Napoli e Salerno nel '600. La Quadreria Ruggi d'Aragona nel Museo diocesano di Salerno*, Salerno, Opera Edizioni, 2011. Per vicende museali, cfr. nota 1.

³⁹ *Mostra storica nazionale della miniatura*, Roma, Palazzo Venezia, marzo-luglio 1953, catalogo redatto da G. Muzzioli, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 60–61, 269–270; F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel salernitano*, cit., cat. nn. 2, 5, 6, 10. Sui manoscritti si veda ora G. Z. ZANICHELLI, *I codici miniati del Museo diocesano San Matteo di Salerno*, con un contributo di M. Vaccaro, Battipaglia, Laveglia & Carlone, 2019.

⁴⁰ *L'enigma degli avori medievali da Amalfi a Salerno*, a cura di F. Bologna, Napoli, Paparo, 2008.

⁴¹ *Sculpture lignee nella Campania*, cit.

⁴² A. MONCIATTI, C. PICCININI, *op. cit.*, p. 831.

letana si legge attraverso le parole di Molajoli il quale, sottolineando che, a differenza di tante che sono organizzate «dovunque e per motivi, che magari sono pretesti» questa mostra serviva «ad una più ampia diffusione di conoscenze nel pubblico e ad un concreto contributo di revisioni e di nuove esperienze per gli studiosi»⁴³. Tra i ringraziamenti a tutti gli enti territoriali che hanno concesso i prestiti e le arcidiocesi, Molajoli lasciava però una nota appuntita rivolta a Salerno e in particolare al Capitolo della Cattedrale per aver opposto «tenaci rifiuti alle nostre richieste»⁴⁴. Infatti, nonostante l'importanza dell'iniziativa pubblica, il Capitolo aveva rifiutato di prestare un'opera eccellente e fino ad allora inedita ovvero la Vergine con il Bambino, già in opera sull'altare maggiore della cattedrale di Salerno e poi conservata presso la cappella laterale di San Nicola in Carcere⁴⁵.

In quegli anni di ricostruzioni postbelliche, di impegni gravosi sugli uffici di tutela e conservazione, di mostre che in tutto il territorio italiano ed europeo hanno come obiettivo primario la ricognizione del patrimonio sopravvissuto⁴⁶, emerge chiaramente che le Soprintendenze della Campania (Monumenti e Gallerie) faticano a mantenere i rapporti con la Diocesi salernitana. Se, però, lo scontro con l'ufficio ai Monumenti risultò a sfavore della Soprintendenza – infatti, il mosaico venne effettivamente realizzato nonostante le strenue opposizioni del Ministero e persino della Pontificia Commissione di Arte Sacra⁴⁷ –, il rapporto con le Gallerie riuscì a trovare un dialogo più costruttivo che prese proprio la forma della *Mostra di opere d'arte dal XII al XVIII secolo*, non solo compensando l'appuntamento mancato nel 1950, ma anche trasformando l'occasione in una vera e propria ricognizione del territorio, per quanto limitata ai centri più noti.

Il ruolo giocato da Bruno Molajoli, anche in qualità di presidente del Comitato esecutivo della mostra, doveva essere stato davvero efficace e

⁴³ B. MOLAJOLI, *Prefazione*, cit., p. 9.

⁴⁴ B. MOLAJOLI, *Prefazione*, cit., pp. 11-12.

⁴⁵ «Con inatteso spirito di incomprensione il Capitolo del Duomo di Salerno ha rifiutato il prestito dell'opera per la mostra e pertanto se ne espone la riproduzione fotografica», *Sculture lignee nella Campania*, cit., pp. 79-80, cat. 24 «Madonna con putto», fig. 33.

⁴⁶ A. MONCIATTI, C. PICCININI, *op. cit.*, pp. 832-838, sottolineano come le prime esposizioni nel secondo dopoguerra furono principalmente connesse ai rischi generati dal conflitto per il patrimonio artistico e monumentale e alla necessità di ricollocare le opere messe in salvo o di restaurare quelle danneggiate, creando occasioni di studio proprio attraverso le mostre.

⁴⁷ M. VACCARO, *Materia, continuità, identità*, cit.

con ben indirizzate indicazioni se lo stesso arcivescovo Moscato, richiedendo i finanziamenti per l'iniziativa al Ministero, arrivava a dichiarare l'intesa d'azione con il Soprintendente nell'organizzare «una Mostra delle più significative opere d'arte conservate nelle chiese di questa diocesi», sottolineando la necessità dei restauri e la disponibilità nel mettere a disposizione degli studiosi opere fino ad allora poco note⁴⁸.

È utile, infine, ritornare sulla Vergine con Bambino, già datata per iconografia e linguaggio artistico all'avanzato XIV secolo, di produzione locale «forse rinforzata da elementi di riflesso iberico»⁴⁹, e oggi rimessa in discussione, con cronologia anticipata ai primi decenni del Trecento in riferimento all'apporto di novità oltralpino favorito dal ruolo di Napoli⁵⁰. Infatti, nuovi elementi sono emersi di recente grazie, ancora una volta, alla formula espositiva, che ha visto una piena collaborazione tra Arcidiocesi, Cattedrale, Museo, Soprintendenza e Università: in occasione di *Tra cielo e terra. Il duomo di Salerno tra i Normanni e il Rinascimento* (5 maggio 2024–5 luglio 2024)⁵¹. Il riallestimento temporaneo, organizzato presso il Museo Diocesano “San Matteo”, era mirato a presentare i risultati delle recenti ricerche sull'arte e il contesto liturgico medievale della cattedrale, mettendo in mostra non solo i manoscritti – non visibili al pubblico da più di trent'anni –, ma anche la statua lignea della Vergine (fig. 6). Appoggiata a pavimento ed entro un allestimento che riproponeva alcuni elementi dell'arredo liturgico medievale dell'altare, per la prima volta l'opera risultava visibile a tutto tondo, con l'obiettivo di perseguire quell'«ampia

⁴⁸ ADS, Capitolo Metropolitano, b. 23, documento datato 1954, e la documentazione complementare in ACS, MPI, DG AABBA; 1940-1945 (Divisione seconda), b. 154, fasc. 4-Salerno-Mostra Arte Sacra. Una più sistematica e capillare ricognizione di tutela nell'area sarà poi condotta in seguito ai tragici eventi del 1980, che richiesero anche lo scorporamento degli uffici competenti su Salerno e Avellino per la gestione degli interventi post-terremoto, per cui cfr. da ultimo *Arte che trema. Riscoperta e valorizzazione del patrimonio culturale dopo il terremoto in Irpinia del 1980*, a cura di A. Ricco, Roma, De Luca, 2023.

⁴⁹ *Sculture lignee nella Campania*, cit., p. 79: 24. *Madonna col Putto*.

⁵⁰ S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 2013, p. 172.

⁵¹ L'iniziativa, curata da Maddalena Vaccaro e Carmen Rossomando, ha costituito una delle attività di disseminazione nell'ambito del progetto PRIN 2022 *MediArSi - Interlacing Medieval Art in Southern Italy from the Normans to the Hohenstaufen (11th-13th century)* (CUP D53D23015650006), R.U. presso UniSa M. Vaccaro.

diffusione di conoscenze [...] e di nuove esperienze»⁵² capaci di rinnovare lo sguardo sulle opere.

Effettivamente, l'occasione ha consentito di effettuare anche un restauro conservativo, mirato innanzitutto alla pulitura superficiale e al consolidamento delle pellicole pittoriche, che ha portato un'inaspettata scoperta: al centro della veste rossa della Vergine, appena sotto il bordo blu della scollatura, è stata portata alla luce cavità ellittica lunga circa 7 cm, affiancata da due cavità più piccole disposte diagonalmente ai lati, ciascuna di circa 2,5 cm (fig. 7). La morfologia di questi incavi, oggi vuoti, risulta atta ad ospitare elementi solidi – con tutta probabilità pietre dalla funzione decorativa, fissate con incastonatura a *cabochon* –, che trovano confronto con svariate opere in area centro italiana ed europea databili entro il XIII secolo e che consentono, a mio avviso, di sostenere per la statua salernitana la datazione più alta, ovvero entro la metà del XIV secolo⁵³.

In conclusione, non resta che riconnettersi a quanto delineato da Enrico Castelnuovo e Alessio Monciatti: se la storia e la conoscenza dell'arte medievale si sono sviluppate anche attraverso le esposizioni, «talora sullo stimolo delle ricerche più avanzate, talora, piuttosto, al seguito di sistemazioni tradizionali e comunemente accettate»⁵⁴, nel caso salernitano, su un arco di settant'anni (1954–2024) proprio le mostre, per quanto piccole e rade, hanno offerto occasioni di ricerca mirate con ricadute ampie e durature.

⁵² B. MOLAJOLI, *Prefazione*, cit., p. 9.

⁵³ La statua lignea è stata restaurata dal Centro Restauro Vassallo; desidero ringraziare don Felice Moliterno (Duomo di Salerno) per i costanti aggiornamenti sui lavori e per aver fornito la relazione *Restauro conservativo Madonna con Bambino*, dicembre 2024. Per una riflessione sull'opera alla luce di questo ritrovamento, mi permetto di rimandare a M. VACCARO, *Multimateriality of the Virgin in Medieval Campania: Ancient Practices and New Traditions*, in *Medieval Images of the Virgin. Materialities, Environments, Ecologies*, hrsg. Katharina Christa Schüppel, in corso di stampa.

⁵⁴ E. CASTELNUOVO, A. MONCIATTI, *op. cit.*, p. X.



Fig. 1 - Locandina Mostra di opere d'arte dal XII al XVIII secolo, Salerno 1954 (ICCD11423050 - CC-BY 4.0).



Fig. 2 - Baccio Maria Bacci, bozzetto finale per l'esecuzione del mosaico nell'abside maggiore della cattedrale di Salerno (ACS, MPI AABBA, III v., BA 1960-1975, b. 1912, Cart. SA-Decor. Mus.)



Fig. 3 - P. RICCI, Dall'incuria delle sacrestie riemergono le opere d'arte, «L'Unità», 22 settembre 1954.



Fig. 4 - Cattedrale di Salerno, lavori in corso nell'abside maggiore nel 1954 (ACS, MPI AABBA, III v., BA 1960-1975, b. 1912, Cart. SA-Decor. Mus.).

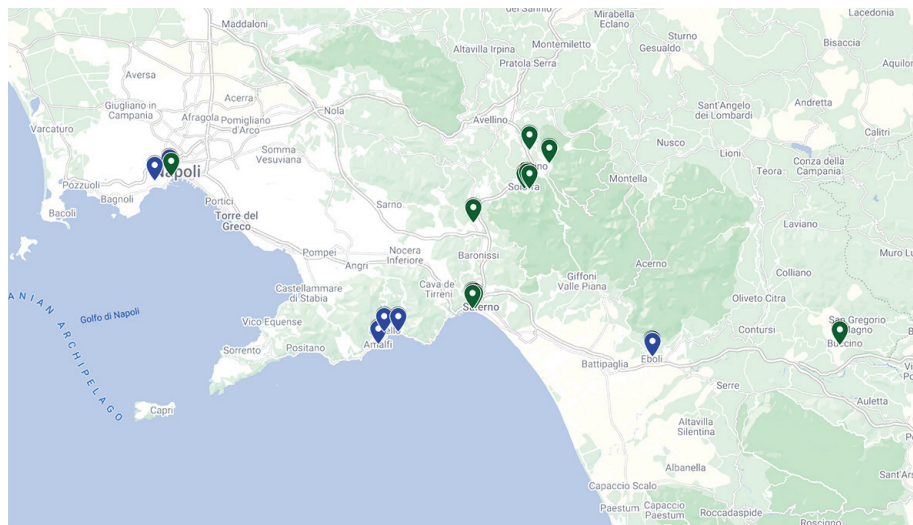


Fig. 5 – Mappa della provenienza delle opere esposte alla Mostra di opere d'arte dal XII al XVIII secolo, Salerno 1954 (elaborazione M. Vaccaro).



Fig. 6 – Tra cielo e terra. Il duomo di Salerno tra i Normanni e il Rinascimento, Salerno, Museo Diocesano "San Matteo", 5 maggio 2024 (foto M. Vaccaro).



Fig. 7 - Cattedrale di Salerno, Vergine con Bambino dopo il restauro, secondo quarto XIV secolo (foto M. Vaccaro).

QUALCHE RIFLESSIONE SUGLI OGGETTI D'ARTE IN BRONZO
PRODOTTI NELLE INDUSTRIE EUROPEE FRA
DICIOTTESIMO E DICIANNOVESIMO SECOLO*

ABSTRACT

Il saggio analizza la trasformazione della produzione di oggetti e sculture in bronzo nelle industrie europee tra XVIII e XIX secolo nel contesto della rivoluzione industriale. Dalle innovazioni di Coalbrookdale allo sviluppo delle grandi fonderie artistiche ottocentesche, in particolare a Parigi e Monaco, emerge il passaggio dal modello artigianale di bottega a un sistema produttivo industriale fondato su divisione del lavoro, serialità e organizzazione imprenditoriale. Il caso italiano postunitario, con il ruolo delle fonderie romane, evidenzia inoltre la crescente centralità della collaborazione tra scultore e fonditore. Tale dinamica anticipa modelli di relazione tra progetto e produzione che caratterizzano anche il design contemporaneo.

The essay examines the transformation of bronze art production in European industries between the eighteenth and nineteenth centuries within the broader context of the Industrial Revolution. From the innovations of Coalbrookdale to the rise of nineteenth-century artistic foundries, particularly in Paris and Munich, it highlights the transition from artisanal workshops to industrial systems based on division of labor, serial production, and entrepreneurial organization. The post-unification Italian case, especially in Rome, shows the growing importance of collaboration between sculptor and founder. This dynamic anticipates forms of interaction between design and production that are characteristic of contemporary design.

PAROLE CHIAVE: fonderie d'arte, scultura in bronzo, Rivoluzione industriale, produzione seriale, design contemporaneo.

KEYWORDS: art foundries, bronze sculpture, industrial Revolution, serial production, contemporary design.

* Ho conosciuto Alessio Monciatti al principio degli anni 2000 a Pisa, a margine di un incontro con Enrico Castelnuovo. Più tardi la conoscenza si è consolidata in amicizia a Campobasso e ancor più a Roma, durante il distacco di Alessio presso l'Accademia Nazionale dei Lincei. Ringrazio Lorenzo Canova per aver sempre curato le fila di questa comune amicizia. Questo saggio deriva da un mio intervento a Bressanone nel tardo agosto 2025, durante la *summer school* organizzata dalla Società Italiana per lo Studio del Secolo Diciottesimo – SISSD. Mi è sembrato giusto elaborarlo e destinarlo a questa sede per l'attenzione che Alessio ha sempre mostrato verso la scultura, nel 'suo' Medioevo come nella modernità e nella contemporaneità. Ringrazio Andrea Gatti, presidente della SISSD, per avere condiviso e discusso a Bressanone le mie riflessioni sul piano della storia dell'estetica.

Il mondo della fusione e della metallurgia risultò tra i primi a segnare il passaggio dalle strutture tipiche dell'artigianato a quelle dell'industria. Tale passaggio maturò all'interno di un contesto storico, economico e tecnico di notevole complessità, frutto del convergere di condizioni differenti. Innovazioni rimarchevoli nei circuiti produttivi andarono d'accordo con forme inedite di organizzazione del lavoro, una diversa disponibilità e capacità di sfruttamento delle risorse naturali e una progressiva riconfigurazione dei rapporti tra sapere tecnico ed esperienza pratica. È quel che insomma ancor oggi si suole riassumere attraverso l'espressione di "rivoluzione industriale". La situazione raggiunse il punto di rottura nell'Inghilterra del primo e medio Settecento. Durante i regni di Giorgio I (1714–1727) e Giorgio II (1727–1760), il paese si configurò come il laboratorio di una riconsiderazione complessiva della cultura del lavoro e del rapporto fra materia e tecnica, che portò a un graduale distacco tra le fasi ideativa, esecutiva e di controllo della produzione¹.

Nel campo della fonderia, un caso di studio emblematico vede al centro Coalbrookdale, una cittadina posta lungo il fiume Severn, nelle West Midlands². Circondata da giacimenti di ferro e carbone e già fiorente in età medievale, Coalbrookdale divenne in questo campo la culla del cambiamento, soprattutto grazie all'esperienza imprenditoriale di Abraham Darby e dei suoi successori, articolata nell'arco di tre generazioni. Con Abraham Darby I (1678–1717), il primo a stabilirsi su questo tratto del Severn, si affermò l'uso sistematico del *coke* al posto del carbone vegetale nella fusione del ferro, che portò significativi progressi sia in termini di economia delle risorse, sia di stabilità qualitativa del metallo uscito dagli altoforni, o *blast furnaces*. La produzione si orientò verso la realizzazione su scala seriale di oggetti in ghisa colati entro stampi (*cast iron*), tra cui

¹ E. J. HOBSAWM, *The Age of Revolution: 1789–1848*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1962 (trad. it. *L'età delle rivoluzioni. 1789–1848*, Roma-Bari, Laterza, 1966); D. S. LANDES, *The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; R. C. ALLEN, *The British Industrial Revolution in Global Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; J. MOKYR, *The Enlightened Economy. An Economic History of Britain 1700–1850*, New Haven-London, Yale University Press, 2009; E. P. THOMSON, *The Making of the English Working Class*, London, Victor Gollancz, 1963 (trad. it. *La formazione della classe operaia inglese*, Milano, Il Saggiatore, 1969).

² Ai saggi menzionati in nota 1 si aggiungano, più specificamente, B. TRINDER, *The industrial revolution in Shropshire*, London, Phillimore, 1973; C. K. HYDE, *Technological change and the British iron industry, 1700–1870*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

pentole, stoviglie, calderoni e altro materiale destinato all'uso domestico. Abraham Darby II (1711-1763) e Abraham Darby III (1750-1789) consolidarono questa eredità, perfezionando i processi e inserendoli in una struttura produttiva sempre più complessa, fondata sulla divisione, sulla standardizzazione e sulla riproducibilità del lavoro³.

Il coronamento della trasformazione è rappresentato dall'*Iron Bridge* (fig. 1), realizzato tra il 1777 e il 1779 e inaugurato nel 1881. Il ponte, interamente in ghisa, costituisce un'opera di alta ingegneria e, insieme, una vera e propria icona culturale. Per la prima volta il metallo fuso, prodotto in elementi modulari e replicabili, prese il posto della pietra e del legno in una struttura destinata a durare e a rappresentare visivamente il progresso. L'*Iron Bridge* rese d'un tratto manifesto al pubblico ciò che fino a quel momento era rimasto confinato all'interno dei processi produttivi: la possibilità di concepire il metallo come materiale portatore di un nuovo immaginario, fondato sulla precisione tecnica, sulla ripetizione controllata e sulla fiducia nella macchina⁴.

Al di là degli aspetti squisitamente tecnologici, quanto messo in atto a Coalbrookdale si rivela fondamentale in un mutamento di paradigma. Da quel momento la fusione del metallo si distaccò progressivamente e si potrebbe dire inesorabilmente dalla figura del maestro artigiano e dalla trasmissione delle conoscenze attraverso il modello della bottega, radicati nel Medioevo, per orientarsi in favore di un sistema produttivo più complesso, dove competenze diverse si integravano entro un processo razionalizzato, codificato e perciò volendo anche replicabile. La nozione stessa di serialità, destinata a diventare centrale nel mondo delle arti applicate e della scultura in bronzo soprattutto del secolo successivo, ovvero del diciannovesimo, trova proprio qui una delle sue prime e più compiute formulazioni⁵.

³ A. RAISTRICK, *Dynasty of iron founders: the Darbys and Coalbrookdale* (1953), Newton Abbot, David & Charles, 1970.

⁴ N. COSSONS - B. TRINDER, *The Iron Bridge: Symbol of the Industrial Revolution*, Chichester, Phillimore & Co Ltd, 2002; J. ALFREY - C. CLARK, *The Landscape of Industry: Patterns of Change in the Ironbridge Gorge*, London-New York, Routledge, 1993; R. HAYMAN - W. HORTON, *Ironbridge: History and Guide*, Stroud, The History Press, 2008.

⁵ D. S. LANDES, *The Unbound Prometheus. Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; J. MOKYR, *The Lever of Riches. Technological Creativity and Economic Progress*, Oxford, Oxford University Press, 1990; *Sculpture Victorious. Art in an Age of Invention 1837-1901*, edited by M. Droth, J. Edwards, M. Hatt, New Haven-London, Yale University Press, 2014.

Altrettanto inesorabilmente, l'esperienza inglese ebbe una puntuale ricaduta nel mondo delle arti. Particolarmente nella scultura, oltre che nelle arti applicate, essa mostra come il passaggio dall'artigianato all'industria vada ben oltre le questioni inerenti al linguaggio e ne chiami in causa altre, che vanno dall'organizzazione del lavoro al rapporto tra progetto ed esecuzione. Esattamente da questo modello partirono le fonderie artistiche del diciannovesimo secolo, stabilimenti dove l'idea di qualità dell'oggetto finito convive e va d'accordo con la produzione seriale e dunque con il concetto di riproducibilità, teoricamente all'infinito, senza necessariamente implicare una perdita di valore, sia estetico, sia commerciale.

Nel nuovo scenario, a partire dal secondo quarto del diciannovesimo secolo si affermarono come centri di primo piano per la produzione di bronzi artistici su scala industriale Parigi e l'area germanica, con particolare riferimento alla Baviera. Nell'uno come nell'altro contesto le fonderie d'arte assunsero una configurazione stabile, riconoscibile e strutturata, capace di operare e soprattutto di proporsi come tale all'esterno, anche sul piano della comunicazione. In linea con le premesse settecentesche, esse divennero luoghi di concentrazione di competenze tecniche specialistiche, di organizzazione razionale del lavoro e di gestione continuativa del rapporto con artisti, committenti e istituzioni. Questo terreno comune consente di leggere le esperienze parigina e bavarese come declinazioni diverse di uno stesso processo di modernizzazione, all'interno del quale la fonderia entrò a pieno titolo nel sistema dell'arte, partecipando alla definizione delle modalità di produzione, circolazione e ricezione della scultura in bronzo.

In Francia tale processo trova una delle sue espressioni più compiute nella fonderia di Ferdinand Barbedienne (1810–1892)⁶. Dopo avere tentato la fortuna nel campo dei *papier peints*, l'imprenditore parigino sviluppò una struttura produttiva capace di integrare innovazione tecnica, strategia commerciale e consapevolezza culturale. L'introduzione del pantografo tridimensionale, inventato e messo a punto dall'ingegnere Achille Collas, inizialmente socio di Barbedienne, consentì la realizzazione di repliche di sculture antiche, rinascimentali e moderne in una gamma articolata di formati, adattabili a contesti e pubblici differenti. Giusto ricordare che il decollo dell'impresa, nel 1839, si lega appunto alla moltiplicazio-

⁶ C. CHEVILLOT, *Les stands industriels d'édition de sculptures à l'Exposition universelle de 1889: l'exemple de Barbedienne*, «La Revue de l'Art», XCVIII, 1992, pp. 57-74; F. RIONNET, *Les Bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs (1834-1954)*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2017.

ne su vasta scala di riproduzioni dalla *Venere di Milo* (fig. 2), ancor oggi largamente diffuse sui mercati dell'antiquariato. La fonderia si dotò di strumenti di promozione avanzati, come cataloghi illustrati e la presenza sistematica alle esposizioni universali, e instaurò rapporti stabili con gallerie e grandi magazzini, inclusi Le Bon Marché dei coniugi Aristide e Marguerite Boucicaut, aperto dal 1852, Printemps e ancora più avanti La Samaritaine. In un quadro del genere si affermò la produzione dei *bronzes d'ameublement*, oggetti destinati agli interni borghesi capaci di combinare valore simbolico, riconoscibilità formale e riproducibilità controllata. Fu allora che il rapporto con gli artisti assunse una fisionomia collaborativa. Il modello di partenza fornito dallo scultore venne acquisito nel magazzino della Barbedienne, che si occupava del suo perfezionamento tecnico, di modularlo nelle dimensioni in base alla domanda reale e di inserirlo in un circuito commerciale – di *marketing*, utilizzando il lessico odierno – in grado di amplificarne la visibilità. In tal modo la fonderia esercitò la funzione di parte attiva tra la fase dell'invenzione artistica propriamente detta, lo sviluppo tecnico dell'oggetto finale e il mercato.

Lungo il medesimo crinale, ovvero verso il superamento del modello artigiano, corse la Fonderia Reale (*Königliche Erzgießerei*) di Monaco di Baviera, fondata nel 1828 sotto Ludovico I, diretta prima da Johann Baptist Stiglmaier e successivamente dal grande Ferdinand von Miller (1813–1887)⁷. In quanto espressione diretta della corte bavarese, l'opificio si mosse entro binari istituzionali, inserendosi in un progetto culturale più ampio, volto a rafforzare il ruolo di Monaco come capitale artistica europea. Si spiega così la precedenza concessa a statue monumentali, imprese di grande scala e interventi destinati allo spazio urbano, concepiti come strumenti di rappresentazione dinastica e civile. Tra queste spicca la gigantesca statua della *Bavaria* (1844–1850; fig. 3), disegnata da Ludwig Schwanthaler e subito diventata famosa come simbolo della capacità tecnica e artistica delle officine di von Miller. In questo diverso contesto, la serialità produttiva prese le fomme di una serie di pratiche volta a controllare e perciò a garantire il rispetto di livelli assai elevati di qualità e la corretta gestione di processi ad alto tasso di complicazione.

Insieme, i casi di Parigi e di Monaco dimostrano come nel diciannovesimo secolo la fonderia d'arte industriale si configurò come un dispositivo

⁷ K. KRAUSE, *Monumentale Bronze im 19. Jahrhundert: Die Münchner Erzgießerei und Ferdinand von Miller*, München, Deutscher Kunstverlag, 1997; C. HÖLZ, *Die Bavaria und die Ruhmeshalle in München*, München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, 2001.

flessibile, capace di adattarsi a contesti economici, politici e culturali anche piuttosto lontani. Nell'uno come nell'altro caso la fonderia divenne un nodo centrale nel processo di produzione della scultura in bronzo, un luogo in cui l'idea artistica venne iene tradotta in opera attraverso competenze tecniche avanzate e strutture organizzative complesse.

Questa pluralità di modelli offre una chiave di lettura particolarmente efficace per le esperienze parallele o successive, in particolare quando paragonate al caso italiano⁸. Le fonderie italiane successive al 1861 si collocarono in linea con questo scenario europeo, rielaborandone le soluzioni in funzione di un contesto nazionale segnato dalla costruzione dell'identità nazionale e da un equilibrio specifico tra qualità esecutiva, sostenibilità economica e apertura al mercato internazionale. Con un'accelerazione decisiva dopo la presa di Roma, ovvero dopo il 1870–1871, l'Italia si inserì con rapidità e intelligenza nel panorama europeo delle fonderie d'arte industriali. Pur in ritardo rispetto alle esperienze inglesi, francesi e tedesche, il contesto italiano rivelò una notevole capacità di assimilazione e rielaborazione individuale dei modelli già sperimentati altrove. In tale contesto, la costituzione di una nuova generazione di fonditori rappresenta uno degli indicatori più significativi di un processo di modernizzazione del settore artistico e produttivo in atto nell'intera Penisola, Napoli e Sicilia incluse, come hanno dimostrato Fabio Mangone, Pierfrancesco Palazzotto e Roberta Cruciana⁹.

Una delle principali specificità italiane risiedette nella capacità di coniugare alta qualità tecnica e figurativa con costi relativamente contenuti, un punto di equilibrio che si rivelò determinante per il successo nazionale e ancor più internazionale. Tale risultato, per quanto possa suonare di primo acchito paradossale, fu reso possibile anche dalla persistenza di una tradizione artigiana di lungo periodo e dunque dalla disponibilità di manodopera altamente qualificata, oltre che dall'aggiornamento sulle innovazioni tecnologiche introdotte dalla rivoluzione industriale e da una spiccata flessibilità organizzativa.

⁸ Per una visione d'insieme, si rimanda ai saggi contenuti in *La nuova età del bronzo. Fonderie artistiche nell'Italia post-unitaria (1861-1915). Patrimonio d'arte, d'impresa e di tecnologia*, Atti del convegno (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2023), a cura di P. Coen, M. Micheli e S. Scarrocchia, «Il Capitale Culturale» (Supplementi, XVII), Macerata, EUM, 2024.

⁹ F. MANGONE, *Le componenti ornamentali per l'architettura nella Napoli dell'Ottocento*, ivi, pp. 95-109; P. PALAZZOTTO, *Per una ricognizione sulle fonderie artistiche di Palermo tra prima e seconda metà del XIX secolo*, ivi, pp. 197-216; R. CRUCIANA, *Risorgimento in bronzo nella Sicilia Occidentale*, ivi, pp. 395-419.

Roma assunse in questo frangente un ruolo cruciale¹⁰. La nuova capitale del Regno, attraverso la sua concentrazione di istituzioni, cantieri monumentali, artisti italiani e stranieri, divenne un punto di riferimento per la produzione di bronzi commemorativi, arredi urbani e oggetti destinati al mercato borghese. La necessità di celebrare i protagonisti del Risorgimento e di costruire un immaginario nazionale condiviso – da taluni studiosi detta “monumento-mania” – generò una domanda senza precedenti per statue, busti e complessi monumentali destinati allo spazio pubblico. Esattamente questa domanda servì da traino per l’affermazione di un’intera generazione di fonditori-imprenditori, che comprese fra gli altri Alessandro Nelli, Francesco Bruni e Giovanni Battista Bastianelli.

La Fonderia Romana di Alessandro Nelli, sorta nel 1881, rappresenta uno dei primi esempi di stabilimento di matrice industriale attivo nella nuova capitale del Regno. Situata alle falde del Gianicolo, in via Luciano Manara, l’impresa si impose rapidamente per la capacità di coniugare produzione su larga scala e qualità esecutiva. Nelli seppe intercettare una domanda articolata, che spaziava dai monumenti pubblici ai bronzi di piccole e medie dimensioni, destinati al mercato borghese, avvalendosi di un’organizzazione del lavoro fondata sulla specializzazione delle mansioni. L’uso sistematico di strumenti di promozione moderni, come i cataloghi di vendita, e la partecipazione alle principali esposizioni nazionali e internazionali, fra cui le grandi rassegne universali, contribuì a consolidare l’immagine di Roma come centro produttivo competitivo sul piano europeo.

La Bruni, fondata da Francesco alla fine degli anni Ottanta del XIX secolo e proseguita nel Novecento da Arturo e da Francesco jr., occupò a sua volta una posizione di primo piano¹¹. Francesco, formatosi come orefice, avviò uno stabilimento capace di affrontare lavori di grande difficoltà tecnica, distinguendosi per la capacità di fondere bronzi monumentali anche in un solo getto. La produzione spazia dai grandi monumenti cele-

¹⁰ P. COEN, *Le fonderie d’arte a Roma dopo il 1870*, ibid., pp. 233-254. Si veda anche ID., *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020; ID., *Arte e rivoluzione industriale nella fonderia di Alessandro Nelli: origini, modelli e contesto di un’impresa di Roma capitale*, in *Amica Veritas. Studi di storia dell’arte in onore di Claudio Strinati*, a cura di A. Vannugli, Roma, Campisano Editore, 2020, pp. 101-120.

¹¹ P. COEN, *Due generazioni di fonderia romana a confronto: l’impresa di Arturo e Francesco Bruni nel passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo*, «OADI. Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», 2024, pp. 175-181.

brativi agli oggetti di dimensioni più contenute, rivelando una notevole versatilità operativa. Il rapporto con gli artisti si fondava su una collaborazione stretta, nella quale la traduzione tecnica del modello assumeva un valore determinante. Nel corso del tempo, la fonderia si affermò come interlocutrice privilegiata di scultori italiani e stranieri, contribuendo alla diffusione internazionale del bronzo romano.

Il terzo protagonista della fonderia romana di fine Ottocento porta il nome di Giovanni Battista Bastianelli. Bastianelli, che s'insediò all'interno del grande blocco di San Michele a Ripa Grande, si affermò grazie alla capacità di gestire grandi cantieri monumentali e in taluni casi di mole obiettivamente straordinaria. Il suo nome ancor oggi si lega indissolubilmente al *Monumento equestre a Vittorio Emanuele II* (fig. 4) per il Vittoriano, che rivelò fra l'altro la solidità tecnica e organizzativa dello stabilimento.

Osservate nel loro insieme, le fonderie romane rivelano una fisionomia pienamente moderna. Esse si presentano come stabilimenti di matrice industriale, dotati di personale specializzato e di una netta divisione delle mansioni, caratteristiche che le posero in grado di gestire cicli produttivi lunghi e complessi. Le strategie di promozione, l'uso di cataloghi, la partecipazione a esposizioni nazionali e internazionali e la capacità di operare su mercati esteri contribuirono a consolidare la loro reputazione e così a identificarle come interlocutrici affidabili e competitive.

Dal punto di vista teorico, l'interesse di queste esperienze europee sette-ottocentesche risiede in primo luogo nel rapporto tra scultore e fonditore, un rapporto che invita a riconsiderare categorie centrali della storia dell'arte quali autorialità, processo creativo e statuto dell'opera. Tale relazione si articolò secondo modi differenti, che riflettono la complessità del sistema produttivo di questo periodo e la natura mediata della scultura in metallo, specie su grandi dimensioni. La forma finale dell'opera prese corpo attraverso una sequenza di passaggi tecnici, interpretativi e decisionali, al cui interno la competenza del fonditore contribuì in modo sostanziale alla definizione dell'esito estetico conclusivo.

Quando lo scultore affidava alla fonderia la traduzione in metallo del materiale preparatorio, da disegni fino a un modello in gesso, sapeva che le operazioni successive avrebbero comportato una serie di scelte importanti, al punto da incidere in termini molto significativi sugli aspetti formali dell'opera. La selezione della lega, il metodo di fusione, la gestione delle parti, le modalità di rifinitura e di patinatura concorrevano a determinare la qualità della superficie, il ritmo plastico e il rapporto con la luce. In altri casi, la progettazione dell'opera avvenne in dialogo con la fonderia, all'interno di un processo che

tenne conto delle possibilità tecniche e delle condizioni produttive, dando luogo a oggetti pensati per una diffusione seriale o semi-seriale. In entrambe le circostanze, l'invenzione formale si sviluppò in continuità con il sapere tecnico, generando forme coerenti con il contesto produttivo che aveva reso possibile il passaggio dallo studio all'opera finita¹².

Questa modalità di interazione trova un parallelo nella storia della produzione artistica, in particolare nel mondo dell'incisione, nel rapporto tra disegnatore e incisore della lastra, tradizionalmente riassunto nel binomio "disegnavit" e "sculpsit", nelle sigle "dis." e "sculps."¹³. Come nella grafica d'arte, anche nella scultura in bronzo il passaggio dall'idea alla materia comporta interpretazione, traduzione e responsabilità condivisa. L'incisore trasforma il disegno in segno inciso; il fonditore trasforma il modello plastico in oggetto metallico attraverso un processo che integra competenze tecniche e sensibilità formale. In questo senso, la fonderia diventa uno spazio nel quale il progetto artistico si arricchisce attraverso il confronto con la materia e con le procedure necessarie a renderlo durevole.

La fonderia industriale si qualifica così come un importante laboratorio di co-produzione, nel quale l'opera si definisce come risultato di un processo condiviso. Essa rappresenta uno snodo essenziale tra idea e forma, tra concezione e realizzazione, contribuendo a modellare l'identità estetica della scultura in bronzo tra XIX e primo XX secolo. Inserirle in questa prospettiva, le fonderie europee offrono un punto di osservazione privilegiato sulla scultura moderna, permettendo di cogliere come la qualità estetica dell'opera scaturisca dall'integrazione tra invenzione formale e sapere tecnico: sono queste modalità di produzione destinate a trovare piena espressione nelle pratiche artistiche e progettuali della contemporaneità.

Conclusione

Nel 1994 il designer israeliano Ron Arad progettò per la casa italiana Kartell la libreria *Bookworm* (fig. 5), una lunga mensola flessibile in PVC, concepita come una linea continua capace di adattarsi allo spazio attraverso

¹² Sebbene fuori dal contesto cronologico, si vedano le riflessioni sul carattere collaborativo e condiviso dell'arte della fusione in M. MATTUSCH, *Classical Bronzes: The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1996.

¹³ W. M. IVINS JR., *Prints and Visual Communication*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1953; A. HYATT MAYOR, *Prints and People: A Social History of Printed Pictures*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

una curvatura variabile¹⁴. L'oggetto, divenuto rapidamente un'icona del design contemporaneo, è spesso evocato attraverso una formula sintetica e altamente significativa: "Ron Arad per Kartell". Tale espressione va oltre il mero concetto di collaborazione e sottende una precisa economia dei rapporti tra progetto, produzione e diffusione, nel quale l'autorialità del designer e la competenza industriale della casa produttrice concorrono alla definizione dell'opera.

Questa modalità di relazione, oggi familiare nel campo del design e dell'architettura, viene di frequente ricondotta alla seconda metà dell'Ottocento e ad alcuni casi noti della produzione seriale, in particolare nel settore dell'arredo. Il percorso delineato in questo saggio consente di ampliare tale prospettiva, riconoscendo nel mondo delle fonderie d'arte un ambito nel quale dinamiche analoghe erano già operative. All'interno delle fonderie europee tra XVIII e XIX secolo, e con particolare evidenza nel contesto italiano post-unitario, si definirono forme e realtà di collaborazione destinate poi a svilupparsi nel rapporto contemporaneo tra designer e casa di produzione.

In questi casi, come nel design odierno, l'idea artistica prese forma attraverso un dialogo strutturato con un sapere tecnico altamente specializzato, capace di tradurla in oggetto, di garantirne la fattibilità e di assicurarne la diffusione. La fonderia svolse – come del resto svolge tuttora – una funzione che va oltre l'esecuzione materiale, articolandosi come un partner produttivo dotato di competenze interpretative, organizzative e commerciali. L'opera finale è un prodotto di una relazione integrata, nella quale progetto e realizzazione partecipano congiuntamente alla definizione della forma.

Osservata in questa prospettiva, la storia delle fonderie d'arte, in apparenza circoscritta e limitata, contribuisce a ridefinire il quadro della scultura moderna e a inserirla in una genealogia più ampia dei sistemi produttivi della modernità. Essa mostra come alcune delle pratiche che caratterizzano la contemporaneità abbiano radici profonde in esperienze ottocentesche spesso considerate marginali o ancillari. Le fonderie d'arte emergono così come uno dei luoghi nei quali si è precocemente elaborato un modello produttivo destinato a esercitare un'influenza duratura, ponendosi come cerniera tra la cultura materiale dell'Ottocento e le pratiche progettuali del presente.

¹⁴ R. ARAD, *Ron Arad: No Discipline*, New York, Museum of Modern Art, 2009; D. SUDJIC, *Ron Arad*, London, Laurence King Publishing, 2008; *Ron Arad* edited by A. Wilton and J. Sudjic, London, Royal Academy of Arts, 2000.



Fig. 1 - Fonderia di Abraham Darby, Iron Bridge, 1777 - 1781, Coalbrookdale



Fig. 2 - Alessandro di Antiochia (Disegno) - Ferdinand Barbedienne (fusione), Venere di Milo, 1850 - 1875, Stati Uniti, mercato antiquario



Fig. 3 - Ludwig Schwanthaler (modello) - Fonderie Reali di Monaco (fusione), Statua della Bavaria, 1844 - 1850, Monaco di Baviera, Ruhmeshalle



Fig. 4 - Emilio Gallori e Enrico Chiaradia, Statua Equestre a Vittorio Emanuele II del Vittoriano, 1889-1910, Roma, Vittoriano, Piazza Venezia.



Fig. 5 - Ron Arab per Kartell Bookworm, 1994, Collezione privata

ARCHITETTURA NEOMEDIEVALE IN MOLISE. TRACCE E APPUNTI PER UNA RICERCA

ABSTRACT

Nell'ambito della pur vasta letteratura sull'architettura neomedievale nell'Italia meridionale il Molise può essere considerata una "regione artistica" ancora poco esplorata. Muovendo dalla necessità di contestualizzare un'opera come il santuario neogotico di Castelpetroso (1890-1975), in relazione soprattutto agli studi e alle ricerche sul campo che hanno caratterizzato la lunga stagione di riscoperta del patrimonio artistico locale di età medievale, il saggio si propone di offrire una prima lettura d'insieme delle principali esperienze di neomedievalismo che hanno interessato la cultura architettonica molisana tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e il secondo Novecento.

Within the extensive corpus of literature on neo-medieval architecture in southern Italy, Molise can be regarded as an "artistic region" that has yet to be the subject of comprehensive exploration. This essay aims to offer an initial overview of the main neo-medievalist experiences that influenced Molise's architectural culture between the last two decades of the 19th century and the second half of the 20th century, starting from the need to contextualise an architectural work such as the neo-Gothic sanctuary of Castelpetroso (1890-1975), particularly in relation to the studies and field research that characterised the long period of rediscovery of the local medieval artistic heritage.

PAROLE CHIAVE: architettura neomedievale, neomedievalismo, neogotico, Molise.

KEYWORDS: neo-medieval architecture, neo-medievalism, neo-Gothic; Molise.

1. *Una riscoperta senza revival? Architettura medievale e neomedievalismo in Molise da Schulz ad Haseloff*

Come per altri contesti regionali dell'Italia meridionale, anche per quanto riguarda il Molise le prime manifestazioni d'interesse storico artistico e testimoniale verso il patrimonio architettonico locale di età medievale sono generalmente ricondotte agli studi svolti tra il 1832 ed il 1842 nel regno delle Due Sicilie dallo storico sassone Heinrich Wilhelm Schulz¹.

¹ V. LUCCHERINI, *La genesi storiografica di un nuovo Kunstlandschaft: l'arte medievale*

La fase di riscoperta dell'architettura medievale del Molise non si esaurisce però con le indagini di Schulz, pubblicate postume nel 1860 da Ferdinand von Quast² e non a caso considerate «pioneristiche», oltre che «appassionate»³, ma si protrae per tutto il «lungo Ottocento» delineato da Eric Hobsbawm, fino agli studi di Arthur Haseloff, comprendendo non solo le ricerche sul campo di studiosi più accreditati come François Lenormant ed Émile Bertaux, ma anche i contributi di eruditi locali come Alfonso Perrella e Giambattista Masciotta e di professionisti meridionali come Adolfo Avena e Filippo Laccetti.

Un primo momento di sintesi di questa stagione di studi si può riconoscere nel breve saggio di Guglielmo Aurini su *L'architettura medioevale in Molise*, pubblicato nel 1912 sulle pagine del numero inaugurale della «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise»⁴.

Con l'obiettivo di richiamare l'attenzione dei lettori sul «modesto, ma non povero patrimonio artistico» della regione, allora riconosciuta istituzionalmente come provincia di Campobasso, Aurini presentò in quella occasione una «rapida rassegna del materiale architettonico medievale molisano e l'accenno bibliografico ad esso relativo», codificando le coordinate spazio-temporali di un impianto narrativo che Alfonso Perrella aveva appena abbozzato nel 1888 e che in parte sarà perfezionato nel 1937 da Guglielmo Matthiae⁵.

Tralasciando intenzionalmente di trattare i «monumenti civili» e in particolare l'architettura castellana, Aurini si soffermò sulla chiesa di S. Maria della Strada a Matrice, su quella di S. Giorgio a Petrella Tifernina e sulla cattedrale di Termoli e si limitò a citare in sequenza la cattedrale di Larino, il «cenobio» di S. Vincenzo al Volturno, la cattedrale di Bojano e gli impianti religiosi di S. Maria della Croce a Riccia e di S. Maria di Canneto a Roccapivara. Attraverso questi casi-studio egli riuscì a chiamare in causa quasi tutti gli studiosi che fino a quel momento avevano concorso

dell'Italia meridionale, in *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, a cura di R. Delle Donne, Napoli, FedOAPress, 2020, pp. 133-169.

² H.W. SCHULZ, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, Eigenthum von Wilhelm K. H. Schulz, 1860.

³ X. BARRAL I ALTET, *Émile Bertaux e il caso del Molise nel Medioevo: «un art local dans le pays des montagnes»*, in *Il Molise medievale. Archeologia e Arte*, a cura di C. Ebanista e A. Monciatti, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2010, pp. 165-173: 165.

⁴ G. AURINI, *L'architettura medioevale del Molise*, «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», 1, 1912, pp. 15-20.

⁵ G. MATTHIAE, *Architettura Medioevale nel Molise*, «Bollettino d'arte», 31, 1937-1938, pp. 93-115.

all'individuazione di un primo repertorio dell'architettura molisana di età medievale.

A meno degli studi di Haseloff non ancora pubblicati, dei quali probabilmente egli era comunque a conoscenza⁶, i riferimenti bibliografici del critico abruzzese spaziano infatti dal lavoro di Schulz (1860), citato come il «solo autore che po[tesse] dare notizie sicure e utili allo studioso», ai contributi del Lenormant (1880 e 1883), «che tornò due volte sull'argomento della bella cattedrale di Termoli»⁷, dall'articolo di Perrella sui «principali Monumenti del Medio evo» molisano, pubblicato a puntate nel 1888 sulla rivista toscana «Arte e storia»⁸, al volume dei Magliano su Larino (1895) e alla relazione ministeriale di Avena sui *Monumenti dell'Italia Meridionale* (1902), segnalata per il «rilevante materiale grafico su Santa Maria della Strada»⁹, fino all'*Art dans l'Italie Méridionale* del Bertaux (1903), a sua volta considerato «l'ultimo scovritore [...] del Molise»¹⁰, e ai successivi studi di Pietro Toesca su San Vincenzo al Volturno (1904), di Laccetti (1904) e Luigi Ragni (1907) su Termoli, di Balzano e De Renzis sul patrimonio medievale molisano rappresentato alla mostra regionale di Roma in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia (1911)¹¹.

Uno dei limiti del lavoro di sintesi dell'Aurini sta tuttavia nel forte accento nazionalistico impresso dall'autore, che appare orientato a esaltare sul piano ideologico la contrapposizione tra i giudizi critici degli eruditi locali e quelli – «stranieri», e segnatamente francesi – dei «più celebrati

⁶ A. HASELOFF, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, Leipzig, von Karl W. Hiersemann, 1920.

⁷ F. LENORMANT, *L'art du moyen âge dans la Pouille*, «Gazette des beaux-arts», XXII, 1880, pp. 193-210 e XXVII, 1883, pp. 369-388; ID., *A travers l'Apulie et la Lucanie. Notes de voyage*, 2 voll., vol. I, (Apulie), Paris, A. Lévy, 1883.

⁸ A. PERRELLA, *I monumenti del Sannio antico e del Medio-Evo*, «Arte e storia», 1888, 12 (pp. 93-94), 13 (pp. 99-101) e 15 (pp. 118-119).

⁹ G. MAGLIANO, A. MAGLIANO, *Larino*, Campobasso, Stab. tip. Ditta Giovanni e Nicola Colitti, 1895; A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale. Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti delle province meridionali*, Roma, Officina poligrafica romana, 1902.

¹⁰ E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie meridionale*, Paris, Fontemoing, 1903.

¹¹ P. TOESCA, *Reliquie d'arte della Badia di San Vincenzo al Volturno*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano», 25, 1904, pp. 1-84; F. LACCETTI, *Termoli e i suoi monumenti*, «Napoli Nobilissima», 13, 1904, pp. 131-141; L. RAGNI, *Il Duomo di Termoli*, Napoli, Tip. Sorrentino, 1907; R. DE RENZIS, *La provincia di Campobasso inesplorata. Antichità, leggende e monumenti*, «Roma. Rassegna illustrata dell'esposizione del 1911», 15 novembre 1910, p. 15; [V. BALZANO], *Il padiglione degli Abruzzi e del Molise nelle mostre regionali in Roma per le feste cinquantenarie dell'Unità d'Italia*, Aquila, Unione Arti Grafiche, 1911.

cultori d'arte»¹², piuttosto che a evidenziare le interazioni reciproche e quindi gli elementi di labilità dei confini storiografici con i quali vengono separati gli uni dagli altri.

Il caso di Alfonso Perrella è in tal senso emblematico. Sebbene lo stesso Bertaux avesse attinto a piene mani al suo citato articolo, Aurini lo relegò, insieme ad Adolfo Avena, tra coloro i quali si erano occupati solo «fugacemente» dell'argomento, mentre Matthiae lo esclude del tutto dal novero degli studiosi di riferimento.

Perrella, invece, rivestì un ruolo nient'affatto secondario nel processo di riconoscimento testimoniale del patrimonio medievale molisano, soprattutto nella fase di avvio delle prime attività istituzionali volte alla sua tutela¹³. Oltre a commentare e a divulgare in tempo reale gli esiti delle prime ricerche condotte dal «decano cassinese» Odorisio Piscicelli Taeggi sulla «cripta o cappella sotterranea di S. Vincenzo al Volturno» (1885)¹⁴, Perrella fu per lungo tempo componente della «Commissione Conservatrice dei Monumenti della Provincia di Molise» e nell'ambito di questo mandato firmò la *Relazione sul frontespizio della Cattedrale di Termoli* sottomessa nel 1885 al Ministero della Pubblica Istruzione per sollecitare il relativo intervento di restauro, prese parte nel dicembre 1887 alla prima campagna fotografica sulla chiesa di S. Maria della Strada promossa dal Consiglio provinciale e seguì le procedure finalizzate all'inserimento della cattedrale di Larino nella lista ministeriale dei monumenti nazionali (1888).

Le iniziative di cui il «noto studioso di Cantalupo» diede conto nel 1888 non solo attestano la centralità del ruolo istituzionale che egli svolse nelle pratiche di salvaguardia di una parte significativa del patrimonio ar-

¹² G. AURINI, *L'architettura medievale del Molise*, cit., pp. 19-20. Su questo aspetto si veda anche M. GIANANDREA, *Un territorio controverso: il Molise tra perduto, ricostruzioni e assenze storiografiche*, in *Molise medievale cristiano: edilizia religiosa e territorio (secoli IV-XIII)*, a cura di F. Marazzi, Cerro al Volturno, Volturnia, 2018, pp. 43-47: 43.

¹³ R. COLAPIETRA, *Alfonso Perrella, il Molise e il suo tempo*, «Samnium», 1992, 1-4, pp. 174-201: 175.

¹⁴ Il riferimento preciso di Perrella (*I monumenti del Sannio antico e del Medio-Evo*, cit., p. 94) è a O. PISCICELLI TAEGGI, [*Relazione diretta*] *All'illustre D. Luigi Tosti, Abate cassinese, Soprintendente dei Monumenti Sacri d'Italia*, s.e, s.d, 1885. Su questa relazione di 23 pagine, riedita dal Taeggi nel 1896 con il titolo *Pitture cristiane del IX secolo esistenti nella cripta della badia di S. Vincenzo alle fonti del Volturno*, Perrella si era già soffermato in dettaglio sul giornale «Il Sannio», 203, 18 gennaio 1886, pp. 1-2. Non risultano riferimenti alla prima *Relazione* di Taeggi e ai commenti di Perrella in *La cripta dell'abate Epifanio a San Vincenzo al Volturno. Un secolo di studi (1896-2007)*, a cura di F. Marazzi, Cerro al Volturno, Volturnia, 2013.

chitettonico di età medievale fino ad allora noto, ma consentono anche, più in generale, di misurare il livello di consapevolezza del suo valore storico-testimoniale raggiunto nell'ambiente culturale locale.

Come nel citato caso della campagna fotografica sulla badia di Matrice – che nel 1887, attingendo allo studio dall'arciprete Vincenzo Ambrosiani, il consigliere provinciale Michelangelo Borsella considerò un «interessante saggio dell'architettura chiesastica de mezzi tempi» da conservare «nel miglior modo contro le ingiurie del tempo e la mano dell'uomo»¹⁵ – molte di queste iniziative rispondevano a istanze provenienti direttamente dal territorio e si prestano per questo motivo ad una duplice lettura.

Da un lato, esse possono apparire come l'esito di un processo di più lungo periodo e quasi spontaneo di graduale sensibilizzazione delle comunità locali verso le testimonianze materiali del Molise medievale. Un processo non lineare e autonomo rispetto agli impulsi storico-artistici di Schulz e di Lenormant, che si svolge in anticipo rispetto all'ingresso in scena di Bertaux e che potrebbe trovare qualche significativa anticipazione in alcune esperienze autoctone risalenti alla prima metà dell'Ottocento: dai giudizi espressi nel 1802 dal canonico Francesco Paolo Menna sulle qualità formali del castello di Termoli («un gran Castello quadrato, [eretto] con tutta la perfezione dell'arte») e della vicina cattedrale («che forse è una delle più venerabili nel Regno di Napoli per antichità, e per la sua struttura ad uso Gotico»)¹⁶, all'appello avanzato nel 1820 dai rappresentanti dell'amministrazione comunale di Matrice per la conservazione della Badia di S. Maria della Strada («Tempio Eccellentissimo, e per la sua antichità, e per la sua rara struttura formata alla Gotica maniera»)¹⁷, fino allo studio «sopra [le] due gotiche sculture a bassorilievi» della chiesa di S. Bartolomeo a Campobasso pubblicato nel 1858 da Camillo de Luca, che in quella stessa circostanza avanzò peraltro anche timidi confronti comparativi con gli impianti di S. Maria di Canneto, S. Maria della strada, Ferrazzano e Monteverde¹⁸.

¹⁵ *Atti del Consiglio provinciale del Molise*, Campobasso, Stabilimento tipografico Colitti, 1887, tornata del 17 settembre 1887, pp. 128-129.

¹⁶ F. P. MENNA, *Sull'invenzione del sacro corpo di S. Basso* [...], Napoli, stamperia Raimondiana, 1802, pp. 1-2.

¹⁷ Il documento (*Accomodi della Chiesa di S. Maria la Strada*, 9 settembre 1820) è conservato in Archivio di Stato di Campobasso (d'ora in avanti ASCb), Intendenza di Molise, b. 599, fs. 11 ed è segnalato in D. CATALANO, G. VITAGLIANO, *Verso la Carta di Venezia, ma dopo. Gli interventi degli ultimi cinquant'anni alla chiesa di Santa Maria della Strada a Matrice in Molise*, «Restauro archeologico», 2, 2024, pp. 34-39: 39, nota 6.

¹⁸ C. DE LUCA, *Sopra due gotiche sculture a bassorilievi*, «Poliorama Pittoresco», 18, 1858-1859, pp. 99-102.

Si tratta però di episodi sporadici che non scalfirono il contesto culturale molisano, dominato nell'Ottocento preunitario e nei primi due decenni postunitari da una prevalente passione antiquaria per il Sannio antico e da una predilezione per gli stilemi neoclassici, raramente sfociata sul piano compositivo nell'eclettismo storicistico.

Dall'altro lato, invece, il notevole scarto che si può registrare tra il giudizio di valore sulla chiesa di Matrice espresso dal consigliere Borsella e quello pubblicato quarant'anni prima dall'archeologo Ambrogio Caraba a proposito di S. Maria di Canneto («chiesa di stile rozzo semigotico»)¹⁹, e soprattutto il carattere sincronico delle iniziative richiamate da Perrella invitano a verificare l'eventuale consistenza di possibili nessi tra le pratiche volte alla riscoperta e alla salvaguardia del patrimonio artistico di età medievale e le prime forme di neomedievalismo che si manifestarono nell'ambiente architettonico locale a partire proprio dagli anni ottanta dell'Ottocento.

In effetti – prescindendo dall'eccentrico programma compositivo concepito alla fine di quel decennio per il santuario di Castelpetroso, per il quale si rimanda al paragrafo successivo – i progetti elaborati da Giuseppe Barone e da Gregorio Bastone rispettivamente per il monumento funebre dedicato al figlio del Duca di Martina Placido de Sangro (1883-1885)²⁰, e per la cappella del nuovo cimitero di Colli al Volturno (1889)²¹, unitamente agli interventi promossi fin dal 1875 nella cattedrale di Larino dal vescovo Francesco Giampaolo, sono esempi nei quali si può cogliere una prima esplicita apertura verso un repertorio figurativo di carattere neomedievale.

Pur essendo un'opzione stilistica fino ad allora poco praticata in Molise per impianti analoghi, il linguaggio neogotico adottato dall'ingegnere civile Bastone per la piccola chiesa di Colli al Volturno sembra tuttavia scaturire dall'applicazione quasi scolastica di un anonimo modello tratto dalla manualistica corrente, mentre in merito agli interventi di allestimento decorativo e di adattamento in «forme gotiche» del profilo delle finestre

¹⁹ A. CARABA, *Iscrizioni latine di Canneto e Montefalcone*, «Bullettino archeologico napoletano», LXI, maggio 1846, pp. 68-70: 69.

²⁰ Per Riccardo de' Sangro, «L'Illustrazione italiana», 29, 20 luglio 1884, p. 46. Il riferimento alle fonti bibliografiche e ai disegni del progetto conservati presso il Museo Civico di Baranello sono segnalati nella scheda di catalogo ICCD n. 14/00072925.

²¹ M. CHIMISSO, *Igiene urbana e salute pubblica*, in *Stato e opere pubbliche. Fonti documentarie e iconografiche per la storia del Molise*, a cura di R. Parisi e I. Zilli, Campobasso, Palladino, 2015, pp. 263-305: 271 e 299.

e delle arcate interne della cattedrale di Larino resta ancora da verificare l'ipotesi secondo la quale le scelte di gusto adottate dal vescovo Giampaolo siano, sul piano intenzionale, da mettere in relazione con le teorie di Eugène Viollet-le-Duc sul «restauro interpretativo»²². Più articolato e complesso è infine il repertorio figurativo a cui attinse l'architetto molisano Giuseppe Barone per il disegno neogotico del monumento funebre realizzato nella tenuta dei Di Sangro a Mottola, in provincia di Taranto, e successivamente per il rifacimento della facciata principale del palazzo municipale di Baranello (1893). Noto prevalentemente per la sua poliedrica attività di collezionista e per il suo prolifico impegno nel settore dei musei artistico-industriali²³, Barone si formò e fu attivo professionalmente a Napoli, dove forse ebbe modo di conoscere le esperienze d'impronta neomedievale compiute nella città da professionisti meridionali come Luigi Giura, Enrico Alvino e Federico Travaglini o anche di provenienza britannica come Thomas Smith e Lamont Young²⁴, ma sono soprattutto alcuni dei volumi raccolti nella sua ricca biblioteca – come il *Dictionnaire raisonné de l'architecture* di Viollet-Le-Duc, la *Raccolta de' migliori ornamenti del medio evo* di Carl Alexander Heideloff o *Les Arts arabes* di Jules Bourgoïn – a fornire una chiave di lettura più appropriata dei suoi possibili modelli progettuali di riferimento²⁵.

In questi esempi non si riscontra dunque una comune matrice culturale e territoriale e non si avverte alcuna particolare sintonia con il clima di riscoperta che allora caratterizzava le ricerche sul patrimonio medievale molisano. Tra gli elementi che sembrano ostacolare un più maturo processo di sensibilizzazione verso i valori storico-artistici e testimoniali di

²² M. S. CALÒ MARIANI, *Due cattedrali del Molise. Termoli e Larino*, Modena, Cassa di Risparmio di Modena, 1979, pp. 66-69.

²³ C. NIRO, *L'architetto Giuseppe Barone e il Museo Civico di Baranello*, «ArcheoMolise» 12, 2012, pp. 14-17; A. PISTILLO, *Il Museo Civico G. Barone. Vetri e bronzi*, Campobasso, Palladino, 2013; V. VIOLA, *Il museo artistico e industriale di Giuseppe Barone di Baranello per «educare al bello» e migliorare la produzione degli oggetti d'arte in Molise nel secondo Ottocento*, «Rivista di storia dell'educazione», 1, 2018, pp. 247-264.

²⁴ Per un quadro di riferimento sull'architettura neomedievale a Napoli si vedano i più recenti T. ZERBI, *Rex Utriusque Siciliae: Neo-Medievalism and Revolution*, «Architectural History», 68, 2025, pp. 57-90; *Napoli all'alba del Novecento tra utopia urbana e architettura della modernità. Lamont Young, Adolfo e Gino Avena*, atti del convegno (Institut français Le Grenoble, 7 febbraio 2014), a cura di M. De Napoli, Napoli, Rogioni, 2016.

²⁵ Sul patrimonio librario accumulato da Barone e oggi in parte conservato presso il Museo Civico di Baranello si veda il repertorio pubblicato in G. BARONE, *Il Museo civico di Baranello*, Napoli, Stabilimento tipografico Pierro e Veraldi, 1899, pp. 265-277.

questo patrimonio, non ancora sufficientemente esteso alla componente tipologica di carattere civile, vi è da registrare anche una relativa disattenzione, o addirittura indifferenza, rispetto alle sollecitazioni provenienti dalla letteratura specialistica nazionale e internazionale, nell'ambito della quale, invece, già cominciavano a circolare i primi studi e le prime immagini di alcuni 'monumenti' molisani.

Lo stesso Perrella sottolineò che «molti architetti e artisti stranieri si [erano] recati appositamente in Termoli per osservare il frontespizio della Cattedrale, ritraendolo in accurati disegni»²⁶, così come si deve direttamente alla mano di Bertaux uno dei primi schizzi prospettici del castello termolese ripresi a distanza ravvicinata²⁷, al quale seguirono nel corso del primo decennio del Novecento i primi rilievi di Laccetti pubblicati sulla rivista crociana «Napoli Nobilissima» e soprattutto il ricco corpus di disegni e di fotografie raccolto dallo studioso prussiano Arthur Haseloff²⁸.

Anche se limitato in prevalenza alle emergenze medievali della piccola città di Termoli – erroneamente collocata dal Lenormant nella provincia di Capitanata e, insieme agli altri centri abitati del basso Molise, strumentalmente separata da Bertaux rispetto ai «pays de montagnes» – il fondamentale apporto al processo di ricezione del medioevo artistico molisano da parte di studiosi come Lenormant, Bertaux e più tardi di Haseloff va correlato non solo al ruolo sinergico svolto da architetti come Henri Saladin, Erich Schulz e Phillip Langewand, i quali contribuirono con i loro rilievi e con le loro campagne fotografiche alla circolazione del repertorio figurativo molisano, ma anche all'impatto non trascurabile che i loro studi ebbero nel dibattito architettonico italiano, come testimoniano, per quanto attiene agli ultimi decenni dell'Ottocento, i costanti richiami allo “stile” della cattedrale di Termoli e i continui riferimenti al Lenormant e perfino al *Denkmaeler* di Schulz, nelle opere di critici di architettura come Alfredo Melani e Luigi Archinti e soprattutto di noti cultori dell'architettura medievale come Pietro Selvatico e Camillo Boito²⁹.

²⁶ A. PERRELLA, *I monumenti del Sannio antico e del Medio-Evo*, cit., p. 99.

²⁷ E. BERTAUX, *Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie méridionale*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 15, 1895, pp. 419-453: 433.

²⁸ S. FULLONI, *Il progetto di Arthur Haseloff sui castelli normanno-svevi (1905-1915). Cento anni di archeologia e storia dell'architettura medievale nel Mezzogiorno d'Italia*, «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», 71, 2004, pp. 127-146; *Arthur Haseloff e Martin Wackemagel alla ricerca della Capitanata medievale. Fotografie dall'Archivio dell'Università di Kiel*, a cura di P. Favia, M. Matheus e S. Russo, Foggia, Grenzi, 2010.

²⁹ C. BOITO, *Di alcuni libri sugli edifici del Medio Evo in Italia*, «Il Politecnico», 6, 1866, pp. 538-577. P. SELVATICO, L. CHIRTANI, *Le arti del disegno in Italia. Storia e critica*

2. Il santuario di Castelpetroso (1890-1975) e il neogotico “mariano” degli architetti Gualandi

Sul cadere dell'agosto 1888 andava io ripensando alle più rinomate apparizioni della Vergine in questo nostro secolo, e mi sentiva nascere in cuore una cotale nobile invidia verso la vicina Francia. Le invidiava il suo colle sovrastante Corps, La Salette, e le invidiava la nota a tutti Grotta di Lourdes, quando una voce, la quale, serpeggiava per grande parte d'Italia risuonò pure al mio orecchio, voce cara, la quale rendeva pieni i voti allora formati dal mio cuore. Maria era apparsa anche in Italia, e una rupe del Matese in quel di Castelpetroso era stata abbellita di sua presenza³⁰.

Il brano appena citato è l'incipit di un anonimo opuscolo pubblicato a Bologna nel 1892, nel quale per la prima volta viene descritto il progetto del nuovo Santuario dell'Addolorata di Castelpetroso e si dà conto, con una sintetica cronistoria, delle ragioni che nel settembre 1890, a distanza di poco più di due anni dalle miracolose apparizioni, ne legittimarono la posa in opera della prima pietra.

Quello che per i promotori dell'iniziativa doveva rappresentare «il Lourdes dell'Italia»³¹, viene descritto nel dettaglio come un «Santuario disegnato in istile ogivale dagli architetti bolognesi ingegneri Gualandi, padre e figlio»³².

La sua «pianta a forma di stella» – «non comune nello stile Gotico», ma scaturita dalle caratteristiche del «terreno eminentemente alpestre, che non permetteva uno sviluppo conveniente in lunghezza» – era costituita da «un ottagono centrale, sui vertici del quale si eleva[va]no gli otto pilieri, che reggono la cupola [ed era circondata] da una corona di sette cappelle quadrate con abside corrispondente ai principali Dolori di Maria SS.»³³.

La facciata principale era caratterizzata da una coppia di campanili, in uno dei quali era prevista l'installazione di «un sistema di campane tubulari simili a quelle della J. Harrington e C. di Coventry», mentre nell'altro l'applicazione di un «ultimo ingegnoso trovato per togliere le oscillazioni»³⁴.

(*Il Medio Evo*), Milano, Vallardi, 1883, pp. 56, 443; A. MELANI, *Architettura italiana*, 2 voll., Milano, Hoepli, 1887, II, p. 62.

³⁰ *Castelpetroso*, [Imola], s.e., 1892, p. 8.

³¹ *Bibliografia*, «La civiltà cattolica», 963, 1890, p. 328.

³² *Castelpetroso*, cit., p. 32.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

I «contrafforti decorati di pinnacoli [e da] porte ornate di colonnette e fronti, sormontate da musaici» e, all'interno, «le tinte quiete e severe, le figure, l'oro, il colore, la plastica, le invetriate colorate» dovevano concorrere a dare all'insieme un «carattere di eleganza e di forza [e] quell'aspetto ricco e maestoso adattato al genere dell'Edificio»³⁵.

Trascurato dalla letteratura di riferimento più recente³⁶, ma richiamato da Masciotta già nel terzo volume nella sua monumentale opera monografica sul Molise (1914-15)³⁷, a sua volta completata in forma manoscritta quasi in concomitanza con la nomina regia dello studioso molisano come componente della *Commissione conservatrice dei monumenti* della provincia di Campobasso, questo opuscolo di oltre cinquanta pagine fornisce non solo elementi utili per comprendere più a fondo il percorso progettuale intrapreso dagli architetti Francesco (1821-1902) e Giuseppe (1866-1944) Gualandi, ma anche un quadro abbastanza chiaro sia delle strategie comunicative messe in campo per sostenere finanziariamente l'imponente iniziativa edilizia, sia del sistema politico e di potere nel quale prese forma l'idea di realizzare in Molise un «santuario mondiale» e di calare al suo interno – proprio nel cuore di quel palinsesto territoriale dove più tardi Bertaux individuerà le tracce di un medioevo “selvaggio” – un vero e proprio monumento al neomedievalismo d'impronta mariana dichiaratamente ispirato al gotico d'oltralpe.

Considerata la provenienza dell'*imprimatur* concesso all'opuscolo (Imola, 1891) e dei due progettisti coinvolti, non è infatti azzardato ricondurre l'impianto editoriale dell'opuscolo, se non addirittura la sua elaborazione, all'emiliano Carlo Acquaderni, direttore del periodico bolognese «Il Servo

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Sulla storia del santuario di Castelpetroso resta fondamentale A. M. MATTEI, *Il santuario dell'Addolorata a Castelpetroso*, Sant'Agapito, Grafica isernina, 1982. Sull'architettura del santuario si veda E. ZULLO, *Un esempio di gotico interrotto: il santuario dell'Addolorata di Castelpetroso*, «Conoscenze», 1-2, 2005 (ma 2007), pp. 161-170; P. BARLOZZINI, F. LANFRANCHI, *The Sanctuary of Castel Petroso: reflections on architectural representation*, in *World heritage and knowledge. Representation. Restoration. Redesign. Resilience*, atti del XVI International Forum “Le Vie dei Mercanti” (Capri, 14-16 giugno 2018), a cura di C. Gambardella, Roma, Gangemi, 2018, pp. 239-246; P. BARLOZZINI, *Notes on the material communication of design intentions: a case study in Molise of particular collective value*, in *World heritage and contamination*, atti del XVIII International Forum “Le Vie dei Mercanti” (Capri, 24-26 settembre 2020), a cura di C. Gambardella, Roma, Gangemi, 2020, pp. 214-222.

³⁷ G. MASCIOTTA, *Il Molise dalle origini ai nostri giorni. Il circondario di Isernia*, Cava dei Tirreni, E. Di Mauro, 1952 (ma 1914-15), p. 198.

di Maria», membro del comitato permanente dell'Opera dei congressi e dei comitati della Società della gioventù cattolica e vero e proprio *deus-ex-machina* dell'impresa edilizia avviata a Castelpetroso fin dai primi mesi del 1889³⁸.

Quando uscì a stampa il “suo” volumetto su Castelpetroso, la campagna mediatica poteva già contare su un numero cospicuo di resoconti e articoli pubblicati su vari periodici cattolici e in particolare su «Il Servo di Maria», la cui sede redazionale divenne anche il centro di raccolta delle offerte che i proseliti mariani attivi in Italia e all'estero destinarono alla costruzione del nuovo impianto religioso. In qualche caso erano già circolati anche i nomi dei progettisti, mentre intorno ai primi mesi del 1890 una prima versione del progetto – presumibilmente la stessa presentata nel febbraio 1889 da Acquaderni e Giuseppe Gualandi al vescovo di Bojano Francesco Macarone Palmieri, e forse anche la stessa che ancora si conserva presso l'archivio diocesano di Campobasso³⁹ – era già stata esposta «nelle vetrine della tipografia di Propaganda Fide»⁴⁰.

Tuttavia, rispetto a questo primo progetto di massima, costituito da tre disegni acquerellati (pianta, prospetto e sezione) disposti probabilmente su un unico pannello pieghevole⁴¹, i due disegni pubblicati a corredo dell'opuscolo del 1892 (una pianta e un prospetto) presentano consistenti varianti. Le modifiche non intaccarono l'impianto generale della fabbrica, ma interessarono la composizione spaziale e figurativa dei tre previsti portali d'ingresso – che da un iniziale schema di altrettanti vestiboli separati da diaframmi furono ricondotti ad uno unico ambiente rettangolare –, l'inserimento di una coppia di campanili ai lati della facciata tricuspidata e la sovrapposizione di una teoria di balaustre con pinnacoli lungo il coronamento dei profili esterni delle coperture.

La ridefinizione del progetto, compiuta evidentemente in funzione della sua cantierizzazione o comunque in corso d'opera, trova peraltro un ulteriore riscontro in una serie di riproduzioni proposte sia nell'impaginato di piccoli fogli illustrativi utilizzati per la raccolta delle offerte votive o delle prime cartoline, sia nei frontespizi di altre pubblicazioni.

³⁸ Sulla figura di Carlo Acquaderni e sui suoi interessi imprenditoriali si veda D. CALANCA, C. RAVARA MONTEBELLI, *Ville al mare tra Romagna e Italia (1861-1918)*, Bologna, Bononia University Press, 2013.

³⁹ A. M. MATTEI, *op. cit.*, pp. 85-86; P. BARLOZZINI, F. LANFRANCHI, *The Sanctuary of Castel Petroso*, cit., pp. 243-244.

⁴⁰ *Cronaca religiosa*, «Lettture Cattoliche di Genova», 4, aprile 1890, p. 180.

⁴¹ P. BARLOZZINI, F. LANFRANCHI, *The Sanctuary of Castel Petroso*, cit., pp. 243-244.

Particolarmente significativa è la copertina dell'opuscolo edito a Cracovia sempre nel 1892, che nelle intenzioni dell'Acquaderni doveva costituire il primo di una serie di prodotti editoriali da stampare nelle diverse lingue delle «grandi nazioni cattoliche come Spagna, Francia, Germania, Polonia, Portogallo e Irlanda», affinché ciascuna di esse contribuisse a proprie spese alla realizzazione di una delle sette cappelle del santuario⁴².

Nonostante il grande impegno organizzativo profuso, l'impresa non fu portata a compimento nel breve termine. A partire dal 1895, a causa soprattutto del progressivo calo delle risorse finanziarie disponibili, i lavori subirono numerosi rallentamenti e, a parte il completamento della cosiddetta «Cappella polacca» (1905), il cantiere si interruppe del tutto subito dopo la morte dell'Acquaderni (1912).

Pochi anni dopo, Masciotta attestò lo stato della fabbrica nei seguenti termini: «il sacro edificio, malgrado iniziato appena e tuttora incompiuto per iscarsezza di mezzi, è meta a pellegrinaggi periodici della gente divota, ed anche quella che è attratta soltanto dalla legenda, dalla curiosità, e perfino dall'incredulità»⁴³. Il «bello stile ogivale» evocato in quella circostanza dallo studioso molisano sembra rispondere quasi esclusivamente a un dovere di cronaca.

Del resto, nel secondo decennio del Novecento le condizioni in cui versava il cantiere, ridotto ancora a pochi elementi architettonici in alzato e animato da un esiguo numero di operai, non riusciva ancora a restituire quel senso di maestosità ed eleganza che Acquaderni aveva tentato di promuovere anche attraverso prestigiosi eventi fieristici, come la mostra di Arte sacra allestita a Torino in occasione dell'Esposizione nazionale del 1898 e l'Esposizione Internazionale Mariana organizzata nel 1905 nel Palazzo Lateranense, all'interno delle quali i Gualandi ebbero modo di presentare il progetto del santuario e il relativo modello in gesso⁴⁴.

La presenza dei Gualandi a queste esposizioni consente tuttavia di misurare la profonda discrepanza che già allora sussisteva tra il percorso artistico e professionale intrapreso dal gruppo di progettazione bolognese e il contesto culturale molisano con il quale il loro eclettico neomedie-

⁴² *Kościół Najświętszej Maryi Panny Bolesnej w Castelpetroso*, Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1892, p. 6.

⁴³ G. MASCIOTTA, *op. cit.*, p. 198

⁴⁴ *Catalogo di arte sacra. Antica, moderna, applicata*, Torino, Roux Frassati e C., 1898, p. 39; *La mostra d'architettura all'Esposizione d'arte sacra in Torino*, «L'edilizia moderna», 5, 1898, pp. 30-31; 31; *Catalogo dell'esposizione internazionale Mariana nel Palazzo Lateranense*, Roma, Tip. Artigianelli S. Giuseppe, 1905, pp. 27 e 128.

valismo si sarebbe dovuto confrontare. Nel padiglione allestito a Torino i Gualandi non presentarono solo il progetto del santuario molisano, ma anche quelli in fase di esecuzione per le chiese parrocchiali di San Giovanni Battista a Fontanile (Asti, 1897-1924) e di Maria Immacolata a Sezzè (Sezzadio, Alessadria, 1898-1934), parte integrante di un più vasto campionario di analoghe tipologie di opere architettoniche nelle quali essi furono impegnati fra Otto e Novecento, come per esempio la chiesa di S. Maria a Venezzano (Castello d'Argile, Bologna, 1894-1933), la più nota Chiesa del Sacro Cuore del Suffragio a Roma (1894-1917, 1921), il Santuario della Beata Vergine del Portone (1902-1912) e la Chiesa di Santo Stefano Antignano (1905-1929) entrambe in provincia di Asti.

Esponenti di rilievo della cultura architettonica bolognese, legati all'ambiente ecclesiastico emiliano grazie soprattutto alle attività assistenziali promosse fin dall'età preunitaria dall'Istituto omonimo, i Gualandi riuscirono a muoversi con grande abilità nei gangli dell'associazionismo cattolico ottenendo incarichi di progettazione, oltre che in Emilia Romagna, anche in altre parti d'Italia, come appunto in Molise attraverso l'Acquaderni, nell'astigiano mediante i parroci locali Carlo Soave (Fontanile) e Lorenzo Del Ponte (Castel Boglione, Chiesa del Sacro Cuore e di Nostra Signora Assunta, 1906-1914) o a Roma, grazie all'intercessione del gesuita Victor Jouët⁴⁵.

Tratto comune a molte delle opere architettoniche di carattere religioso riconducibili ai Gualandi, come è stato sottolineato per i casi piemontesi è l'adesione eclettica al linguaggio neogotico, priva di elementi compositivi e figurativi in grado di dialogare con le esperienze artistiche di età medievale sedimentatesi nei territori. Da questo approccio personalistico e decontestualizzante, che si sviluppa lungo un arco temporale di oltre cinquant'anni, deriva anche la presenza di alcune invarianti formali, come per esempio suggeriscono in via preliminare alcuni possibili accostamenti tra le soluzioni adottate a Castelpetroso e i casi di Venezzano, per il dise-

⁴⁵ Sull'opera dei Gualandi si vedano G. GRESLERI, *La tela di Penelope. Bologna 1850-1950*, in *Norma e arbitrio: architetti e ingegneri a Bologna 1850-1950*, a cura di G. Gresleri, P. G. Massaretti, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 29-59; F. FIORANI, *L'abbazia di Santa Maria di Piazza. Indagine storico-architettonica per il restauro*, Ostra Vetere (AN) Centro Cultura Popolare, 2002; *Tra gotico e neogotico. Le chiese parrocchiali astigiane*, a cura di Vittorio Croce, Torino, Ages Arti Grafiche, 2012; L. RICAGNO, *I Gualandi. Le origini, la famiglia, i costruttori, le opere. L'archivio ritrovato*, in *Chiesa parrocchiale Maria Immacolata di Sezzadio. I progetti dell'archivio della fondazione Gualandi di Bologna*, a cura di G. Donato, A. Gallo Orsi, L. Ricagno, Ceva (Cn), Tipografia Studio Grafico 94, 2013, pp. 29-45.

gno dell'alta cupola su otto pilastri polilobati e con tamburo a dodici lati, e di Lizzano in Belvedere (Bologna, 1928-1932) per lo schema a cupola con tamburo e cappelle radiali.

Altro elemento che accomuna alcuni degli esempi citati è la natura dei finanziamenti occorsi per la loro realizzazione, spesso derivanti in prevalenza da offerte, che per la loro discontinuità incisero in maniera significativa sui tempi di esecuzione dei lavori, dilatandone nel lungo periodo il completamento.

Stessa sorte toccò al santuario di Castelpetroso⁴⁶, i cui lavori di costruzione furono ripresi solo nel secondo dopoguerra e furono portati a termine nei primi anni settanta del Novecento dal figlio di Giuseppe, Francesco Gualandi (1895-1992).

Come attestano alcuni dei disegni rinvenuti presso l'archivio diocesano di Campobasso, l'ultimo dei Gualandi impegnato nel santuario di Castelpetroso non rinnegò l'originale impronta neogotica dei suoi predecessori. Anzi, discostandosi sensibilmente dagli esiti raggiunti in alcune sue esperienze progettuali più recenti, come per esempio le chiese di Santa Maria Goretti a Bologna (1956-1963) e di San Matteo a Molinella (1960-1971), preferì attenersi anacronisticamente al progetto messo a punto nel 1892 e al modellino in gesso presentato a Torino nel 1898.

3. *Echi neomedievali nel Novecento molisano. I padiglioni fieristici, l'edilizia civile, i restauri "in stile"*

Nel citato articolo di Aurini su *L'architettura medievale in Molise* uno dei riferimenti bibliografici al quale rimanda l'autore e che in questa sede sollecita un ulteriore approfondimento è *Il padiglione degli Abruzzi e del Molise nelle mostre regionali*, un piccolo volume edito nel 1911 in occasione del cinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia⁴⁷.

Oggetto principale del volumetto è il padiglione progettato dall'architetto Antonino Liberi e realizzato nell'ambito della «Mostra Regionale» di Roma del 1911. La specificità di quest'opera, così come in buona parte di tutti gli altri padiglioni allestiti nella mostra romana, è che essa

⁴⁶ Per quanto attiene allo stato dei lavori del santuario nei primi anni trenta del Novecento, le notizie fornite da Angelo Tirabasso risultano in tal senso lapidarie: «la muratura si è innalzata abbastanza, una sola cappella si è aperta al culto, l'opera sembra arrestata». Cfr. A. TIRABASSO, *Castelpetroso*, Oratino, Tip. de La Squilla del Molise, s.d. [ma 1930 ca], pp. 33-36: 35.

⁴⁷ [V. BALZANO], *Il padiglione degli Abruzzi e del Molise*, cit.

doveva rispondere all'esigenza di rappresentare l'identità storico-artistica e culturale della regione. Obiettivo ostico già solo per l'artificiosa aggregazione giuridico-amministrativa della "regione" Molise all'Abruzzo, reso ulteriormente difficile per la singolare composizione del comitato "ordinatore" della sezione espositiva, di cui facevano parte – oltre a Lamberto Loria, responsabile nazionale della Mostra di Etnografia Italiana affiancata a quella regionale, e al suo collaboratore capitano Raimondo Zamponi – i due abruzzesi Fedele Cappelletti, esponente di una storica famiglia di ceramisti, e Vincenzo Balzano, magistrato, critico d'arte e direttore della già citata «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise».

Ciò nonostante, testo e immagini di questo piccolo volume restituiscono nell'insieme uno dei rarissimi casi in cui, con riguardo al Molise, si può riscontrare un concreto avvicinamento tra il mondo dei cultori e degli studiosi dell'arte e quello degli architetti e degli ingegneri che, a vario titolo, nell'ambito dei loro progetti e delle loro opere ebbero modo di esprimersi sul piano compositivo attingendo alle forme e agli stili del patrimonio locale di età medievale.

Anche se le scelte formali di Liberi appaiono basate su una libera reinterpretazione di stilemi del passato medievale e più specificatamente sull'accostamento e sull'assemblaggio di elementi architettonici, scultorei e decorativi desunti da manufatti diversi e appartenenti a varie realtà territoriali dell'Abruzzo e del Molise, non si può ridurre il suo sforzo progettuale a un mero «procedimento eclettico»⁴⁸, ma va colto invece il suo chiaro tentativo di ricercare un più aperto dialogo culturale con il passato, non limitato a citazioni o a riproduzioni testuali filologicamente controllate.

Al di là della piena adesione o meno al modello di base adottato (l'abbazia di Casamari a Sulmona), a partire dal quale Liberi diede forma al suo impianto neomedievale, e della retorica regionalistica che lo informa, il racconto fotografico che sostiene il testo del volume è una concreta testimonianza dell'attenzione manifestata dagli organizzatori verso alcuni dei principali monumenti architettonici di età medievale presenti nel Molise e fino ad allora noti e studiati (Matrice, Petrella Tifernina, Larino e Termoli).

Un'esperienza simile, per quanto ancora poco approfondita, è quella relativa al padiglione del Molise realizzato in occasione della fiera campionaria di Milano del 1924. In questo caso si tratta di un organismo ar-

⁴⁸ R. GIANNANTONIO, *Orgoglio regionale ed Eclettismo: il padiglione degli Abruzzi e Molise all'Esposizione romana del 1911*, in *Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'Eclettismo in Italia*, a cura di L. Mozzoni, S. Santini, Napoli, Liguori, 2000, pp. 537-556: 548-549.

chitettonico autonomo rispetto a quello abruzzese, esito di un programma elaborato da una Commissione provinciale costituita da un nutrito gruppo di componenti, tra i quali spicca il nome del campobassano Alfredo Trombetta, noto fotografo e cultore di storia dell'arte locale.

Ciò nonostante, mancano al momento fonti di riferimento sufficienti per ricostruire l'iter progettuale di questo padiglione e soprattutto l'impianto culturale che lo sostiene. Il relativo progetto fu pubblicato sulla rivista tecnica «L'Industria» e inserito in un più ampio repertorio di «costruzioni regionali», ma senza ulteriori dettagli⁴⁹. Il suo assetto architettonico, caratterizzato da un linguaggio timidamente sospeso tra neoecclettismo e tardo-liberty, presenta vaghi richiami medievaleggianti nelle merlature che coronano il torrino d'angolo della piccola fabbrica e negli scarni apparati decorativi che adornano i profili esterni delle tre aperture a tutto sesto della facciata principale e del portale d'ingresso.

Accanto a queste due esperienze, riconducibili alla categoria del «Medioevo in mostra», tra gli interventi realizzati in Molise nel corso del Novecento non mancano ulteriori esempi di medievalismo architettonico. Tra i pochi che sul piano formale appaiono qualitativamente più convincenti va sicuramente annoverata la sede di rappresentanza della Società Elettrica del Sannio, realizzata a Campobasso negli anni venti del Novecento. In questo caso il trattamento figurativo e volumetrico della facciata, con la singolare soluzione d'angolo dell'ingresso principale caratterizzata da un corpo ribassato a forma di tabernacolo con semicolonne sormontate da archi ogivali, unitamente all'ipotetica attribuzione della paternità dell'opera a un non meglio identificato «Carlo D'Avena architetto napoletano»⁵⁰, sono elementi che suggeriscono quanto meno un raffronto diretto con il gusto neomedievale di alcune opere progettate da Adolfo Avena con il concorso del figlio Carlo e realizzate negli stessi anni a Napoli, dove peraltro la Società elettrica del Sannio aveva la sede legale⁵¹.

Analoghi riferimenti a un repertorio figurativo di provenienza extraregionale si possono riscontrare nei richiami al gusto neoromanico presenti nel pastificio realizzato a Larino su progetto dell'ingegnere Antonio Raffaele

⁴⁹ *La V Fiera campionaria di Milano. 12-27 aprile 1924*, «L'industria», 7, 15 aprile 1924, pp. 185-192: 188-189.

⁵⁰ Si veda la scheda di catalogo ICCD n. 14/00020084.

⁵¹ A. GAMBARDILLA, C. DE FALCO, *Adolfo Avena architetto*, Napoli, Electa Napoli, 1991; C. DE FALCO, *Adolfo Avena: un percorso innovativo dall'ingegneria del ferro all'architettura tra modernismo e storicismo*, in *Napoli all'alba del Novecento*, cit., pp. 65-87.

Battista⁵², o nei profili neogotici che caratterizzano le finestre e l'ingresso della facciata del convitto Amaturi di Bojano, mentre tra i casi di ricezione spontanea del medioevo, legati alla tradizione costruttiva delle maestranze locali, oltre al palazzetto realizzato dall'impresa Ludovico Federico sul corso Nazionale a Termoli (civico 4), dove è ancora presente una piccola bifora con motivi ornamentali, va menzionato il palazzo Testa-D'Amico, esito di un programma edilizio promosso dallo storico locale Vincenzo D'Amico, che accorpò in un'unica struttura residenziale la porta urbana (Porta Maggiore) prospiciente la piazza omonima di Jelsi (Piazza Vincenzo D'Amico), facendone ridisegnare completamente la facciata con l'inserimento di false finestre a forma di bifora, di un portone ogivale e un coronamento merlato⁵³.

A questi esempi, che rimandano alla categoria del cosiddetto «Medioevo fantastico», si aggiungono infine alcuni interventi sul patrimonio storico che a loro volta possono rientrare da un punto di vista tassonomico in quelli che Miarelli Mariani ha indicato come «tardi revivals e falsi»⁵⁴.

Si tratta di un cospicuo numero di interventi condotti in prevalenza su impianti religiosi di riconosciuto interesse testimoniale e realizzati, sebbene spesso secondo una visione “personalistica” delle autorità ecclesiastiche locali, in larga parte sotto l'egida delle istituzioni preposte alla loro tutela, ma non ancora adeguatamente storicizzati e approfonditi da un punto di vista storico-critico e documentario.

A parte il caso forse più noto relativo al programma di interventi promosso a partire dagli anni trenta dal parroco Duilio Lemme per la chiesa di S. Maria di Canneto a Roccavivara, nell'ambito del quale si colloca l'aggiunta di un falso protiro alla facciata principale e il completamento “in stile” della relativa torre campanaria⁵⁵, non mancano tuttavia episodi nei quali l'intervento ricostruttivo si configura come l'esito di un percorso creativo che affonda le radici nello studio del patrimonio storico locale di età medievale.

⁵² R. PARISI, *Il patrimonio industriale del Molise. Architetture, infrastrutture e paesaggi*, «Proposte e ricerche», 66, 2011, pp. 86-105: 91 e 95.

⁵³ Si veda la scheda di catalogo ICCD n. 14/00107841. Sulla figura di D'Amico cfr. G. PALMIERI, *Il Molise fra storia e storiografia*, Campobasso, Palladino, 2010, pp. 175-215.

⁵⁴ G. MIARELLI MARIANI, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Roma, Carocci, 1979.

⁵⁵ D. CATALANO, *Il Molise medievale tra perdite, trasformazioni e decontestualizzazioni*, in *Il Molise medievale. Archeologia e Arte*, cit., pp. 175-189: pp. 182-187; M. C. ROSSI, *Il cantiere medievale di Santa Maria di Canneto: nuove prospettive di ricerca*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Ada Trombetta*, a cura di D. Ferrara, Venafrò, Poligrafica Terenzi, 2016, pp. 27-40.

A quest'ultima categoria si possono ricondurre le scelte progettuali dell'ingegnere Galileo Sciarretta per la ricostruzione dell'antica Chiesa di San Matteo Apostolo a Montenero di Bisaccia, avviata negli anni trenta e portata a compimento nel corso degli anni sessanta del Novecento⁵⁶. Esponente di rilievo della cultura architettonica molisana tra il ventennio fascista e il secondo dopoguerra, Sciarretta adottò in questa esperienza progettuale un doppio registro compositivo. L'interno della fabbrica, con le coperture a capanna delle tre navate e il ritmico gioco di luce e di volumi dell'intelaiatura portante in cemento armato, sebbene con esiti formali meno efficaci, sembra dialogare in una chiave funzionalista tanto con la vicina chiesa di S. Timoteo di Termoli progettata da Enrico Mandolesi, tanto con la Chiesa di San Matteo realizzata a Molinella su progetto di Francesco Gualandi, a sua volta impegnato in quegli anni nel completamento del santuario di Castelpetroso. Viceversa, all'esterno, l'aspetto neoromanico dei volumi absidali, che sulla piazza antistante si affiancano al profilo neogotico delle finestre di uno dei lati longitudinali della chiesa, sembra quasi un richiamo ai lavori di scavo archeologico che Sciarretta diresse negli anni trenta nella cattedrale di Termoli, portando alla luce le tre absidi della parte più antica dell'ormai famoso impianto medievale⁵⁷.

⁵⁶ Si veda la scheda di catalogo ICCD n. 14/00076055.

⁵⁷ A. FERRUA, *Antichità cristiane. Le reliquie di S. Timoteo*, «La Civiltà Cattolica», 16, 1947, pp. 328-336: 331.



Fig. 1 - P. Mattej, Veduta della chiesa di S. Bartolomeo di Campobasso (da «*Poliorama Pittoresco*», XVIII, 1858-59).



Fig. 2 - Henri Jules Saladin, Veduta della cattedrale di Termoli (da F. Lenormant, *L'art du moyen âge dans la Pouille*, «*Gazette des beaux-arts*», XXII, 1883).

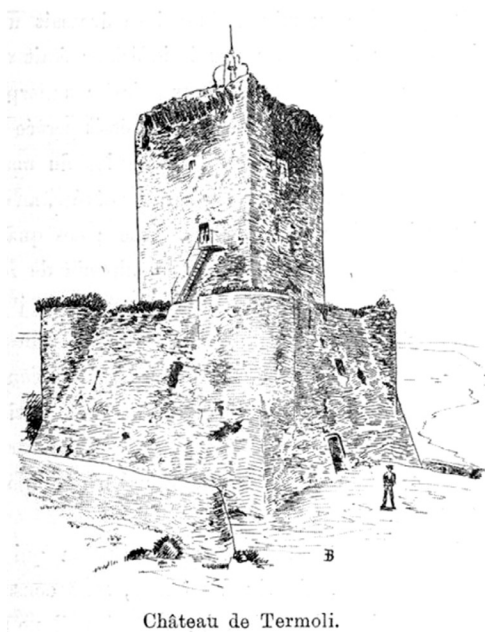


Fig. 3 – Émile Bertaux, Veduta del castello di Termoli (da E. Bertaux, *Les arts de l'Orient musulman dans l'Italie Méridionale*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 15, 1895).



Fig. 4 – Francesco e Giuseppe Gualandi, Santuario della B.V. Addolorata da erigere in Castelpetroso, 1890 ca. (Campobasso, Archivio Diocesano, Ufficio Arte Sacra).

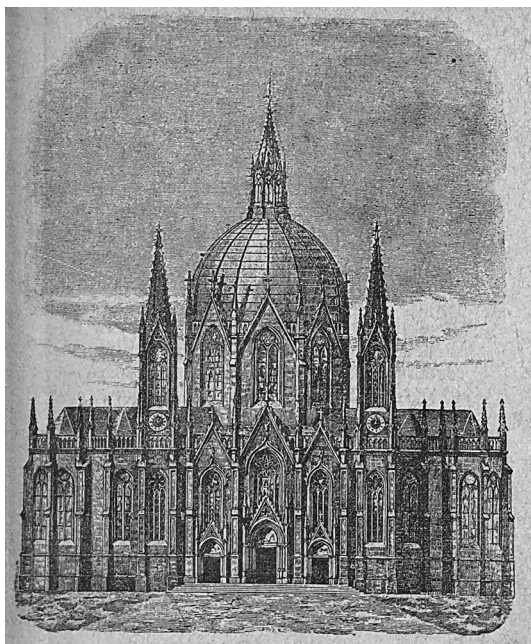


Fig. 5 - Disegno di progetto della facciata principale del Santuario di S. Maria Addolorata di Castelpetroso (da Kościół Najświętszej Maryi Panny Bolesnej w Castelpetroso, Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1892).

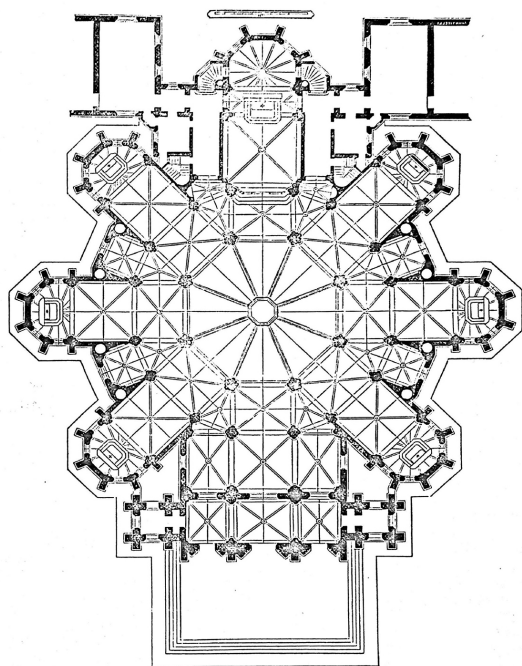


Fig. 6 - Pianta del Santuario di S. Maria Addolorata di Castelpetroso, disegno di progetto (da Kościół Najświętszej Maryi Panny Bolesnej w Castelpetroso, Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1892).



Fig. 7 - Giuseppe Barone, Progetto per il monumento funebre di Riccardo Maria de Sangro, 1883 ca (da <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1400072927>).

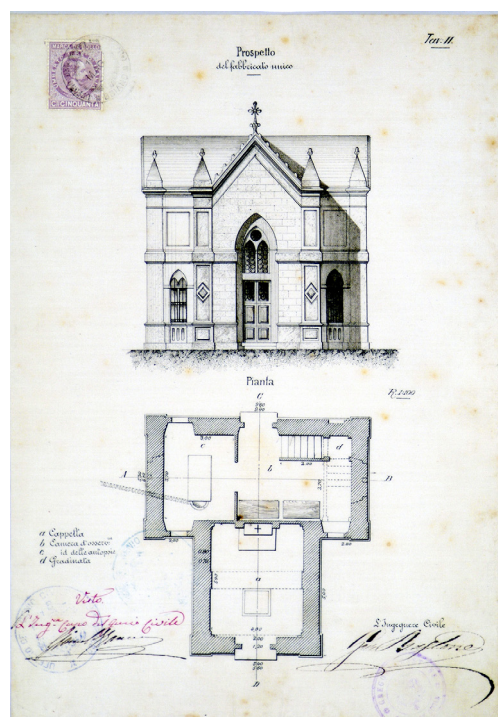


Fig. 8 - Gregorio Bastone, Pianta e prospetto della chiesa del cimitero di Colli al Voltorno (IS), progetto, 1889 (Archivio Storico Comunale di Colli al Voltorno).



Fig. 9 - Il padiglione degli Abruzzi e del Molise progettato da Antonio Liberi e realizzato per la Mostra regionale di Roma del 1911 (da Il padiglione degli Abruzzi e del Molise nelle mostre regionali in Roma per le feste cinquantenarie dell'Unità d'Italia, Aquila, Unione Arti Grafiche, 1911).

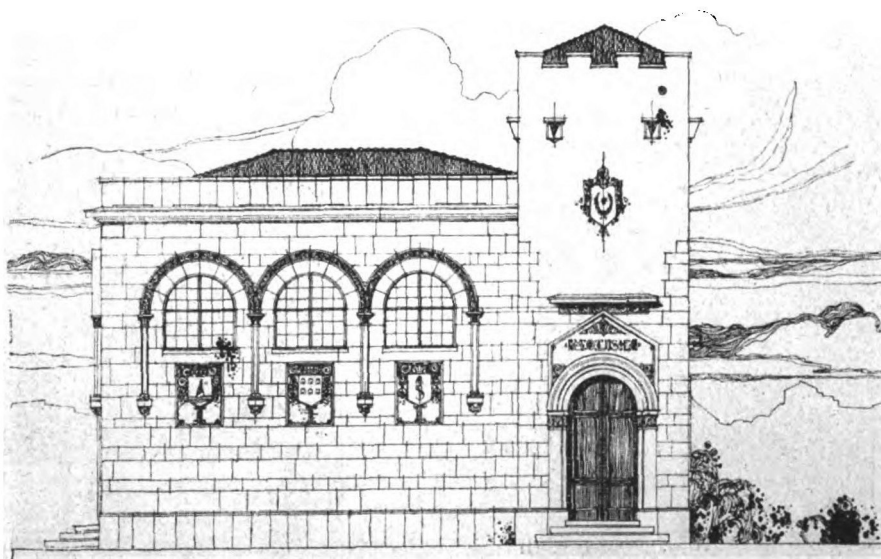


Fig. 10 - Il Padiglione del Molise realizzato per la Fiera Campionaria di Milano del 1924, disegno di progetto della facciata principale (da La V Fiera campionaria di Milano. 12-27 aprile 1924, «L'industria», 7, 15 aprile 1924).



Fig. 11 - Il Palazzo della Società Elettrica del Sannio realizzato a Campobasso negli anni venti del Novecento (Campobasso, Archivio Palladino).

LA COSTRUZIONE DELLA LUCE ROVESCIATA. WILLIAM CONGDON
AD ASSISI E ALESSIO MONCIATTI: DALL'«ARCHITETTURA
DELLA VISIONE» MEDIEVALE ALLA FENOMENOLOGIA
CONTEMPORANEA DELLA PRESENZA

ABSTRACT

Il saggio mette a confronto la produzione sacra di William Congdon nel periodo assisiense (1959-1963) con la riflessione di Alessio Monciatti sulla luce medievale e sui regimi di visione fra XII e XIV secolo. Si propone la categoria di «luce rovesciata» per descrivere la strategia congdoniana: la luminosità non discende come irradiazione teofanica ma nasce, per abrasione e impasto, dal fondo scuro della materia. In dialogo con l'«architettura della visione» assisiense, la pittura di Congdon riattiva in negativo la doppia natura medievale della luce, insieme simbolo e costruzione dello spazio.

This essay compares William Congdon's sacred painting during his Assisi years (1959-1963) with Alessio Monciatti's account of medieval light and visual regimes between the twelfth and fourteenth centuries. It introduces the notion of «reversed light» to describe Congdon's method: luminosity is not granted from above as a theophanic ray, but is extracted from dark matter through impasto, abrasion, and controlled reflection. Against the backdrop of Assisi as a «machine of vision», Congdon reactivates – by negation – the medieval double status of light as symbol and optical construction.

PAROLE CHIAVE: William Congdon; Assisi; luce; arte sacra; Alessio Monciatti.

KEYWORDS: William Congdon; Assisi; light; sacred art; Alessio Monciatti.

Accostare William Congdon agli studi di Alessio Monciatti significa accettare una sfida metodologica che, se condotta con rigore, va oltre la ricerca di analogie iconografiche o di consonanze tematiche: ciò che è in gioco è l'idea stessa di immagine sacra come dispositivo, cioè come costruzione di condizioni di apparizione. Congdon – pittore americano formatosi nel clima dell'Action Painting e poi progressivamente attratto da una interrogazione religiosa che lo condurrà alla conversione cattolica – entra in sinergia con Assisi non come un pellegrino che desidera solo *ispirarsi* al Medioevo, ma come un artista che cerca una forma di

verifica: se l'immagine cristiana può ancora accadere, allora deve essere in grado di farsi evento senza appoggiarsi a un repertorio già garantito. Balzarotti ricorda che Congdon si converte al cattolicesimo nell'agosto del 1959 ad Assisi e che nel 1960 vi stabilisce la propria residenza; nello stesso anno abbandona i suoi soggetti abituali – città e paesaggi trattati con una gestualità espressionistica – per dedicarsi a temi biblici e liturgici, con sorpresa e anche perplessità nell'ambiente newyorkese che lo aveva accolto¹. In questa frattura biografica, che è anche frattura poetica, non conta soltanto l'adozione di un nuovo tema, ma un mutamento *dell'economia interna dell'immagine*: ciò che prima era un'energia che investiva il visibile (la città, la rovina, la stratificazione urbana) ora diventa energia che deve rendere visibile ciò che per definizione eccede il visibile, cioè il mistero cristiano. Di qui la pertinenza del confronto con Monciatti, che ha dedicato lavori di forte densità teorica al modo in cui l'arte medievale costruisce il «nuovo» non come rottura arbitraria ma come invenzione di forme che trasformano il regime del vedere: il Medioevo, nella lettura monciattiana, non è un deposito di immagini, bensì una fucina di procedure ottiche, narrative e intellettuali, capaci di far emergere modernità dentro la tradizione.

La tesi – qui proposta come novità del confronto – è che nel periodo assisiense Congdon elabori una vera e propria costruzione della luce rovesciata. Per costruzione si intende qui, con consapevole eco della tradizione teologica e storico-artistica, non un semplice «tema» (la luce come simbolo di Dio), ma la distribuzione concreta di condizioni che rendono la luce un fatto di presenza: dove nasce, come si propaga, che cosa investe, che tipo di partecipazione chiede allo spettatore. L'aggettivo rovesciata allude a un capovolgimento operativo: mentre l'immagine sacra medievale ricorre spesso a una luce «discendente» (teofanica, ordinatrice, gerarchica), Congdon – nel suo laboratorio assisiense – fa della luce un'estrazione, una ferita, una nascita: essa non viene «data» dall'alto ma viene prodotta come emergenza dalla materia. Non è un caso che Balzarotti, aprendo la propria analisi, concentri l'attenzione su una definizione quasi ostetrica dell'atto pittorico dove l'operazione della pittura deve portare alla luce – nel senso di rivelare, ma anche di far nascere – questa immagine come opera.» L'immagine, dunque, non si aggiunge al mondo come decorazione; accade come parto. Se si assume questa formula come chiave, l'Assisi di

¹ R. BALZAROTTI, *William Congdon: Action Painting and the Impossible Iconography of the Christian Mystery*, «Communio: International Catholic Review», XXXVI, Winter 2009, pp. 695-720, *passim*.

Congdon diventa meno un luogo di devozione e più un laboratorio di fenomenologia: la pittura sacra si ridefinisce come luogo in cui la luce non illustra un dogma ma produce un'esperienza.

La domanda, allora, non è se Congdon «si ispiri» al Medioevo, ma se riattivi – in modo trasformativo – una teoria medievale della luce e della visione. È qui che Monciatti diventa decisivo. Nel saggio sulla luce fra XII e XIV secolo, significativamente intitolato *Fra simbolo e strumento figurativo*, egli articola un punto metodologico essenziale: la luce, nell'arte medievale, non è soltanto linguaggio simbolico, ma è anche uno strumento figurativo che costruisce l'immagine, la organizza e ne governa l'efficacia². Già questo scarto – dal simbolo alla tecnica, dalla metafora alla struttura ottica – permette di sottrarre il confronto Congdon/Medioevo al rischio di una lettura spiritualistica o genericamente «mistica». La luce, in Monciatti, è semantica e fisica insieme: un valore teologico che si fa grammatica visiva, un'idea che diventa forma. Congdon, se letto in questo orizzonte, appare come l'artista che radicalizza la dimensione fisica della luce fino a farla coincidere con la materia stessa dell'immagine: la luce non «rappresenta» la grazia, ma diventa il modo in cui il quadro costringe l'osservatore a fare esperienza di un'apparizione. Qui sta il primo nucleo della novità: la luce rovesciata di Congdon non nega la luce medievale; ne traduce la doppia natura (teologica e costruttiva) in un'epoca in cui l'oro, la vetrata e la gerarchia figurativa non possono più essere presupposti come linguaggi condivisi.

Assisi, inoltre, è il luogo in cui la riflessione monciattiana sulla visione trova un oggetto privilegiato: la Basilica di San Francesco (fig. 1), con la sua complessa articolazione spaziale e narrativa, è non solo un monumento, ma una macchina del vedere. Monciatti insiste, in uno dei suoi saggi più rivelatori sul rapporto fra arti e modernità dantesca, su un principio che appare qui crucialmente trasferibile: la fruizione dell'opera è «attiva» e si realizza nei movimenti di chi guarda; la scansione per campate delle storie francescane orienta il percorso e disciplina la lettura, costruendo una temporalità del vedere che è insieme corporea e intellettuale³. Il punto, tutt'altro che secondario, è che l'immagine medievale – in un contesto

² A. MONCIATTI, *La luce nell'arte dei secoli XII-XIV. Fra simbolo e strumento figurativo, in Il favore di Dio. Metafore d'elezione nelle letterature del Medioevo. Atti del convegno (Torino, 7-9 giugno 2017)*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 437-472.

³ A. MONCIATTI, *Il cielo rappresentato. Per gli astri nella pittura in Italia al tempo di Dante*, «Rivista di studi danteschi», XVI, 2, 2016, pp. 389-405.

ecclesiale come Assisi – non è pensata per essere consumata in un colpo d'occhio, ma per essere attraversata. Essa educa lo sguardo, e questo addestramento implica un'architettura: lo spazio costruito e lo spazio dipinto si alleano per produrre un regime di visione. Congdon, nella modernità, non dispone più della basilica come supporto totale, ma «miniaturizza» quella architettura nel pannello: inventa una campata interna, una soglia che divide e unisce, una griglia minima – spesso affidata alla separazione cielo/terra o all'intersezione della croce – che obbliga lo sguardo a compiere un percorso. Non è più la navata a condurre il fedele; è il quadro a diventare navata mentale e tattile, imponendo distanze, avvicinamenti, soste, riprese, come se la pittura fosse un cammino.

Questa traslazione dall'architettura esterna all'architettura interna del quadro permette di comprendere perché il confronto con Monciatti non debba essere confinato al tema della luce. Monciatti, infatti, ha costruito la propria riflessione sul «nuovo» medievale come un sistema di percorsi: il nuovo è una questione di procedure, di rapporti fra arti, di statuti autoriali, di scienza e natura, di intrecci fra testo e immagine. La sua stessa scelta di intitolare un volume *Il nuovo nell'arte medievale* e di collocarlo in una collana che tematizza il *finger* – foggiare, plasmare, modellare, prima ancora che simulare – dichiara una concezione operativa dell'immagine: l'arte è un fare che produce forme e che, proprio perché fa, introduce novità. Questa semantica del *finger* è decisiva per Congdon, se la luce rovesciata è «strappata» alla materia, allora la materia non è un residuo; è il luogo stesso in cui l'immagine prende forma; in altri termini, Congdon si avvicina all'arte sacra non come illustratore di un contenuto, ma come artefice che deve far nascere l'immagine nel suo farsi ed è qui che la convergenza con Monciatti diventa meno analogica e più strutturale: entrambi, seppure evidentemente su piani differenti, leggono l'immagine come costruzione, come operazione che istituisce un'esperienza.

La luce rovesciata di Congdon può essere descritta, in questo senso, come un'apofasi materiale: l'immagine sacra non afferma la trascendenza mediante la brillantezza dell'oro o la nitidezza iconica, ma la lascia accadere come emergenza dal limite, come paradosso visivo in cui la tenebra diventa condizione di apparizione. Questa dinamica, apparentemente antimediievale, trova però un'analogia profonda nel Medioevo studiato da Monciatti: se la luce è insieme simbolo e strumento figurativo, essa può anche essere pensata come ciò che rende percepibile un'elezione, un «favore», non mediante un concetto astratto ma mediante un vettore che

investe corpi e spazi⁴. Quando Monciatti discute la relazione fra pittura e poesia dantesca – e in particolare la «poesia delle stelle» – insiste sul fatto che la pittura coeva, quando non riduce gli astri a mere sigle simboliche, rivela una disposizione rinnovata all'osservazione della natura, e che tale osservazione non è neutra, perché implica un nuovo modo di organizzare l'immagine e di posizionare lo spettatore. È difficile non vedere, in questa attenzione al visibile come luogo di conoscenza, un antecedente remoto del gesto congdoniano: anche Congdon non vuole conoscere l'oggetto sacro come oggetto, ma tradurlo in un'esperienza del visibile che faccia percepire un'altra dimensione dell'essere. Se nel Medioevo la luce può essere insieme metafora divina e tecnica di costruzione del reale, in Congdon la luce diventa il modo in cui il reale – la materia pittorica – viene forzato a dire altro, a rivelare una presenza.

Il cuore del confronto si situa allora nella dialettica tra luce simbolica e luce reale. In Monciatti la luce medievale è un principio che costruisce e, costruendo, significa. Questo doppio registro – teologico e ottico – diventa la matrice del rovesciamento congdoniano: Congdon non può più dipendere dall'accordo simbolico garantito dalla tradizione figurativa, ma può riattivare la funzione costruttiva della luce, facendo sì che il quadro sia un evento ottico che accade nel tempo della visione. L'immagine sacra diventa così un'esperienza che si compie «adesso», nel rapporto fra superficie e sguardo. Qui la basilica di Assisi agisce come paradigma: la sua decorazione non è una somma di immagini, ma un sistema che governa l'apparizione. Monciatti lo mostra quando insiste sulla «scansione per campata» delle storie francescane e sull'attivazione di tecniche di visione che implicano movimento; e quando collega tali tecniche a una cultura che, nel tempo di Dante, pensa l'immagine come costruzione di punti di vista e di percorsi. Se questo è vero, Congdon non fa che trasferire quel sistema nel quadro: la campata non è più architettonica, ma percettiva; la soglia non è più l'arco ogivale o la finestra, ma l'orizzonte pittorico; la luce non è più un raggio disegnato, ma un emergere della materia che, a seconda della distanza, appare e scompare. Congdon, potremmo dire, inventa una campata rovesciata: invece di collocare la pittura dentro un ordine architettonico, colloca l'ordine architettonico dentro la pittura.

È in questa prospettiva che crocifissi e pentecosti – cioè i soggetti che il Congdon assisiense assume come nuclei centrali – cessano di essere temi religiosi e diventano dispositivi. Balzarotti, discutendo gli sviluppi

⁴ A. MONCIATTI, *La luce nell'arte dei secoli XII-XIV. Fra simbolo e strumento figurativo*, cit., pp. 437-472.

successivi, indica con grande chiarezza un processo che può essere retrodatato, almeno in forma embrionale, alla stagione assisiata: la figura del Cristo, nei Crocefissi – si veda, ad esempio, *Crocefisso 1b*, 1960 (fig. 4) – attraversa una metamorfosi e una consumazione, fino a diventare, in alcune versioni, una sorta di «osso» o barra rigida sospesa su uno sfondo nero; il tema diventa quello del Sabato Santo e della discesa agli inferi, cioè della solitudine assoluta di Cristo, che è separazione e tuttavia contiene una energia di risalita che lascia intuire l'*anastasis*⁵. Questa descrizione è di estrema importanza per il nostro confronto perché mostra che la croce, in Congdon, non è primariamente figura, ma intersezione di forze: un campo energetico in cui la verticalità e l'orizzontalità organizzano lo spazio come urto. Se il Cristo si riduce a barra, ciò non significa impoverimento iconico, ma concentrazione del simbolo nel suo minimo operativo: la croce come dispositivo che separa e unisce, che divide e ricompone, che produce un punto di massima tensione percettiva. È precisamente ciò che l'iconografia medievale, nella sua forma più alta, otteneva con altri mezzi: non riducendo la figura, ma integrandola in un sistema spaziale e liturgico. In Congdon, quel sistema viene ricreato in modo spoglio e insieme radicale: non c'è più l'ambiente narrativo, ma il campo; non c'è più l'oro, ma il nero come condizione di luce; non c'è più la gerarchia di personaggi, ma la centralità della soglia.

La novità del confronto si rende più evidente quando si considera la questione liturgica, che è decisiva tanto per Congdon quanto per l'arte medievale di Assisi; non a caso Congdon tenta inizialmente di collocarsi in una pittura di temi specificamente religiosi senza aspirare pienamente alla pittura sacra come servizio della preghiera pubblica, e come questa tensione apra un conflitto fra un divino incarnato nella pittura e il Dio incarnato in Cristo e nella Chiesa. È difficile immaginare formulazione più pertinente per comprendere la posta in gioco dell'Assisi congdoniana: l'artista, la cui autonomia è un presupposto culturale, si trova di fronte alla domanda se l'immagine cristiana possa essere ancora un fatto ecclesiale e non soltanto un'esperienza privata. È qui che la scoperta della comunione – che Balzarotti attribuisce al testo scritto nel 1971 e pubblicato anni dopo con il titolo *An Artist, His Art, and the Christian Community* – diventa la chiave di volta: la comunità cristiana non è soltanto istituzione, ma esperienza viva del volto, del Tu di Cristo che abita l'Io, e questa comunione è analogica rispetto alla comunione naturale che l'artista vive con

⁵ R. BALZAROTTI, *William Congdon: Action Painting and the Impossible Iconography of the Christian Mystery*, cit., *passim*.

le cose mentre genera l'immagine. Il punto non è marginale: Congdon reintegra l'atto creativo dentro una struttura relazionale, sottraendolo al solipsismo. E questo, a ben vedere, lo riavvicina al Medioevo di Assisi: lì l'immagine non è mai pura contemplazione individuale, ma parte di un sistema rituale, comunitario, spaziale, in cui vedere significa partecipare.

Monciatti, nel suo saggio sul cielo e sugli astri in Italia al tempo di Dante, offre un modello metodologico che può essere trasposto su Congdon: egli mostra come la pittura adotti cambi di punto di vista per differenziare dimensioni diverse e interconnesse, come accade già sulle pareti della basilica superiore, e come la scansione per campata orienti i percorsi di lettura dello spettatore⁶. La conseguenza è che l'immagine non è un oggetto statico, ma una macchina che presuppone movimento. Congdon, nell'orizzonte moderno, fa qualcosa di analogo: la sua pittura non si consegna come rappresentazione conclusa, ma come processo che richiede un attraversamento percettivo, dove la distanza cambia il senso, la materia cambia lo statuto della forma, la luce cambia la leggibilità del segno. Se Monciatti può parlare di complementarità fra arti figurative e letterarie e della loro connessione storica con la scienza – perché la rappresentazione delle stelle implica osservazione, conoscenza, cultura stratificata – Congdon porta questa complementarità dentro la materia: la pittura diventa quasi una scienza del vedere, un'analisi delle condizioni minime perché un'apparizione accada. La soglia cielo/terra, tanto frequente nella sua produzione, non è allora un motivo paesaggistico; è un dispositivo epistemico che interroga la possibilità di distinguere e congiungere, di separare e insieme far comunicare. In termini monciattiani: la fruizione attiva, che nel Medioevo si realizza nello spazio della basilica, in Congdon si realizza nello spazio della superficie e nel tempo dello sguardo.

Questo trasferimento dal macrospazio al microspazio consente di comprendere in che senso la costruzione della luce rovesciata costituisca una traduzione del Medioevo dentro la modernità. Il Medioevo, in Monciatti, è un tempo di nuovo non perché inventa dal nulla, ma perché ricombina e intensifica e in questa chiave, Congdon non è «medievaleggiante»: egli non recupera la forma medievale, ma recupera la logica della forma medievale, cioè l'idea che l'immagine sacra sia un ordine del visibile che produce presenza. Congdon sostituisce all'oro, alla vetrata, alla gerarchia iconografica, una fenomenologia della superficie: la luce non è splendore, ma frizione; non è pura trasparenza, ma opacità luminosa. E tuttavia la

⁶ A. MONCIATTI, *Il cielo rappresentato. Per gli astri nella pittura in Italia al tempo di Dante*, cit., *passim*.

funzione è sorprendentemente affine: come nel Medioevo la luce può essere segno del favore di Dio e insieme strumento che struttura la scena, così in Congdon la luce può essere al tempo stesso evento spirituale e fatto ottico. Il rovesciamento consiste nel fatto che la luce, invece di essere ciò che «riveste» l'immagine, diventa ciò che la «partorisce» dal suo contrario. L'immagine sacra non si definisce per ciò che mostra, ma per la modalità con cui mostra: non un contenuto, ma una condizione. È per questo che parlare di «luce rovesciata» non è una metafora poetica: è una categoria operativa per descrivere un fare pittorico che assume il buio come matrice, come condizione generativa.

In tale cornice, la Pentecoste – tema che nella tradizione medievale è uno dei luoghi privilegiati della luce come trasmissione – diventa in Congdon un banco di prova decisivo; basti pensare, per il paradigma medievale, alla cupola della Pentecoste in San Marco a Venezia (fig. 2), dove i raggi rendono visibile la trasmissione della luce come favore che investe la comunità. Anche senza entrare qui in un'analisi minuta delle singole versioni, ciò che interessa è la struttura del soggetto: la Pentecoste è l'evento dello Spirito come comunicazione, come «passaggio» che investe una comunità e la costituisce. La luce, nella tradizione figurativa, si fa spesso raggio, lingua di fuoco, vettore. Se Monciatti insiste sul fatto che la luce medievale è anche strumento figurativo – dunque forma, direzione, costruzione – allora la Pentecoste è un luogo paradigmatico: la luce non è decorazione; è l'evento stesso che accade nel campo visivo. Congdon, rovesciando l'ordine, produce una Pentecoste senza raggio disegnato (un esempio emblematico è Pentecoste, 4, 1962: fig. 5): la luce diventa pressione della materia, energia che invade il campo, senza bisogno di descrivere la scena. E qui si vede la posta «liturgica» del suo gesto dove il quadro non racconta, ma attualizza; non descrive un fatto passato, ma costruisce una condizione presente di ricezione. In questo senso la pittura congdoniana è, in modo profondamente moderno, sacramentale: non perché sostituisca il sacramento, ma perché imita la logica del sacramento, che è rendere presente ciò che eccede la pura rappresentazione. È significativo che Balzarotti, parlando dell'ultima stagione dell'artista, insista sul passaggio «dal sacro al sacramentale», e sulla possibilità che il cielo si faccia terra: la luce non come assoluto separato, ma come evento dentro il reale⁷. Se ciò vale per l'ultimo Congdon, esso illumina retroattivamente l'Assisi di Congdon: lì la luce rovesciata non è fuga dall'immagine, ma

⁷ R. BALZAROTTI, *William Congdon: Action Painting and the Impossible Iconography of the Christian Mystery*, cit., *passim*.

tentativo di reinscrivere l'immagine dentro una esperienza condivisibile.

A questo punto si comprende perché la comparazione con Monciatti debba estendersi oltre il solo tema della luce e investire l'intero sistema dei suoi studi, anche quando essi sembrano lontani dalla pittura contemporanea. Monciatti, ad esempio, quando lavora sul cielo e sugli astri nel tempo di Dante, mostra che la rappresentazione non è mai puramente estetica: essa implica osservazione della natura, cultura scientifica, tradizioni stratificate; e che il tema astrale diventa un esempio eloquente della complementarità fra arti e della loro connessione storica con la scienza⁸. Questa prospettiva permette di leggere l'orizzonte congdoniano non come schema paesaggistico, ma come luogo di conoscenza: il confine fra cielo e terra è il luogo in cui si misura la possibilità di una «relazione» tra visibile e invisibile. Allo stesso modo, il lavoro monciattiano sul rapporto fra pittura e testi – che si manifesta, nel saggio sugli astri, nella continua verifica delle fonti letterarie e nella discussione del modo in cui Dante «costruisce» l'immagine poetica con cura quasi pittorica – aiuta a comprendere che anche Congdon non è un pittore «muto»: la sua pittura vive di un orizzonte verbale, di titoli, di scritti, di riflessioni che non sono semplici commenti ma parti dell'operazione. Quando Balzarotti richiama il testo del 1971 sulla comunità cristiana, egli mostra che l'immagine congdoniana nasce anche da un pensiero dell'immagine: la pittura è un evento che chiama un Tu, non un oggetto che si possiede⁹. Qui la convergenza con Monciatti è profonda: entrambi, seppure in modi diversi, rifiutano l'idea dell'immagine come superficie autosufficiente e la pensano come relazione strutturata, come atto che implica un soggetto e un destinatario.

Ancora, la riflessione monciattiana sul «nuovo» medievale implica spesso la considerazione di dettagli, scarti, particolari che destabilizzano la lettura ovvia dell'opera. È sufficiente citare, come esempio puntuale, il suo studio sulle «figure sorprendenti», dedicate a disegni fuori contesto e particolari nascosti fra utilità e divertimento nella pittura dei secoli XIII e XIV in Italia: già il titolo dichiara una attenzione ai margini dell'immagine, a ciò che non è immediatamente in primo piano ma orienta la percezione e produce meraviglia¹⁰. Questa attenzione ai particolari «nascosti» diventa

⁸ A. MONCIATTI, *Il cielo rappresentato. Per gli astri nella pittura in Italia al tempo di Dante*, cit., p. 405.

⁹ R. BALZAROTTI, *William Congdon: Action Painting and the Impossible Iconography of the Christian Mystery*, cit., *passim*.

¹⁰ R. BALZAROTTI, *William Congdon: Action Painting and the Impossible Iconography of the Christian Mystery*, cit., *passim*.

sorprendentemente pertinente per Congdon: la sua pittura, soprattutto quando lavora per stratificazioni materiche e per segni minuti, non offre un centro iconico pacifico, ma costringe lo sguardo a un lavoro di scavo. Il «sacro» si trasferisce dal grande segno al micro-evento: un graffio che si accende, un bordo che riflette, una ferita che produce luce. Se nel Medioevo certe figure sorprendenti possono avere funzioni di utilità (didattica, morale, mnemonica) e insieme di divertimento (giochi di forma, enigmi visivi), in Congdon la sorpresa diventa funzione spirituale: l'immagine non è posseduta, ma ricevuta come accadimento.

È in questa direzione che si può articolare, con maggiore precisione, l'analogia fra la poetica di Congdon e la ricerca di Monciatti sull'innovazione medievale. Congdon – pittore che porta nel sacro la lezione del gesto novecentesco – affronta un problema che è strutturalmente medievale: come far sì che l'immagine non sia un semplice segno, ma una presenza regolata da un ordine. Nel Medioevo, questo ordine è spesso dato dall'architettura e dal rito; nel moderno, deve essere reinventato. Congdon lo reinventa non costruendo cappelle (come farà, per altra via, Rothko), ma costruendo superfici che funzionano come luoghi. Balzarotti racconta che nel 1965 Congdon incontra Rothko nello studio in cui quest'ultimo stava lavorando ai dipinti commissionati per la cappella di Houston, che in quel momento – nelle intenzioni dei committenti – era ancora destinata al culto cattolico; l'incontro, potenzialmente fecondo, avviene perché entrambi tentano di dipingere «sacro» in un linguaggio pienamente moderno¹¹. Ma è proprio qui che Congdon, in modo specifico, si distingue: egli non cerca di costruire un ambiente totalizzante che assorba lo spettatore; cerca di far sì che la pittura, come oggetto, produca una condizione di comunione, cioè un'uscita dal solipsismo estetico. La sua luce rovesciata, allora, non è estetismo del nero; è un modo per rendere il quadro un luogo di relazione. In questo punto, il dialogo con Barbieri – che nel suo saggio su Congdon e Fred Licht riflette sull'*Altersstil* come «sopravvivenza espressiva» e colloca la tarda maniera dell'artista sullo sfondo di un dibattito critico che va da Greenberg al primo XXI secolo, chiamando in causa anche figure come Testori e Mazzariol – diventa prezioso, perché suggerisce che Congdon non è leggibile con una periodizzazione lineare. La sua storia è fatta di sparizioni e riapparizioni, di conversioni di linguaggio e di ritorni e questa discontinuità non è un difetto, ma un tratto costitutivo. Barbieri insiste sul fatto che l'articolo prende avvio da una nota metodologica di Fred Licht (1992) e da una mostra successiva per

¹¹ R. BALZAROTTI, *William Congdon: Action Painting and the Impossible Iconography of the Christian Mystery*, cit., *passim*.

mettere a fuoco aspetti rilevanti della tarda maniera; ed è significativo che fra le parole-chiave compaiano *Survival* e *Altersstil*¹². L'uso del termine *Survival*, di sapore warburghiano, può essere reimpiegato qui in un senso preciso: la luce medievale, come struttura del vedere, «sopravvive» in Congdon non come citazione di forme, ma come riattivazione di una funzione. La luce rovesciata è un survival della luce medievale perché conserva il suo ruolo di principio ordinatore e teofanico, ma ne muta la direzione: non più splendore che si aggiunge, ma luce che nasce dall'attrito.

Si comprende allora perché la Basilica di San Francesco (fig. 1), luogo in cui Monciatti individua una serie di snodi figurativi e percettivi (campate, punti di vista, percorsi), possa essere assunta come matrice teorica del confronto. Non è necessario sostenere che Congdon copi il Medioevo; basta riconoscere che ad Assisi egli si misura con un monumento che è esso stesso una teoria della visione. Monciatti, nel saggio sugli astri, ricorda che già sulle pareti della basilica superiore il cambio di punto di vista è adottato come espediente figurativo per differenziare la dimensione della visione estatica rispetto alla realtà storica; e che Giotto presuppone punti di vista stabiliti per orientare la posizione e i percorsi di lettura dello spettatore. Si pensi, in particolare, alla scena della Verifica delle stimmate (fig. 3), in cui la luce opera come fattore costruttivo dello spazio dipinto e del rapporto fra evento e luogo. Questo dato, che appartiene pienamente alla filologia della visione medievale, diventa in Congdon un principio operativo: la pittura deve costruire punti di vista, deve obbligare lo sguardo a muoversi, deve produrre una temporalità. L'orizzonte congdoniano – spesso percepito come schema semplice – è in realtà una macchina complessa: è la linea che separa e unisce, che costituisce una soglia ed è precisamente sulla soglia che la luce rovesciata si concentra, perché è lì che la materia si fa più densa, più ferita, più capace di catturare e restituire luce. A questo livello, il confronto con Monciatti permette di riconoscere una continuità profonda fra medievale e contemporaneo che non passa attraverso la forma figurativa, ma attraverso la struttura della fruizione. Monciatti sottolinea che la fruizione attiva dell'opera si realizza nei movimenti di chi guarda e che tali movimenti attuano tecniche di visione che Dante conosce e di cui partecipa; e conclude che il tema astrale offre un esempio della complementarità delle arti e della loro connessione con la scienza¹³. Questo complesso di temi – movimento, tecnica della visione,

¹² G. BARBIERI, *William Congdon e Fred Licht. L'Altersstil tra pittura e riflessione critica*, «Venezia Arti», n.s., XXXI, 2022, pp. 89-112.

¹³ A. MONCIATTI, *Il cielo rappresentato. Per gli astri nella pittura in Italia al tempo di Dante*, cit., p. 405.

complementarità delle arti, rapporto con il sapere – può essere trasferito su Congdon: la sua pittura non è soltanto gesto, ma è disciplina della visione; non è soltanto soggetto religioso, ma è costruzione di un sapere percettivo; non è soltanto esperienza individuale, ma è ricerca di una *communio* dello sguardo, cioè di una forma di partecipazione. La luce rovesciata, in questo senso, è un modo di insegnare a vedere: non si vede ciò che già si sa, ma si impara a vedere ciò che nasce nella materia.

La conclusione può allora essere formulata in termini chiari: la novità del confronto non consiste nel dire che Congdon si «ispira» a Giotto o al Medioevo assisiato, ma nel riconoscere che egli riattiva una teoria sofisticata dell'immagine sacra che Monciatti ha messo in evidenza per l'età medievale, e che tale teoria può essere descritta come identità fra luce e presenza, regolata da un'architettura del vedere. Congdon, nel moderno, sostituisce all'oro la ferita, alla vetrata l'opacità luminosa, alla campata architettonica la campata percettiva, al raggio disegnato la pressione della materia. Il risultato non è un impoverimento del sacro, ma una sua traduzione: la pittura torna a essere, per via contemporanea, luogo di apparizione e, se nello studio della pittura di Congdon si mostra la soluzione al conflitto fra autonomia creativa e servizio ecclesiale, e se Monciatti mostra che la fruizione dell'opera medievale è attiva e strutturata in percorsi che educano lo sguardo, allora il punto di convergenza è evidente: l'immagine sacra, per entrambi, non è un oggetto da possedere ma un evento a cui partecipare. L'Assisi di Congdon non è dunque un episodio periferico, ma la scena di una verifica: qui l'artista moderno reimpara, dentro la crisi novecentesca dell'icona, che la luce non è un effetto, ma una responsabilità dell'immagine; e che tale responsabilità si compie solo quando la luce – anche rovesciata, anche nata dalla tenebra – torna a essere una forma di comunione.



Fig. 1 - Interno della Basilica superiore di San Francesco, Assisi.



Fig. 2 - Venezia, San Marco, Cupola della Pentecoste (o dello Spirito Santo), mosaico, fine del secolo XII.



Fig. 3 - Giotto, Storie di san Francesco, Accertamento delle stimmate, particolare, affresco, entro il 1292, Assisi, San Francesco, Basilica superiore.

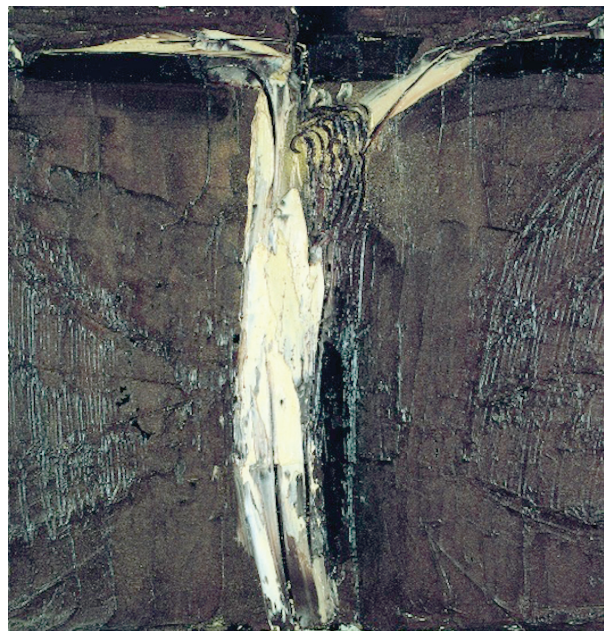


Fig. 4 - William Congdon, Crocefisso 1b, 1960, olio su pannello, 35 × 33 cm., © The William G. Congdon Foundation.



Fig. 5 - William Congdon, Pentecoste 4, 1962, olio su faesite, 110 × 120 cm. Milano, © The William G. Congdon Foundation.

COMPORRE LE IMMAGINI. IL METODO CONTEMPORANEO DI ALESSIO MONCIATTI

ABSTRACT

Il saggio analizza alcuni aspetti del metodo storiografico di Alessio Monciatti, evidenziandone la validità oltre l'ambito della storia dell'arte medievale. Al centro emerge il disegno come dispositivo conoscitivo e progettuale che trasforma l'artista da esecutore ad autore. Attraverso Giotto e Giorgio de Chirico, fino alle pratiche contemporanee, si delinea una genealogia dell'immagine come costruzione intellettuale, riaffermando la centralità di mano, progetto e pensiero anche nell'era digitale.

This essay examines selected aspects of the historiographical method of Alessio Monciatti, highlighting its validity beyond the field of medieval art history. At its core, drawing emerges as a cognitive and projectual device that transforms the artist from executor into author. Through the works of Giotto and Giorgio de Chirico, extending to contemporary practices, a genealogy of the image as an intellectual construction is traced, reaffirming the centrality of the hand, design, and thought even in the digital age.

PAROLE CHIAVE: Disegno, progettualità dell'immagine, autorialità artistica, arte e digitale, arte e intelligenza artificiale.

KEYWORDS: Drawing, image projectuality; artistic authorship; digital art practices; art and artificial intelligence.

1. Uno storico del passato, un teorico per il futuro

Un'analisi del profilo critico di Alessio Monciatti può proporre un'interessante questione metodologica al di là della semplice valutazione storiografica: se la sua produzione scientifica debba essere circoscritta all'ambito specialistico dell'arte medievale e rinascimentale, entro i confini cronologici e disciplinari che tradizionalmente ne definiscono il campo d'azione, oppure se contenga strumenti interpretativi capaci di oltrepassare tali limiti, rivelandosi feconda anche per la comprensione delle pratiche artistiche contemporanee.

Una simile domanda non nasce da un semplice desiderio di attualizzazione, né da un tentativo anacronistico di forzare categorie elaborate

per epoche lontane entro fenomeni estetici radicalmente diversi ma deriva dalla constatazione che alcuni percorsi della storiografia artistica, pur fondati su oggetti storicamente determinati, elaborano modelli di analisi che superano il loro contesto originario e acquisiscono valore trasversale.

In tale prospettiva, il lavoro di Monciatti appare degno di una verifica critica che fa emergere con chiarezza come abbia contribuito a definire un metodo suscettibile di applicazioni più ampie.

L'attenzione costante ai processi di costruzione dell'immagine, alle dinamiche tra committenza e produzione, alla funzione sociale e politica delle opere, così come l'interesse per la circolazione dei modelli figurativi e per le stratificazioni di significato nel tempo, sembrano infatti suggerire un impianto teorico non rigidamente confinato al Medioevo o al Rinascimento.

Tali categorie, opportunamente riformulate, potrebbero rivelarsi utili anche per interrogare le pratiche visive del Novecento e, in misura non minore, quelle dell'arte dei giorni nostri, dove stanno emergendo questioni legate profondamente al momento in cui le arti visive sono state, come ha scritto Monciatti, «in grado di programmare la forma, con una valenza conoscitiva»¹.

Possiamo dunque stabilire che l'opera di Monciatti debba essere letta come contributo a una più ampia grammatica dell'interpretazione artistica. È in questa tensione tra specialismo e trasferibilità del metodo che possiamo verificare fino a che punto una storiografia apparentemente rivolta al passato possa ancora offrire strumenti per comprendere il presente.

Non a caso, un saggio di Monciatti è stato pubblicato nel catalogo *Giotto e il Novecento*, mostra tenuta al MART di Rovereto tra il dicembre 2022 e il marzo 2023, dove un ampio spazio era dedicato proprio a de Chirico. Nel suo testo, lo studioso indica chiaramente che

anche nella scelta del riferimento a Giotto, non si deve pensare a quest'ultimo come a un pittore assoluto, piuttosto è utile interrogarsi di quale Giotto o di quale lettura di Giotto parliamo di volta in volta [...]. Quando si chiama in causa Giotto non si può che pensare a una parte della sua articolazione storica, come alla facciata di un prisma o a forme uniche nella continuità degli spazi e del tempo².

¹ Cfr. A. MONCIATTI, *Il nuovo nell'arte medievale. Temi, percorsi, rappresentazioni*, Roma, De Luca Editori d'arte, 2023, p. 14.

² Id., *Giotto, il pittore assoluto e la tentazione dei canoni nel secolo della Storia dell'arte*, in *Giotto e il Novecento*, da un'idea di V. Sgarbi, a cura di A. Tiddia, Catalogo della mostra di Rovereto, MART, dicembre 2022-marzo 2023, Genova, Sagep Editori, 2022, p. 54. Nello stesso catalogo cfr. V. NOEL-JOHNSON, *Giotto e de Chirico: la rivelazione del "mistero*

Dunque, in quest'ottica, possiamo azzardare una nuova facciata del prisma giottesco e, in tal senso, un possibile punto di connessione può essere individuato nell'intreccio tra gli studi di Monciatti dedicati a Giotto e la figura di Giorgio de Chirico: un accostamento che, a prima vista, potrebbe apparire cronologicamente azzardato, ma che può rivelarsi invece metodologicamente significativo.

Gli studi di Monciatti dimostrano in modo chiaro come alcune categorie elaborate per l'arte medievale – spazio, struttura, funzione simbolica dell'architettura dipinta – possano rivelarsi utili alla comprensione della modernità e delle sue eredità.

Se Giotto rappresenta, nella prospettiva medievale, il momento fondativo di una concezione costruttiva dello spazio pittorico, de Chirico può essere letto come il primo artista di statura internazionale a dare una nuova visione di quella tensione strutturale, reinterpreandola attraverso una visione saldamente “architettonica” dell'immagine.

Infatti, la nascita della pittura metafisica a Firenze, nell'autunno del 1910, si è configurata anche come un confronto con la tradizione dei cosiddetti “primitivi”, e in particolare con l'ordine plastico e la chiarezza volumetrica giottesca.

In tale dialogo, la spazialità rarefatta e misurata delle piazze metafisiche, la solidità delle figure e dei corpi architettonici e la sospensione narrativa sembrano tradurre in un nuovo linguaggio elementi basilari della costruzione figurativa di Giotto.

Del resto, il rapporto tra Giotto e la pittura del Trecento toscano, le suggestioni fiorentine e la Metafisica di de Chirico era stato ben intuito già da Maurizio Calvesi nel suo fondamentale libro *La Metafisica schiarita* del 1982, dal quale è importante estrapolare questa lunga citazione:

Più evidente, benché ancora mal valutata, è la derivazione della singolare prospettiva dechirichiana, nonché della morfologia di alcune sue architetture, dalla pittura toscana del Trecento. Per prepararci a questa analisi, torniamo a considerare *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. Sappiamo che la statua raffigurata nel dipinto è quella di Dante, nel centro della piazza fiorentina di Santa Croce; essa è vista da dietro, come uscendo dalla chiesa o avendo comunque l'edificio alle spalle. In effetti la facciata della chiesa subisce una trasformazione molto più profonda della statua stessa. Al suo posto compare un'architettura stereotipa che è più vicina, a ben guardare, al particolare di un affresco di Giotto conservato appunto in Santa Croce: *Le stimmate di san Francesco* nella cappella Bardi; nonché, sempre in Santa Croce, all'analogo dettaglio della stessa scena raffigurata

da Giovanni del Biondo in una predella della cappella Rinuccini. L'edificio dechirichiano sembra un incrocio tra queste architetture dipinte e il prospetto della chiesa, mentre le colonne evocano un tempio classico [...]. Nei dipinti successivi, invece, de Chirico introdurrà la ricerca prospettica: una prospettiva ripida, contratta, sbieca, articolata in spazi sghembi e sempre più complicati, che concorre in modo fondamentale a creare la profonda e irripetibile atmosfera dei suoi scenari metafisici. E anche questa volta, tanto la morfologia delle semplici arcate, o persino di alcune delle fantastiche torri, quanto le modalità proiettive del loro "goffo" e arcano impalcarsi nello spazio, risultano – sorprendentemente ma con totale evidenza – derivate dallo stesso repertorio di primitivi, dalla pittura del Trecento toscano [...]. Innessi angolosi di scorci sovrapposti e diversamente orientati, tipici della visione pre-prospettica toscana non ancora coordinata nell'unità del punto di vista, perdono il loro sapore "ingenuo" per essere strumentati in un effetto aberrante ed espressivamente caricato; arcate in diagonali "sforzate" si prolungano con fughe vertiginose ispirate piuttosto, in una felice contaminazione, dai deliri prospettici di Paolo Uccello [...], appropriazione, che non ha nulla di testuale e di programmatico (nel senso che sarà, dopo Carrà e la sua "riscoperta" di Giotto, nella pittura di rievocazione primitiva e italiana), e che, al contrario, s'integra senza il minimo scarto al denso e trasfigurante lessico della Metafisica dechirichiana³. [figg. 1, 2]

Calvesi ha colto così per primo il nesso essenziale tra la Metafisica e quell'aspetto che nel 1919 de Chirico definiva "architetturale":

Nella costruzione delle città, nella forma architetturale delle case, delle piazze, dei giardini e dei paesaggi, dei porti, delle stazioni ferroviarie ecc., stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica [...]. In Italia abbiamo moderni e mirabili esempi di tali costruzioni. Per ciò che riguarda l'Italia l'origine psicologica loro è per me oscura; ho molto meditato su questo problema della metafisica architetturale italiana e tutta la mia pittura degli anni 1910, '11, '12, '13 e '14 riguarda questo problema⁴.

Calvesi prosegue notando come de Chirico abbia dedicato ai "primitivi" e a Giotto, nel 1920, buona parte del suo articolo *Il senso architettonico della pittura antica*, che assume una rilevanza speciale nell'ottica delle sue giovanili reinterpretazioni fiorentine metafisiche:

³ M. CALVESI, *La Metafisica schiarita. Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 58-60.

⁴ G. DE CHIRICO, *Sull'arte metafisica*, «Valori Plastici», I, 4-5, aprile-maggio 1919, oggi in ID., *Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di A. Cortellessa, S. D'Angelosante, P. Picozza, Milano, La nave di Teseo, 2023, pp. 180-181.

Nei pittori primitivi il senso architettonico si manifesta palesemente. Le figure sovente appaiono inquadrate da porte e finestre, sormontate da archi e volte. In questo essi erano anche aiutati dal fatto che i santi che rappresentavano li concepivano quasi sempre nella solennità dei loro momenti d'estasi o di preghiera entro i tempî o presso le abitazioni umane.

Lo spirito cristiano è molto più prossimo di quello pagano al senso costruttivo ed architettonico, specialmente per il fatto che detto spirito cristiano rifugge quasi sempre dalla vasta poesia della natura nel suo aspetto mutante ed eterno e, seguendo la linea dello spirito semitico, si innalza alle gioie arcane del misticismo e della metafisica entro ambienti spogli e geometrici ove più facilmente, che nella libera natura, nasce e si sviluppa il senso architettonico [...]. Pure in Giotto il senso architettonico raggiunge alti spazi metafisici. Tutte le aperture (porte, arcate, finestre) che accompagnano le sue figure lasciano presentire il mistero cosmico. Il quadrato di cielo limitato dalle linee di una finestra è un secondo dramma che s'incasta in quello figurato dalle persone. E le prospettive delle costruzioni s'innalzano piene di mistero e di presentimenti, gli angoli celano dei segreti, e l'opera d'arte non è più l'episodio asciutto, la scena limitata negli atti delle persone figurate, ma è tutto il dramma cosmico e vitale che avvolge gli uomini e li costringe entro le sue spirali; ove passato e futuro si confondono, ove gli enigmi dell'esistenza, santificati dal soffio dell'arte, svestono l'aspetto ingrovigliato e pauroso che fuori dell'arte l'uomo s'immagina, per rivestire l'apparenza eterna, tranquilla e consolante, della costruzione geniale⁵.

In questo quadro, è particolarmente significativo affiancare la visione architettonico-metafisica di de Chirico alle riflessioni di Alessio Monciatti che ha individuato nel pensiero tardo medievale – da Tommaso d'Aquino a Dante – un punto di svolta cruciale per la definizione del ruolo dell'artista come intellettuale. Secondo Monciatti, è proprio a partire dal Medioevo che si afferma questo, principio fondativo per la modernità artistica dove proprio l'architetto è capace di immaginare la forma prima della materia, divenendo *artifex principalis* e dove l'architettura assume la funzione guida e metrica per tutte le altre arti⁶.

L'architetto, in quanto progettista, assurge così a modello per tutte le arti, e il disegno diventa il tramite conoscitivo che segna il passaggio dall'arte "fabrile" a quella intellettuale.

⁵ G. DE CHIRICO, *Il senso architettonico della pittura antica*, «Valori Plastici», III, 5-6, maggio-giugno 1920, oggi in ID., *Scritti*, cit., pp. 244-245.

⁶ Cfr. A. MONCIATTI, *Il nuovo nell'arte medievale*, cit., pp. 1-18, si tratta del capitolo 'De diversis artibus'. *Il Medioevo e il rinnovamento della gerarchia delle arti*", che riproduce, con le necessarie integrazioni, un testo letto il 23 febbraio 2010 presso la Fondazione Marilena Ferrari di Bologna.

Di conseguenza, anche la pittura acquisisce valore progettuale e si afferma come arte guida, come già in Giotto, dove il disegno è ricerca, costruzione e rappresentazione del reale.

Monciatti nota che:

La vera dignità dell'artista risiede, quindi, nella sua capacità di ideare la forma, meglio e prima ancora della sua realizzazione: “*artifex non operatur sine forma vel idea sui operis*” (afferma ancora san Tommaso). Le qualità progettuali sono dunque sommamente stimate nelle arti, ne determinano la gerarchia e, perciò stesso, l'architettura diviene l'arte più importante. [...]. Se la capacità di *imaginer* sarà quella caratterizzante l'architetto, altresì possono essere comprese fra le *artes architectonicae* tutte quelle in grado di programmare la forma [...]. Ricordando che per parlare dell'architetto si metteva l'accento sulla sua capacità di immaginare, di formare le immagini, si comprenderà come le categorie che alludevano alla progettazione e alla guida della fabbrica potessero essere adottate dalla pittura. Il ruolo del disegno era anche in Giotto cruciale, e non tanto come medium di trasmissione ma proprio come guida delle attività e luogo della ricerca e della sperimentazione, volte ad indagare e perfezionare la rappresentazione della realtà naturale. È in forza di questo che la pittura era destinata a diventare in Italia, e più tardi in Europa, la prima delle arti⁷.

De Chirico, con le sue piazze silenziose e le sue architetture sospese, sembra tornare a incarnare questo modello di artista: nelle sue opere, l'immagine non è più semplice resa del visibile, ma espressione di un'idea intellettuale autonoma, pensata e costruita nello spazio della pittura come in un disegno progettuale.

Alla luce di questa riflessione, si comprende come l'estetica metafisica dechirichiana, così fortemente debitrice della pittura trecentesca toscana, partecipi di quella trasformazione epistemologica per cui il disegno – inteso non solo come tecnica ma come luogo della conoscenza e della sperimentazione visiva – assicura alla pittura una dignità pari all'architettura.

Giotto, pertanto, è figura esemplare: la sua capacità di costruire lo spazio e dare ordine alla realtà visibile attraverso il disegno lo rende antesignano di quell'artista che de Chirico rievoca e riformula nel proprio linguaggio pittorico.

Dunque, l'ideazione architettonica e lo spazio mentale delle piazze metafisiche possono essere letti come eredi di una lunga genealogia che, come ricorda Monciatti, fa della capacità progettuale e dell'immaginazione formativa il cuore stesso della superiorità artistica.

⁷ Id., *Il nuovo nell'arte medievale*, cit., pp. 13-18.

L'opera di de Chirico, dunque, si collega profondamente non solo alla pittura del Trecento, ma anche alla più alta riflessione teorica sul ruolo dell'artista nella storia dell'arte occidentale.

In questo senso in un altro capitolo del libro, Alessio Monciatti individua nella lunga durata tra XII e XIV secolo una progressiva trasformazione dello statuto dell'artista che segna il superamento definitivo della condizione medievale dell'artefice.

In origine l'attività figurativa si configurava infatti come pratica eminentemente esecutiva, fondata sull'imitazione di modelli autorevoli e subordinata all'autorità dei testi, secondo una logica di servizio che riduce l'immagine a *exemplum* e l'autore a semplice tecnico.

Con l'affermarsi del primato del progetto e del disegno – già elaborato in ambito architettonico – l'asse della valutazione si sposta però dalla materia all'idea: la dignità dell'arte non risiede più nella perizia manuale, ma nella capacità di concepire e ordinare la forma prima della sua traduzione materiale. In tale prospettiva, l'immagine cessa di essere ancillare alla scrittura e diviene creazione autonoma e strumento di conoscenza; parallelamente, chi la produce non è più un mero esecutore, bensì un costruttore dell'immagine, impegnato in un'attività insieme operativa e intellettuale, fino ad assumere un profilo che può dirsi propriamente autoriale.

La pittura stessa, liberata dall'epocale subordinazione ai testi, entra in dialogo paritario con la cultura letteraria e conquista un'autonomia semantica che consente di riconoscere all'artista un ruolo analogo a quello dello scrittore.

È in questo snodo che si colloca la figura di Giotto, interpretata da Monciatti come il primo esempio compiuto di pittore-*auctor*: chiamato a dirigere cantieri pubblici per la sua *scientia et doctrina*, consapevole del valore progettuale del disegno come luogo di ricerca e invenzione, e capace di imprimere all'opera una riconoscibile identità stilistica, Giotto incarna la coincidenza fra ideazione, guida esecutiva e responsabilità intellettuale. In lui si compie dunque il passaggio decisivo dall'arte come mestiere all'arte come forma di pensiero, e con esso l'emergere di una concezione moderna dell'artista, non più artigiano subordinato ma autore consapevole e culturalmente legittimato.

Rileva ancora Monciatti:

Sono queste facoltà che sostanziano l'incessante rivisitazione e aggiornamento, perfezionamento e semplificazione tecnica che Giotto operò nel corso della sua lunga attività. Nella codifica tarda del *Libro dell'arte* cenniniano si cristallizza un

processo artistico ricco e complesso che dovremmo considerare ormai a tutti gli effetti culturale: per il nuovo statuto acquisito dalle arti, ma anche per gli altri ambiti del sapere che necessariamente coinvolge. Gli elogi da intellettuale che Giotto per primo riceve non sono allora un mero fenomeno letterario e astratti dalla realtà delle opere. “Bellissimo favellatore” lo definisce Boccaccio e con Sacchetti questo carattere è consapevolmente accentuato, ad esempio nella *novella LXXV* nella quale, espressosi sui motivi della malinconia di san Giuseppe, non si esita a sostenere che le sue “furono tenute parole proprio di filosofo”, visto che “non che fusse [solo] gran maestro di dipingere, ma essere ancora maestro delle sette arti liberali”. D'altronde, come invitano a fare i *titoli* del *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti, “volgiate gli occhi” “guardate”, l'immagine ha bisogno di essere meditata e presuppone un moto di fruizione attivo, in cui gli occhi sono guidati dall'intelletto, attraverso la struttura formale verso il contenuto. La nuova pittura è lontana ormai da essere mera trasposizione scritturale e nella specificità della sua arte il pittore è detentore di *autorità*⁸.

2. La mano, la parola, l'intelligenza artificiale

Il passo citato di Alessio Monciatti consente dunque di individuare un nodo teorico particolarmente fecondo per estendere la riflessione oltre l'ambito medievale e rinascimentale e per interrogare, in una prospettiva di lunga durata, anche alcune esperienze dell'arte del Novecento e del contemporaneo.

Va sottolineato ancora come Monciatti ci ricordi come attraverso il disegno, inteso sia come strumento di comunicazione sia come principale impulso di questo processo di rinnovamento, l'architetto abbia assunto il ruolo di artista per eccellenza, in grado di coordinare le altre arti e, soprattutto, di concepirne e definirne la forma.

In questa luce, il disegno non è più inteso come fase preparatoria o ausiliaria, bensì come spazio cognitivo in cui l'opera prende forma concettualmente, come sintesi tra invenzione e controllo strutturale. È proprio tale slittamento – dall'arte come pratica fabrilis all'arte come attività intellettuale – che consente di stabilire un ponte inatteso con la contemporaneità.

Anche nella pittura e negli scritti di Giorgio de Chirico, infatti, il

⁸ Id., *Il nuovo nell'arte medievale*, cit., pp. 55-56. Si tratta del capitolo *L'artista medievale da artefice ad 'auctor'. Elementi per un'individuazione difficile*. Il testo riproduce, con minimi adattamenti, quello letto nel corso della IV Settimana di Studio sulle letterature nel Medioevo europeo – *'Auctoritas' e Auctor nel Medioevo europeo*, tenutasi a Certaldo dal 22 al 26 settembre 2014.

disegno assume una funzione analoga: non semplice traccia preliminare, ma ossatura logica dell'immagine, principio di costruzione plastica e architettonica dello spazio.

Se in Monciatti il primato del disegno segna la nascita dell'artista come *auctor*, in de Chirico esso torna a essere come strumento di conoscenza e di progetto, diviene il dispositivo attraverso cui l'artista si afferma non più come esecutore, ma come autore consapevole della struttura e del senso delle proprie immagini.

Per de Chirico, del resto, il disegno era il fondamento strutturale del linguaggio pittorico: «io parlo del disegno come dell'alfabeto, poiché bisogna saper disegnare per poter dipingere, così come bisogna conoscere l'alfabeto per poter scrivere», come leggiamo in suo illuminante testo teorico dedicato all'arte sacra⁹. [fig. 3]

Elena Pontiggia giustamente vede in de Chirico

uno dei maggiori teorici del disegno di tutto il XX secolo. Pochi artisti, nel panorama del Novecento europeo, hanno sostenuto con uguale chiarezza, per usare un termine a lui caro, non solo l'importanza del disegno, ma soprattutto il suo significato filosofico. Pochi hanno affermato con tanta intensità il valore concettuale della linea, anzi la *magia della linea*, come amava dire: “una linea intesa come segmento chiuso tra due punti, come forma limitata da un contorno, non come libera grafia o come arabesco potenzialmente infinito”¹⁰.

Non è un caso, allora, che, nel disegno, lo stesso artista vedesse

l'arte divina, base di ogni costruzione plastica, scheletro di ogni opera buona, legge eterna che ogni artefice deve seguire. Il disegno, ignorato, negletto, deformato da tutti i pittori moderni (dico tutti, compresi i decoratori delle aule parlamentari e i vari professori del regno), il disegno, dico, tornerà non di “moda”, come oggi usano dire quelli che parlano di avvenimenti artistici, ma tornerà per necessità fatale, come una condizione *sine qua non* di creazione buona¹¹.

Queste parole del 1919 sembrano particolarmente attuali, in modo

⁹ G. DE CHIRICO, *L'arte sacra*, in ID., *Commedia dell'arte moderna*, Roma, Truguardi-Nuove Edizioni Italiane, 1945, oggi in ID., *Scritti*, cit., p. 1216.

¹⁰ E. PONTIGGIA, *La magia della linea, la magia della forma. De Chirico e il disegno*, in *La magia della linea. 110 disegni di de Chirico dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, a cura di E. Pontiggia, Catalogo della mostra di Roma, Museo Carlo Bilotti, Aranciera di Villa Borghese, gennaio-maggio 2009, Milano, Skira, 2009, p. 17.

¹¹ G. DE CHIRICO, *Il ritorno al mestiere*, «Valori Plastici», I, 11-12, novembre-dicembre 1919, oggi in ID., *Scritti*, cit., p. 190.

particolare in questo momento storico in cui, a livello internazionale, è esploso un nuovo interesse per la pittura e per la riscoperta dei suoi segreti tecnici, ritrovati, al di là delle mode momentanee, proprio come una “necessità fatale”, come de Chirico aveva profetizzato più di un secolo fa.

Come ben sostiene Jole de Sanna, per de Chirico «il disegno metafisico equivale a scrittura mentale [...] è impronta del pensiero, rivelazione cognitiva», divenendo anche un'importante fonte d'ispirazione per le nuove frontiere dell'arte contemporanea¹².

Infatti, de Chirico è ritenuto oggi un punto di riferimento per moltissimi artisti delle giovani generazioni in tutto il mondo, in una riconsiderazione iniziata negli anni Sessanta e che ha visto una crescita costante e inarrestabile.

De Chirico è apprezzato, peraltro, non solo per la sua opera pittorica, ma anche per il suo grande lavoro di scrittore e di teorico, autore, ad esempio, di pagine che sembrano scritte per parlare di quello che accade oggi di fronte alle questioni poste dall'ingresso dell'intelligenza artificiale nel contesto delle arti visive.

Infatti, con una visione quasi premonitrice, nel suo già citato testo *L'arte sacra*, de Chirico scriveva:

la mano, per via della sua agilità, ed in seguito abilità, ha sempre più costretto il cervello dell'uomo allo sforzo, sviluppando e stimolando in tal modo le sue capacità intellettuali. Con la perdita progressiva dell'abilità manuale, provocata dal sempre maggior impiego della macchina, anche il cervello, non più necessario per guidare la mano, perderà sempre più le sue capacità. Speriamo che tutto non sia perso e che l'umanità saprà fermarsi su questa china pericolosa, cinque minuti prima dell'ora¹³.

All'appello di de Chirico sembrano così rispondere i moltissimi artisti che non accettano di essere dei semplici e banali ripetitori delle immagini prodotte dalle macchine, da quei programmi di intelligenza artificiale (basati oltretutto su un meccanismo generativo verbale) che non permettono un controllo creativo e costruttivo da parte dell'artista.

Va segnalato, tra l'altro, che moltissimi di questi autori non escludono del tutto l'utilizzo di strumenti digitali, purché usati con un rigoroso controllo manuale e concettuale basato proprio sul disegno, un elemento

¹² Per la citazione, J. DE SANNA, *Giorgio de Chirico. Disegno. Opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Milano, Electa, 2004, p. 11.

¹³ G. DE CHIRICO, *L'arte sacra*, cit., p. 1216.

fondamentale che oggi sta ritrovando una nuova vitalità grazie al suo utilizzo su più piani, da quello più “tradizionale”, su supporto cartaceo, a quello “elettronico”, in una dimensione digitale: due mondi ormai strettamente connessi che, non di rado, si fondono per dare vita a nuovi spazi di espressione.

In questo contesto, si segnalano, per esempio, le opere e le posizioni teoriche di un artista di fama internazionale come Nicola Verlato, capace di fare interagire il disegno e la pittura “tradizionali” con le nuove tecnologie:

Quello che è alla base di ogni mio dipinto è il disegno, che procede direttamente dall’immaginazione senza nessuna mediazione. Tutto nasce da un foglio bianco e una matita. Successivamente costruisco modelli tridimensionali in creta o plastilina, o digitali in 3d (fin dai primi anni 90). Verifico così composizione luci e prospettive nello spazio tridimensionale, e solo poi lavoro con modelli viventi o con sculture più precisate nei dettagli per aggiungere informazioni ulteriori. A questo punto procedo alla pittura vera e propria che riprende in pieno i dettami della pittura classica fatta di passaggi successivi dalla grisaglia iniziale alle diverse velature fino al suo compimento¹⁴. [fig. 4]

Non a caso, Verlato riconosce proprio in Giorgio de Chirico, «l’artista visionario che d’un balzo ha attraversato tutto un secolo», uno dei suoi punti di riferimento principali:

De Chirico ha attraversato tanti periodi. Quello iniziale Metafisico. Negli anni ’20 ha invece cercato di avvicinarsi a un classicismo Rinascimentale, poi piano piano è diventato un de Chirico addirittura barocco, che si è spinto a dipingere addirittura battaglie. Sicuramente non mi ispiro alle sue battaglie, alle rappresentazioni di cavalli, ma vedo in lui un artista che ha iniziato il secolo con delle visioni sospese e poi ha saputo attraversarlo e tornare alla centralità del dipingere in termini pieni, includendo immagini, che non voglio definire aggressive, ma di sicuro molto cariche, in cui non manca davvero nulla¹⁵.

Le posizioni di Verlato, capace di integrare disegno manuale, model-

¹⁴ Nicola Verlato in C. MADESANI, *La fine di un’epoca. Intervista a Nicola Verlato*, 28 ottobre 2025, in <https://artslife.com/2025/10/28/nicola-verlato/> (ultimo accesso 6 febbraio 2026).

¹⁵ Nicola Verlato in R. SALVADEI, *L’arte di Nicola Verlato, tra pittura figurativa e tecnologie avanzate. Intervista*, 4 giugno 2021, in <https://artemagazine.it/l-arte-di-nicola-verlato-tra-pittura-figurativa-e-tecnologie-avanzate-intervista/> (ultimo accesso 5 febbraio 2026).

lazione tridimensionale e strumenti digitali senza rinunciare al controllo progettuale dell'immagine, mostrano come la tecnologia possa essere assorbita entro una logica costruttiva che resta saldamente fondata sulla mano e sull'invenzione formale.

Per Verlatto, tuttavia, il problema non è l'uso dei nuovi strumenti, ma quando, attraverso i programmi generativi di intelligenza artificiale, la produzione visiva viene delegata a sistemi generativi basati su comandi testuali in cui la pittura rischia di perdere la sua forza conoscitiva, tornando paradossalmente a una condizione di subordinazione alla scrittura, riproponendo, in forma tecnologica, quella subordinazione che il tardo Medioevo aveva faticosamente superato:

nel processo immaginativo sottostante alla creazione di un dipinto o di una scultura il passaggio dalla narrativa lineare all'immagine è frutto di un lavoro nel quale si produce conoscenza; delegare ad una macchina questa ricerca automatizzando il processo è un problema gravissimo: rischiamo di cancellare una intera dimensione della conoscenza [...]. L'uso dell'intelligenza artificiale per produrre immagini, soprattutto il *text-to-image* (l'*image-to-image* può avere dei pregi) distrugge la conoscenza che solo attraversando il complesso processo di produzione delle immagini si può produrre. La macchina sa solo tradurre, mentre l'artista scopre.

In un processo di ricerca lungo e complesso, finché all'improvviso la forma gli appare. Quando faccio un bozzetto sento che sto scoprendo, costruisco conoscenza. Le IA invece sono il frutto di una visione totalmente legata alla potenza del logos che da sempre vuole sconfiggere, sottomettere a sé completamente e compiutamente, una volta per tutte, il potere dell'immagine [...]. Il mio interesse per la modellazione 3D deriva dal fatto che l'ho sempre trovata congrua con il progetto rinascimentale di poligonizzazione degli enti che gemma proprio dalla pratica artistica in sé, l'IA è invece il tentativo del testo scritto di appropriarsi di un campo che non gli appartiene per poi farlo fuori definitivamente¹⁶.

In conclusione, ciò che emerge con chiarezza dall'analisi condotta non è soltanto l'importanza degli studi di Alessio Monciatti per la ricostruzione della cultura figurativa medievale, ma soprattutto la loro portata teorica e metodologica, capace di incidere ben oltre i confini cronologici della disciplina. Il merito più fecondo del suo lavoro consiste

¹⁶ Nicola Verlatto in J. GONZALES, *Con la sua pittura, Nicola Verlatto dà forma al mito: intervista all'artista*, 16 gennaio 2026, in <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/con-la-sua-pittura-nicola-verlatto-da-forma-al-mito-intervista-allartista/> (ultimo accesso 6 febbraio 2026).

nell'aver messo a fuoco, con rara precisione storica e concettuale, il momento in cui l'artista cessa di essere semplice artefice per divenire *auctor*: non più esecutore subordinato a modelli e testi, ma soggetto intellettuale capace di ideare, progettare e costruire la forma.

In questo passaggio, il disegno si configura come il vero dispositivo epistemologico della modernità artistica, un medium per la conoscenza, la sperimentazione e l'invenzione, attraverso cui l'immagine si emancipa dalla dipendenza dalla scrittura e conquista una propria autonomia semantica.

È proprio questa centralità del disegno, inteso come spazio mentale e progettuale, a costituire il filo rosso che collega la riflessione di Monciatti alla lunga durata della tradizione occidentale e, insieme, alle questioni più urgenti del presente. Se con Giotto la pittura diventa costruzione intellettuale dello spazio e con Giorgio de Chirico il disegno torna a essere «base di ogni costruzione plastica», ossatura logica e metafisica dell'immagine, allora si comprende come la dialettica tra mano, mente e progetto non sia un residuo del passato, ma una condizione strutturale dell'atto creativo. In entrambi i casi, la forma non nasce da una traduzione meccanica del visibile né da una procedura automatica, ma da un percorso conoscitivo lento e costruttivo, in cui il pensiero si incarna nel gesto e il gesto genera pensiero.

Da questa prospettiva, gli studi di Monciatti appaiono particolarmente illuminanti anche per comprendere le tensioni dell'arte contemporanea.

Come si è visto, infatti, Verlato dimostra che l'integrazione tra disegno tradizionale, modellazione 3D e strumenti digitali può avvenire senza perdere il controllo progettuale: la tecnologia diventa così parte di un metodo costruttivo ancora fondato sulla manualità e sull'invenzione formale.

In tal senso, l'attuale diffusione dell'intelligenza artificiale pone una questione che non è soltanto tecnica, ma antropologica e conoscitiva: se l'immagine nasce direttamente dal testo (e non attraversa più il lavoro progettuale del disegno) si perde quella dimensione di scoperta che coincide con la costruzione stessa della forma. La macchina traduce; l'artista, invece, cerca, sbaglia, corregge, comprende. È in questo scarto che si fonda la differenza tra produzione automatica e creazione.

Riletta oggi, la lezione di Monciatti non appare dunque come un contributo specialistico sul passato, ma come una vera e propria teoria generale dell'immagine: una teoria che riconosce nel disegno il luogo in cui mano e mente si incontrano e in cui l'artista diventa autore.

In questa prospettiva, la genealogia che da Giotto conduce a de Chirico e giunge fino alle pratiche contemporanee non è una semplice linea di influenza, ma la persistenza di una stessa esigenza: difendere la forma come atto di pensiero. È forse proprio qui che risiede una delle eredità più vive del lavoro di Monciatti: nell'aver mostrato che la libertà dell'arte coincide, ieri come oggi, con la possibilità di progettare, costruire e conoscere attraverso le immagini.



Fig. 1 - Giotto, *San Francesco riceve le stimmate*, affresco, 1317-1321 ca.
Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi.



Fig. 2 - Giorgio de Chirico, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910, olio su tela,
collezione privata, foto courtesy Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.



Fig. 3 - Giorgio de Chirico, *Studio preparatorio per un soldato de La Salita al Calvario*, matita su carta, 1947 c., collezione privata, foto courtesy Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

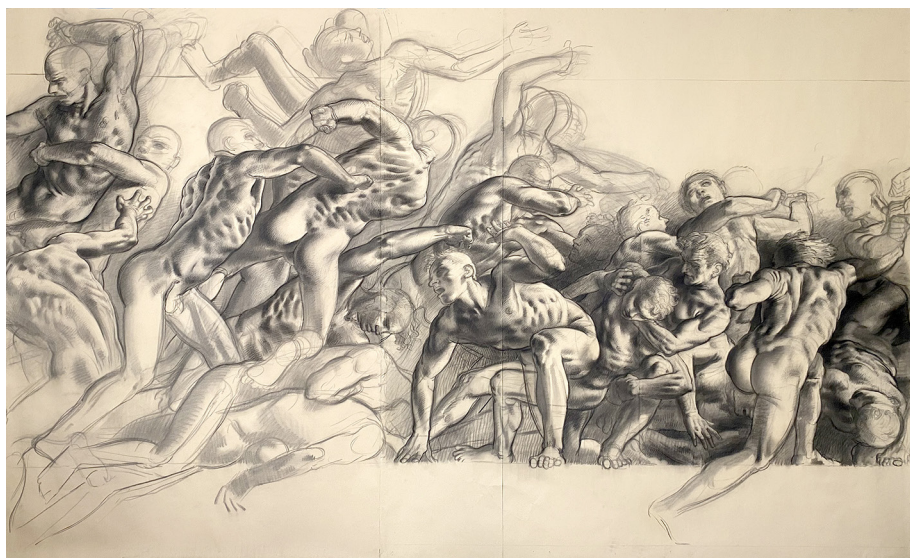


Fig. 4 - Nicola Verlato, *Studio per il fregio del Mausoleo a Pier Paolo Pasolini a Ostia*, 2020-2022, carboncino su carta da spolvero, 270x444 cm. (foto courtesy Nicola Verlato).

Finito di stampare nel mese di maggio 2026
dalla tipografia Buonaiuto sas
Sarno (Salerno)

