

FONTES



FONTES

DIRETTORI SCIENTIFICI

CRISTINA GALASSI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA) E SONIA MAFFEI (UNIVERSITÀ DI PISA)

COMITATO SCIENTIFICO

LUCIA FAEDO (UNIVERSITÀ DI PISA)

GIOVANNI MARIA FARA (UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA)

DONATA LEVI (UNIVERSITÀ DI UDINE)

FRANCESCO FEDERICO MANCINI (UNIVERSITÀ DI PERUGIA)

ILARIA MIARELLI MARIANI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

MACARENA MORALEJO ORTEGA (UNIVERSIDAD DE GRANADA)

RAFFAELLA MORSELLI (UNIVERSITÀ DI TERAMO)

ULRICH PFISTERER (LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT DI MONACO DI BAVIERA)

MASSIMILIANO ROSSI (UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

SALVATORE SETTIS (SCUOLA NORMALE SUPERIORE)

EVA STRUHAL (LAVAL UNIVERSITY, QUÉBEC)

ALESSANDRO TOMEI (UNIVERSITÀ DI CHIETI-PESCARA)

GENEVIEVE WARWICK (EDINBURGH COLLEGE OF ART

THE UNIVERSITY OF EDINBURGH)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

CHIARA CRUCIANI E ELENA PETRACCA

PROPIETARIO DELLA TESTATA E DIRETTORE RESPONSABILE

ANTONIO SCOLLO

Autorizzazione del Tribunale della Spezia n. 6 del 28 giugno 2000

Iscrizione nell'elenco speciale Annesso all'Ordine dei Giornalisti della Liguria

protocollo n° 543 del 16 maggio 2000

CON IL PATROCINIO DI

SISCA, SOCIETÀ ITALIANA DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

E- MAIL: cristina.galassi@unipg.it

FONTES

RIVISTA DI ICONOGRAFIA
E STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

NUOVA SERIE

2 · 2021

L'AUTORAPPRESENTAZIONE
COME AUTOCONSAPEVOLEZZA
DELL'ARTISTA



AGORÀ & CO.

Laborem saepe Fortuna facilis sequitur

Volume pubblicato con un contributo della



TUTTI SAGGI DEL VOLUME SONO STATI SOTTOPOSTI ALLA VALUTAZIONE
DI DUE REFEREES ANONIMI, IN MODALITÀ DOUBLE-BLIND.

Condizioni di abbonamento: € 125,00 per gli Enti; € 50,00 per i privati
Per i fascicoli arretrati: € 140,00 per gli Enti; € 80,00 per i privati

Per informazioni commerciali e abbonamenti scrivere a: infoagoraco@gmail.com

©2021 AGORÀ & CO.

Sarzana-Lugano

E-mail: infoagoraco@gmail.com

www.agoracommunication.com

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA PER TUTTI I PAESI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,
la riproduzione totale e parziale, con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico

ISSN 1127-6851

ISBN 979-12-80508-14-0

SOMMARIO

L'AUTORAPPRESENTAZIONE COME AUTOCONSAPEVOLEZZA DELL'ARTISTA

CRISTINA GALASSI, SONIA MAFFEI, <i>Presentazione</i>	1
ULRICH PFISTERER, <i>La tomba di Bramante accanto a Fra Angelico, Andrea Bregno e Raffaello</i>	5
GENEVIEVE WARWICK, <i>'Ritratto allo specchio': L'idea dell'autoritratto nella prima età moderna</i>	19
CECILIA PAOLINI, <i>Dentro la scena: gli autoritratti di Rubens e la parabola dei modelli dal vero in contesti sacri tra Carlo e Federico Borromeo</i>	45
BELLA TAKUSHINOVA, <i>Un 'intellettuale errante' nell'autoritratto di Aleksandr Brjullov</i>	61
FABIO CAFAGNA, <i>Vincenzo Antonio Revelli (1764-1835). Note sulla biografia e sull'autobiografia di un illuminista torinese</i>	73
GIANPAOLO ANGELINI, <i>Dai Ligari a Carloni: l'autorappresentazione dell'artista in Lombardia alla vigilia dei lumi</i>	85
GIULIO BREVETTI, <i>In memoria di sé. Sugli autoritratti di Wilhelm Tischbein</i>	107
CHIARA SAVETTIERI, <i>Le Peintre di Anne-Louis Girodet: un autoritratto poetico all'insegna del viaggio</i>	119
JESSICA CALIPARI, <i>Dallo studio alla villa. Adelaide Pandiani fra Milano, Roma e Lugano</i>	131
SARA DAMIANI, <i>L'autoritratto impossibile di Orlan</i>	149

SOMMARIO

RECENSIONI

- PAOLO SAN MARTINO, rec. a Simone Ferrari, *Dürer e Leonardo. Il Paragone delle Arti a Nord e a Sud delle Alpi*, con una prefazione di Lauro Magnani, Genova, Gup, 2020 161
- SONIA MAFFEI, rec. a *Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazioni e diffusione*, a cura di Tommaso Casini, Roma, Artemide Edizioni, 2020 163
- TOMMASO CASINI, rec. a Giovanni Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, Macerata, Quodlibet, 2020 165
- ILARIA MIARELLI, rec. a Patrizia Cavazzini, con la collaborazione di Yara Cancilla, *Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2020. 167
- TOMMASO CASINI, rec. a Henry Keazor, *Raffaels Schule von Athen: Von der Philosphenakademie zur Hall of Fame*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2021. 169
- CRISTINA GALASSI, rec. a Enzo Borsellino, *La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato italiano. Dipinti e sculture*, 2 vv., Roma, Edizioni Efesto, 2017. 171

L'AUTORAPPRESENTAZIONE COME
AUTOCONSAPEVOLEZZA DELL'ARTISTA

PRESENTAZIONE

L'AUTORAPPRESENTAZIONE COME AUTOCONSAPEVOLEZZA DELL'ARTISTA

In questo numero di “Fontes” abbiamo inteso approfondire la tematica dell'autorappresentazione come autoconsapevolezza dell'artista, indagando, in senso più ampiamente teorico o per casi di studio significativi, le modalità con cui gli artisti nelle varie epoche si sono autorappresentati e autopromossi. Il volume intende far dialogare contributi di diversa natura: indagini figurative sull'autoritratto nelle sue molteplici valenze, dai criptoritratti alle contaminazioni culturali, studi sulle modalità con cui si è attuato talvolta l'autobiografismo letterario; analisi delle varie emergenze legate all'espressione della personalità dell'artista nella società, cercando di fornire una casistica significativa del tema dell'autocoscienza degli artisti nella sua varietà, sperando di sollecitare nuovi interessi e nuove linee di ricerca.

Il saggio di Ulrich Pfisterer, proponendo l'analisi di nuove fonti, affronta un tema molto interessante legato alla costruzione di monumenti funebri come importanti propagatori della fama degli artisti. La scelta di Donato Bramante di farsi costruire una tomba nella chiesa di S. Maria sopra Minerva a Roma, un luogo dove già altri due artisti - Beato Angelico e lo scultore Andrea Bregno - avevano ricevuto un monumento funerario, si motiva con un'attenta e consapevole gestione della fama postuma dell'architetto, qui unito ad altri importanti innovatori della scena artistica del tempo. La notizia di questa prima sepoltura, poi scomparsa, contestualizza ora in modo assai interessante anche le vicende legate alla morte e sepoltura di Raffaello nel vicino Pantheon.

Nel contributo di Genevieve Warwick, che affronta il tema dello sviluppo e dell'ascesa dell'autoritratto nella prima età moderna, si analizza il termine 'autoritratto' come prodotto dell'epoca e della visione di Jacob Burckhardt (*Die Kultur der Renaissance*, 1860). Ciò marca una notevole differenza rispetto alle fonti del XVI secolo, sia relative ad artisti che

a collezionisti, che si riferivano alla categoria che noi definiamo ‘autoritratto’, per indicare invece la metodologia della sua realizzazione - cioè come ritratti allo specchio. L’autrice ambisce a costituire una tipologia di autoritratti allo specchio, volendo dimostrare l’instaurarsi di una “topica” moderna, seppure nutrita di riferimenti classici.

Il saggio di Cecilia Paolini analizza i modi con cui l’autorappresentazione degli artisti in contesti sacri si sia relazionata con la letteratura controriformistica, tra i cui divieti compariva anche l’invito a non raffigurare personaggi sacri o santi con le fattezze di persone vive e riconoscibili. Accertato come il divieto sia spesso stato eluso dagli artisti già nei decenni immediatamente successivi alla divulgazione dei trattati post-tridentini, il saggio, partendo da una rilettura della prima versione della pala d’altare per Santa Maria in Vallicella a Roma di Pietro Paolo Rubens, che contiene l’autoritratto riconoscibile del pittore, propone di interpretare questa prassi autorappresentativa come un’esaltazione della personalità dell’artista, declinata però in chiave morale e religiosa.

Nel contributo di Bella Takushinova viene analizzata la fortuna dei ritratti ad acquerello tra i viaggiatori russi in Italia nel primo terzo del XIX secolo. L’indagine si concentra in particolare sull’autoritratto dell’architetto Alexandr Pavlovič Brjullov, realizzato durante il suo soggiorno romano, che sceglie consapevolmente di autorappresentarsi da “turista” sulla scorta dei ritratti da lui eseguiti, negli anni Venti dell’Ottocento, di aristocratici russi sullo sfondo del golfo di Napoli.

Il saggio di Fabio Cafagna rilegge la figura eclettica di Vincenzo Antonio Revelli, pittore, scienziato e filosofo, nipote di Claudio Francesco Beaumont, alla luce delle pagine autobiografiche che l’artista trentatreenne pubblicò nel 1797, testando i meccanismi di autopresentazione e autopromozione messi in gioco e cercando allo stesso tempo di fare luce sulla biografia alquanto misteriosa dell’artista nel contesto, molto vivace socialmente e culturalmente, della città di Torino tra XVIII e XIX secolo.

Il contributo di Gianpaolo Angelini si propone di indagare le modalità di autorappresentazione degli artisti nel Settecento in Lombardia, prima dell’avvento del neoclassicismo e della nascita della cultura accademica. In particolare prende in esame le convenzioni adottate dagli artisti nel XVII secolo per autorappresentarsi e mette in evidenza alcune linee di continuità o alcune variazioni. Esamina in particolare i casi offerti dall’autoritratto del pittore Carlo Innocenzo Carloni con la sua famiglia e l’autoritratto di Pietro Ligari, quest’ultimo messo a confronto con il ritratto della figlia di Ligari Vittoria, anche lei artista. Fonti documentarie e letterarie, soprat-

tutto lettere, permettono di collegare i casi esaminati a riflessioni sulla consapevolezza del ruolo sociale e culturale del pittore, le sue ambizioni professionali, le sue ansie interiori.

Giulio Brevetti analizza il ruolo dell'autoritratto all'interno della produzione del pittore neoclassico Wilhelm Tischbein, noto per lo più per i suoi soggetti storici o antiquari. Puntando l'accento su questa produzione poco studiata, il saggio mostra come l'autoritratto diventi per il pittore il terreno privilegiato in cui consapevolmente declinare aspetti diversi della propria biografia e sperimentare fasi diverse del proprio percorso stilistico. L'analisi dei sei autoritratti noti del pittore – da quello giovanile del 1717, che costituisce per Tischbein il primo vero riconoscimento sociale della propria professione, fino all'ultimo, creato nel 1820 a settant'anni - costituisce una pregnante autobiografia, in cui scelte stilistiche e di vita si fondono esemplarmente.

Ad un ritratto letterario è invece dedicato il saggio di Chiara Savettieri, che propone l'analisi dell'opera poetica «Le Peintre», vero e proprio autoritratto poetico del pittore Anne-Louis Girodet. Attraverso il viaggio, come privilegiata e autentica esperienza formativa, l'*alter ego* del pittore, protagonista di peregrinazioni in Italia, Grecia, Scozia, Svizzera e nelle Americhe, rivela l'irrequietezza della ricerca artistica e umana di Girodet. Parallelamente al ritratto pittorico, questo profilo letterario aiuta a comprendere, in un modo indiretto ma proprio per questo assai più efficace, i fondamenti del percorso culturale e spirituale del grande artista.

Il saggio di Jessica Calipari prende in esame la figura, poco valorizzata dalla storiografia artistica, della scultrice Adelaide Pandiani, attiva nella seconda metà del diciannovesimo secolo. Il saggio si propone di contestualizzare la carriera della Pandiani analizzando l'ambiente socio-culturale e indagando le strategie adottate dalla scultrice nelle sue dimore di Roma e Lugano per dimostrare come questi luoghi diventassero dei teatri di celebrazione e promozione della sua immagine di artista.

Infine il saggio di Sara Damiani propone una riflessione su alcune declinazioni del genere dell'autoritratto attivate dall'arte contemporanea. In particolare l'articolo analizza le dinamiche autorappresentative nell'«Arte Carnale» dell'artista francese ORLAN, nel suo impossibile tentativo di attuare un completo processo di estetizzazione del corpo, espresse ad esempio nella *performance* chirurgica di Sainte Orlan (1990-1993) oppure nel robot Orlandioide (2018).

LA TOMBA DI BRAMANTE ACCANTO A FRA ANGELICO, ANDREA BREGNO E RAFFAELLO

ULRICH PFISTERER*

Abstract

Geofroy Tory mentions in his treatise *Champ Fleury* (Paris, 1529) that the tomb of Donato Bramante, who died in 1514 and whose monument has completely disappeared since, was originally located in S. Maria sopra Minerva in Rome. Starting from this hitherto unknown source the article tries to reconstruct the context and the reasons for the choice of this place, where already the painter Fra Angelico and the sculptor Andrea Bregno had received a funerary monument. Newly discovered poems on the death of Bramante prove that his passing away was mourned by the humanists. This new conception of Bramante's literal posthumous fame and of his funerary monument also changes the view of the events surrounding Raphael's death and burial in the nearby Pantheon in 1520.

Il pensiero della gloria terrena e della fama postuma, conseguibili per mezzo di opere straordinarie, può «fare più caldi gli animi» di letterati, studiosi e artisti che accrescono, così, il loro impegno e si misurano con i grandi modelli e concorrenti. «Li architecti et sculptori et pictori, dignamente havendo di quelle cose immitati le symmetrie et exempli, molti sono pervenuti a la excellentia: [...] sì como Andrea Mantegna, Leonardo Vince, Bramante urbinese et alcuni altri como Michele Angelo Florentino, quale in pictura et sculptura se vede egregio».¹

* Ringrazio sinceramente Cristina Ruggero e Diletta Gamberini per la traduzione e le importanti aggiunte.

¹ Cesariano 1521, fol. 46v; su Bramante cfr. anche fol. 70v. Caporali 1536, fol. 67r parla di «fare più caldi gli animi»; su Bramante cfr. anche fol. 102r. Qui e nel seguito dell'articolo, sono stati adottati i seguenti criteri di trascrizione da manoscritti ed edizioni di epoca

‘RITRATTO ALLO SPECCHIO’:
L’IDEA DELL’AUTORITRATTO NELLA PRIMA ETÀ
MODERNA

GENEVIEVE WARWICK

Abstract

The rise of the self-portrait c. 1500 has long been recognised as pivotal not only to the subsequent development of the history of art but also to the cultural definition of early modernity, as enunciated in Burckhardt’s classic characterisation of the *Kultur der Renaissance*. Yet the term ‘self-portrait’ is itself a product of Burckhardt’s era, circa 1900, thus complicating our understanding of this pictorial genre’s historical position. Instead, sixteenth-century sources – both of artists and collectors - referred to the category that we define as ‘self-portrait’ by the method of its making – *ritratto allo specchio*. This paper takes up sixteenth-century conceptualisations of self-portrayal as a ‘mirror image’ in order to inflect Burckhardt’s newly-modern ‘individualism’. It poses the question of the ‘self-portrait’ as a mirror-image that then becomes a painted image in order to perplex again the notion of a Renaissance subject-hood, as fleeting as a mirror reflection, as fictive as painted illusions.

“Dz hab ich aws eim spigell nach | mir selbs kunterfet im 1484 iar | do ich noch ein kint was | Albrecht Dürer”

Albrecht Dürer, inscription to a self-portrait drawing, silverpoint on prepared paper, 27.5x19.6 cm, Vienna, The Albertina Museum.

In Jacob Burckhardt’s classic study of *Die Kultur der Renaissance* (1860) it was the manifestations of a newly-nascent individualism or subject-hood that he understood to represent the inauguration of an early ‘modernity’. Often seen as the founding text of cultural history writ large in its adumbration of interconnections across myriad aspects of a given historical period, Burckhardt’s view of a Renaissance civilization centred on a newfound conception of the individual. He further defined this with

DENTRO LA SCENA: GLI AUTORITRATTI DI RUBENS E LA PARABOLA DEI MODELLI DAL VERO IN CONTESTI SACRI TRA CARLO E FEDERICO BORROMEO

CECILIA PAOLINI

Abstract

The Council of Trent did not dictate precise rules regarding artistic representations of sacred iconography; it was the writings of Andrea Gilio, Carlo and Federico Borromeo, Gabriele Paleotti and Jan Molanus who dictated the norms for a correct application of the Counter-Reformation indications in the artistic field. Among the most heartfelt recommendations, there was the dissuasion to the representation of living people in sacred scenes, but many artists represented themselves in sacred subjects. Starting from a new reading of the first version of the altarpiece for Santa Maria in Vallicella in Rome by Rubens, this essay intends to read this self-representative attitude as a self-affirmation of moral righteousness.

La venticinquesima sessione del Concilio di Trento, dedicata interamente alle arti figurative, ebbe come precipuo scopo la difesa della legittimità del culto delle immagini sacre contro le tesi delle religioni protestanti¹. I precetti che vennero ratificati furono, in realtà, molto generici: oltre alle raccomandazioni per un ritorno alla semplicità di interpretazione delle immagini e a una più stringente aderenza narrativa delle sacre scritture, le uniche proibizioni riguardarono la rappresentazione di falsi dogmi e l'uso di immagini provocanti o lascive². Il potere esecutivo di censura venne demandato ai singoli vescovi, che nella propria diocesi avevano il compito di sorvegliare i programmi iconografici stabiliti per la pubblica fruizione e,

¹ Roggero 1969, pp. 150-167.

² Marcora 1985, pp. 190-194.

UN 'INTELLETTUALE ERRANTE' NELL'AUTORITRATTO DI ALEKSANDR BRJULLOV

BELLA TAKUSHINOVA

Abstract

The essay analyses the watercolor portraits' luck among Russian travelers in Italy in the first third of the 19th century. The investigation is more specifically focused on the self-portrait of the architect Alexandr Pavlovič Brjullov, performed during his Roman stay. Having executed in the Twenties of the 19th century a series of watercolor portraits depicting Russian aristocrats on a terrace with picturesque view of the Gulf of Naples, Brjullov also decided to depict himself as a "tourist". The study reflects, therefore, the reasons that led him to promote the image of a wandering painter on the background of the most well-known Roman ruins; a work that recalls the typical Grand Tour representations is yet endowed with original style related to a late-neoclassical culture of the pensionnaires of the Académie de France. Particular attention is paid to the peculiarities of technique and color choice that made Brjullov's refined portraits of unmistakable style highly demanded among noble travelers of the first half of the 19th century.

Alcuni eventi di carattere politico e sociale, accaduti nell'Impero zarista nel corso del Settecento, fecero sì che la presenza dei già molti pittori russi nella penisola italiana diventasse sempre più radicata nel corso del XIX secolo. A partire dal 1764, anno in cui l'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo istituì il pensionato artistico, in Italia si registrò un'ondata di giovani pittori, scultori e architetti russi. Verso la fine del secolo il notevole numero di borsisti dell'Accademia portò alla nascita, a Roma, di una vera e propria colonia di *pensionnaires*, destinata a diventare il punto d'incontro italiano dei più illustri intellettuali dell'Ottocento russo. L'incremento degli studi artistici in Russia fu confermato dall'inaugurazione, a San Pietroburgo, nel 1820, della Società Imperiale per la promozione delle Arti. Poiché nell'Accademia la concorrenza tra gli allievi diventava sempre più

VINCENZO ANTONIO REVELLI (1764-1835).
NOTE SULLA BIOGRAFIA E SULL'AUTOBIOGRAFIA
DI UN ILLUMINISTA TORINESE

FABIO CAFAGNA

Abstract

This short essay explores the eclectic figure of Vincenzo Antonio Revelli, painter, scientist and philosopher, nephew of Claudio Francesco Beaumont, and whose training took place at the Accademia delle Belle Arti in Turin under Laurent Pécheux. In these pages, Revelli is re-read starting from an analysis of the autobiographical pages that the 33-year-old artist published in 1797. It is a way of testing the mechanisms of self-presentation and self-promotion he put into play, trying not only to shed light on his mysterious biography, but also to widen the investigation to the historical and cultural context that emerges from those pages and in which Revelli's work is immersed. The period between the 18th and 19th centuries was, for Turin, a time of great political and social, as well as cultural and aesthetic, changes.

1. BIOGRAFIA COME ROMANZO

Vincenzo Antonio Revelli, artista, scienziato e filosofo, nacque a Torino nel 1764, in una distinta famiglia tra i cui membri si segnala il nonno materno, il famoso pittore Claudio Francesco Beaumont. La vicenda personale di Revelli, «degnata di un romanzo di Stendhal»¹, è costellata di numerosi viaggi e s'ingarbuglia intorno agli anni turbolenti che videro succedersi, in rapido avvicendamento, la Rivoluzione, la Repubblica e la Restaurazione².

¹ Cifani, Monetti 2000, p. 21.

² Sulla biografia di Vincenzo Antonio Revelli: Revelli P. 1919; Baudi di Vesme 1968, vol. III, pp. 906-917; Curto 1978-1980; S. Padovani, *Revelli, Vincenzo Antonio*, in Marini 2013, pp. 549-550; Cafagna 2017, pp. 25-33.

DAI LIGARI A CARLONI: L'AUTORAPPRESENTAZIONE DELL'ARTISTA IN LOMBARDIA ALLA VIGILIA DEI LUMI*

GIANPAOLO ANGELINI

Abstract

The paper aims to investigate the ways of the artist's self-representation in 18th-century Lombardy, before the advent of neoclassicism and the emergence of academic culture. In particular, it examines traditions and conventions adopted by the portrait of the artists in the 17th century and it highlights some lines of continuity or some variations. It examines with special regard the exemplary cases offered by the self-portrait of the painter Carlo Innocenzo Carloni with his family and the self-portrait of Pietro Ligari, the latter compared with the portrait of Ligari's daughter Vittoria, also a painter. Documentary and literary sources, most of all letters, allow to connect the examined cases to reflections about the awareness of painter's social and cultural role, his professional ambitions, as well as his inner anxieties.

Nel territorio dello Stato di Milano non era mancato, sin dal secondo Cinquecento, un filone della ritrattistica dedicato all'autorappresentazione dell'artista. Ne sono dimostrazione – solo per produrre una casistica senza ambizione di esaustività – l'autoritratto di Giovan Paolo Lomazzo nella doppia veste di pittore e abate dell'Accademia della Val di Blenio (dubitativamente collocabile al 1568)¹, quelli su carta di Gerolamo e di Giovan Ambro-

* Il titolo del presente contributo riprende quello della mostra *Dai Ligari al Carloni: un momento della pittura lombarda del Settecento*, il cui agile catalogo, con contributi di Rossana Bossaglia, Giorgio Mascherpa, Silvano Colombo, Amalia Barigozzi Brini e Laura Meli Bassi, metteva a fuoco la singolare congiuntura artistica che caratterizzò la prima metà del XVIII secolo e che in questa occasione viene riesaminata sotto la prospettiva dell'autorappresentazione dei suoi protagonisti. Cfr. *Dai Ligari al Carloni* 1979. Per la documentazione citata nelle note a seguire valgono le seguenti abbreviazioni: MVSA, NIL = Museo valtelli-

IN MEMORIA DI SÉ. SUGLI AUTORITRATTI DI WILHELM TISCHBEIN

GIULIO BREVETTI

Abstract

The attention of the studies to the portrait production of Wilhelm Tischbein is still very lacking today. Even more neglected is the subgenre of the self-portrait in its various forms, representing for Tischbein a field of experimentation that deserves to be read and examined in its entirety, starting with the six pictorial examples known so far, of which an interpretation relating to the role that each of them plays in marking a specific period of the artist's life is here offered.

Vissuto a cavallo tra XVIII e XIX secolo, Wilhelm Tischbein è passato progressivamente dal linguaggio rococò a quello neoclassico, divenendone uno dei più radicali esponenti durante i lunghi anni di soggiorno a Roma e a Napoli nel ventennio finale del Settecento, per poi inserirsi nel solco della pittura romantica tedesca negli ultimi anni di vita trascorsi tra Oldenburg e Eutin. Pur essendo l'autore di uno dei ritratti più celebri del XVIII secolo, quello raffigurante Goethe immerso nella campagna romana (1787) sul quale fiumi di inchiostro sono stati scritti, egli è ricordato principalmente per i quadri di soggetto storico e per le riproduzioni di opere d'arte classica. L'attenzione degli studi alla sua produzione ritrattistica, così come alle ricerche condotte nel campo della fisiognomica, debitorie del pensiero del filosofo svizzero Lavater, è in effetti ancora oggi molto carente.

Ancor più trascurato è, poi, il sottogenere dell'autoritratto, nonostante esso costituisca un punto privilegiato di osservazione attraverso cui cogliere non soltanto i mutamenti stilistici ma anche e soprattutto quelli di natura iconografica, come suggeriscono diverse varianti, alcune delle quali ambientate all'interno del proprio atelier. Senza contare, inoltre, i numerosi schizzi realizzati nel corso del tempo, in particolare durante i viaggi lungo

LE PEINTRE DI ANNE-LOUIS GIRODET:
UN AUTORITRATTO POETICO ALL'INSEGNA
DEL VIAGGIO

CHIARA SAVETTIERI

Abstract

The article analyzes Anne-Louis Girodet's poem « *Le Peintre* » which is a true poetic self-portrait of the painter. It is partly real and partly imaginary autobiography at the centre of which is the journey as a crucial formative experience. In this ideal autobiography, the protagonist, who is the painter's alter ego, not only travels to Italy, but also to Switzerland, Greece, Scotland and the Americas. This varied path is emblematic of an openness to different models and ideas, and this it perfectly reflects the restless personality of Girodet.

LE PEINTRE E IL TEMA DEL VIAGGIO: MODELLI E MOTIVAZIONI

Di Anne-Louis Girodet (Montargis 1767-Parigi 1824) possediamo vari autoritratti, alcuni giovanili, altri di età più avanzata. In tutti i casi, pur nelle diversità, sono autorappresentazioni molto intense in cui la componente intellettualistica e virtuosistica, spesso presente nelle sue opere, lascia il posto a una intensità espressiva, che punta alla resa in termini pittorici del suo carattere vivace e inquieto (Fig.1, Fig.2)¹.

Tuttavia, l'artista ci ha lasciato anche un gigantesco autoritratto letterario: il poema *Le Peintre*, pubblicato postumo dall'allievo Pierre-Alexandre Coupin nel 1829². Girodet, infatti, si considerava pittore e poeta: dedicò

¹ Champion 2005, pp.97-107.

² Girodet 1829, pp. 5-340. Riguardo al contenuto estetico del poema e a problemi filologici sul manoscritto esistente cfr. Savettieri 2005, pp.14-15 nello specifico per il problema filologico. Cfr. anche Lemeux-Fraitot 2003.

DALLO STUDIO ALLA VILLA. ADELAIDE PANDIANI FRA MILANO, ROMA E LUGANO

JESSICA CALIPARI

Abstract

Adelaide Pandiani was an important woman sculptor active during the second half of the nineteenth century. Despite having a successful career, she and her work have been neglected in art historiography. After her artistic training in Milan, at the peak of her career, she divided her life between Rome and Lugano. In these cities Pandiani lived and worked in two villas that became famous for their artistic collections and decorations, as well as her frequented salon and “intellectual dinners” that she organized. This essay aims to contextualize the career of Pandiani by analyzing its environmental and social-cultural framework. The goal is to investigate the strategies adopted by the sculptor in her mansions and demonstrate how these places were products of her self representation, theaters of celebration, and promotion of her image as an artist.

In una lettera conservata presso l'Archivio di Stato di Torino, datata 5 giugno 1877, Cesare Correnti, allora primo segretario dell'Ordine mauriziano, sottopone una richiesta a Natale Aghemo, capo di Gabinetto particolare di Vittorio Emanuele II:

Illustrissimo signore, spaventato dalla folla dei Commendatori Deputati ho dimenticato stamane di sottoporre a S.M. il decreto per la promozione a Commendatore Della Corona d'Italia dello scultore Giovanni Pandiani, artista provetto e sempre geniale e Fecondo, il quale già da più di dieci anni è Cavaliere Dell'Ordine Mauriziano ed Ufficiale della Corona D'Italia. Il Pandiani è padre e maestro della egregia scultrice Adelaide Maraini che espose quest'anno a Napoli una statua molto ammirata rappresentante l'ultimo momento di Saffo. Anche per questo, non potendosi accordare una distinzione cavalleresca all'egregia artista, si crede opportuno onorar lei nell'uomo che la generò alla vita e all'arte.

L'AUTORITRATTO IMPOSSIBILE DI ORLAN

SARA DAMIANI

Abstract

The essay explores the dynamics of self-portraiture in Orlan's "Carnal Art", demonstrating how the French artist's intent to shape her body as an artwork results in failure because of a series of ungovernable body's internal mechanisms, which prevent a complete aestheticization process.

In support of this perspective, two different Orlan's works are taken into consideration: *The Reincarnation of Sainte Orlan* surgical performances (1990-1993) and the *Orlanoïde* robot (2018).

Alla fine degli anni Ottanta, nel *Manifeste de l'Art Charnel* (Manifesto dell'Arte Carnale, 1989), l'artista francese Orlan¹ espone le linee programmatiche del proprio lavoro, che si costruisce attorno a una nuova forma di espressione, quella appunto dell'«Arte Carnale», così definita per differenziarsi dalla *Body Art* sviluppatasi negli anni Sessanta, dove i limiti corporei e mentali degli artisti erano spesso messi a dura prova in performance incentrate sul dolore e la violenza. Dichiaratamente contro il dolore fisico, l'Arte Carnale di Orlan si configura invece come

un lavoro di autoritratto in senso classico, ma con mezzi tecnologici che sono del nostro tempo. Oscilla tra defigurazione e rfigurazione. Si iscrive nella carne perché la nostra epoca inizia a offrirne la possibilità².

¹ L'artista, all'anagrafe Mireille Suzanne Francette Porte, invita, come scelta grafica e gesto artistico, a scrivere il suo pseudonimo interamente in lettere capitali, ossia ORLAN: cfr. Neutres 2017. In questo saggio, si preferisce indicare in maiuscolo la sola iniziale, seguendo le convenzioni tradizionali.

² ORLAN 2010, p. 28. Il testo completo del *Manifesto* sia in lingua inglese sia nell'originale francese è consultabile sul sito personale dell'artista <http://www.orlan.eu/bibliography/>

RECENSIONI

S. Ferrari, *Dürer e Leonardo. Il Paragone delle Arti a Nord e a Sud delle Alpi*, con una prefazione di Lauro Magnani, Genova, Gup, 2020.

Il volume di Simone Ferrari riprende e sviluppa temi anticipati dallo studioso in pubblicazioni come *Forestieri a Milano* (2013) e *I Luoghi di Leonardo* (2016), ma con nuovi argomenti e arricchendo la densa trama che collega i due maggiori protagonisti del Rinascimento europeo. Al centro del volume troviamo il paragone fra le arti, che non fu certo un patrimonio unico dell’Arcadia ma che rimonta indietro nel tempo e diventa un tema nodale all’epoca. La reciproca conoscenza fra artisti, i viaggi di studio, gli interventi dei committenti, sono snodi di un confronto tra i due grandi esponenti del Rinascimento italiano e tedesco. Vi furono ampie convergenze, ad esempio nel paesaggio e nel disegno düreriano che Leonardo accoglie molto prima di Pontormo al Galluzzo e che l’esegesi critica e metodologica disvela in confronti stilistici che postulano la necessità dei viaggi italiani del maestro tedesco che, grazie a tale occasione, raggiunge una maniera moderna apprezzata anche dagli italiani. I temi in comune sono molteplici: l’interesse per l’antico, non visto quale sterile retaggio formale ma col senso vivido dell’attualità; il concetto di Idea, già affrontato da Panofsky in un volume magistrale e che, a seconda dei casi, si pone in termini dialettici/dualistici o di reciprocità rispetto all’imitazione della natura; l’obiettivo della Bellezza, che li accomuna al soave Raffaello, anche se con diverse declinazioni (in Dürer ha certamente un valore prioritario); il senso della Natura ravvisabile in entrambi, esplicitato in una visione a 360 gradi e simboleggiato al vertice dalla *Gioconda*. Il tutto in un linguaggio visivo di taglio europeo che li affratella, come precocemente era già stato intuito da Longhi.

Il libro si articola in tre capitoli e dieci paragrafi. Al centro troviamo il paragone delle arti che è già retaggio quattrocentesco ma che si chiarifica a fine secolo e nel successivo paragonando natura, idea, filosofia, bellezza, concetti per i quali la pittura nella “cresta sottile” del primo-secondo decennio del XVI secolo, darà il primato alla produzione di Raffaello e del Buonarroti. Il tema non sarà solo degli artisti ma di mecenati, filosofi e letterati. In area oltremontana si riconosce in Dürer l’artista che ha superato l’antico; in Italia la storiografia vasariana non farà altrettanto mettendo al vertice Buonarroti. Leonardo appartiene ad una generazione precedente e non può competere con lui. Resta un gradino sotto e l’insistenza con cui il biografo sottolinea i fallimenti artistici (a Firenze e Milano) ci rende l’opinione dell’aretino: il Vinci è un grande pittore che ha sacrificato la vita in un’attività discutibile, da ricercatore empirico e da organizzatore di feste. Un *topos* riproposto anche da Castiglione. È interessante notare come la critica nordica metta in luce Dürer, l’unico pittore realmente stimato nella penisola. Buonarroti nelle parti attendibili dei *Dialoghi* di Francisco D’Hollanda arriva a considerare arte e buona pittura soltanto quella italiana e se, per un caso capriccioso del destino artistico, uno straniero riuscisse a imitare la maniera italiana, non sarebbe un valente fiammingo o tedesco ma semplicemente un rappresentante dell’Italia, l’insuperabile paese delle “Aquile” artistiche.

Il progresso che Dürer e Leonardo hanno impresso alla pittura non è un fatto accettato senza contrasto. Anzi. La loro è una lotta per affermare attraverso diverse modalità la dignità dell’artista a paragone con le altre arti liberali. Cosa molto difficile per il tedesco ma non meno ardua per l’italiano, soggetto, come ci ricorda l’Anonimo Magliabechiano, ai motteggi di Buonarroti che considera Leonardo un artista non a livelli della linea Firenze-Roma ma buono per quei “caponi” di milanesi, che accettano di tutto. Qui si restringe il campo

dell'arte italiana a due sole città, lasciando il resto a livelli della “mala maniera franzosa” (Cellini) e schernendo, anche nel secolo successivo, i “fiamminghi e francesi che vanno e vengono e non si può dar regola”.

Il viaggio di Dürer in Italia lo conferma come il massimo maestro internazionale. La sua sensibile capacità ricettiva (che è degna di Raffaello) lo avvicina alle opere per lui di maggiore suggestione, come, ad esempio, Mantegna e Jacopo de Barbari. Ma sarà la vena nordica di Leonardo ad affascinarlo. Un pittore capace di passare dal calligrafismo dell'*Annunciazione* alla pittura atmosferica, quasi ottocentesca, della *Gioconda*. Ferrari molto acutamente mette a confronto il famoso *Paesaggio della Valle dell'Arno* di Leonardo con gli acquarelli Düreriani. Qui il toscano ha un segno, una *allure* stilistica da nordico che se da un lato è spiegabile con la giovane età, dall'altro dimostra un orientamento europeo che è cosa rarissima per un italiano, a meno di non voler affondare la prima maniera leonardesca nel tardo gotico fiorentino. Nel paesaggio le tangenze sono veramente notevoli e bene fa Ferrari a sottolinearlo. Se confrontiamo altri disegni dei due fra cui il leonardesco *Fiume tra le rocce*, essi ci appaiono quasi sovrapponibili e il Vinci sarà portatore negli sfondi dei dipinti di questa porzione di ‘maniera tedesca’ che avrà seguito a Milano come a Firenze, come nel caso del ‘Maestro dei paesaggi Kress’. Sul piano mimetico, quando si tratta di riprodurre porzioni della natura, Dürer sembra ancora più a suo agio di Leonardo. Il disegno da incisore, la pennellata che si fa puntasecca insegue la *mimesis* naturalistica con una straordinaria efficacia. I due artisti seguono percorsi paralleli che si ricongiungono all'etica della libertà artistica e ad un rifiuto di linee poetiche normative esterne alla loro sensibilità. Più coerente sarà Dürer, mentre Leonardo, nel *Trattato della pittura*, vagheggia la superiorità del pittore (che non si infarina di marmo come un fornaio e si legge qui la figura del nemico Buonarroti).

Oltre a quanto indicato, il volume documenta l'ampio dibattito critico relativo ai rapporti fra i due grandi maestri europei, ripercorrendo la fitta trama di relazioni che li accomuna fin da date assai precoci (anni '90 del Quattrocento) e aggiungendo nuove considerazioni e convincenti confronti stilistici relativi ai temi più noti (il rapporto con Mantegna) e alle ipotesi più dibattute ma plausibili (il soggiorno lombardo).

PAOLO SAN MARTINO

Sistina e Cenacolo. Traduzione, citazioni e diffusione, a cura di Tommaso Casini, Roma, Artemide Edizioni, 2020.

Quali riflessioni può suscitare, al di là di un divertito stupore e una possibile identificazione personale, una vignetta in cui un Adamo michelangiolesco, mancino, scruta con timore e perplessità la mano di Dio che sta per dargli la vita, nella consapevolezza che, come attestano ormai nuovi risultati scientifici e leggi statistiche, ai mancini è in media concesso un periodo di vita nettamente inferiore agli altri uomini? Cosa si cela nell'inquietudine e nel coinvolgimento emotivo provocati in noi dalla performance VB65 di Vanessa Beecroft, che propone un' *Ultima Cena* in cui dodici immigrati africani siedono a tavola, vestiti in abiti elegantissimi ma privati in vario modo di parti del loro vestiario? A questi e ad altri interrogativi risponde ora un interessante volume, legato ad un lungo lavoro di ricerca condotto da Tommaso Casini, che propone in un'ottica di *visual studies* alcune importanti riflessioni sulla fruizione e il riuso contemporaneo delle opere d'arte. Il tema è affrontato attraverso due *case studies*, esemplari per la loro natura iconica, la *Cappella Sistina* di Michelangelo Buonarroti e il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci. Tommaso Casini ha raccolto gli interventi di un nutrito gruppo di studiosi, giovani e meno giovani, che si sono interrogati in vario modo sulle modalità di traduzione, di ri-mediazione e di ri-semantizzazione di questi capolavori, sollecitando così anche riflessioni più generali sul rapporto tra media e patrimonio artistico. Temi come la transmedialità e la riproducibilità di un'opera d'arte, focalizzati sulle campagne fotografiche della *Sistina* (si vedano i saggi di Paola Di Giammaria, Maria Francesca Bonetti) si legano a osservazioni sulla narrazione filmica del grande capolavoro vaticano, con gli interventi di Rosanna Di Pinto, Francesco Galluzzi, e soprattutto con il toccante racconto del restauratore Gianluigi Colalucci, protagonista delle 162 pellicole cinematografiche in 66 mm realizzate durante i dodici anni del restauro dalla Nippon Television Network, storica emittente giapponese. Il volume ci invita anche a riflettere sulle problematiche legate al "riuso creativo" operato sulla *Sistina* dalla cultura pop: oltre all'intervento di Giovanni Fiorentino risulta utilissimo un importante dossier dedicato al grande studioso Leo Steinberg, che costituisce una sessione a sé nel volume. Accurato collezionista di immagini popolari, commerciali, talvolta kitsch, ispirate al capolavoro michelangiolesco, Steinberg era interessato ad analizzare l'incessante e mutevole fenomeno di riuso e di trasformazione di queste immagini iconiche. Il testo e le *slides* di una conferenza inedita, tenuta a partire dal 1989, negli anni in cui Steinberg stava preparando il saggio *Who's Who in Michelangelo's Creation of Adam*, apparso sull' *Art Bulletin* del 1992, sottolineano come l'analisi di questo fenomeno "di reimpiego" pop della *Sistina*, possano sollecitare riflessioni interessanti sulla natura *mediale* di ogni opera d'arte e tracciare una storia della sua ricezione assai più eloquente e interessante di quanto possa avvenire con uno studio che includa solo la ricezione "alta" e autoriale dell'opera d'arte. Un ricco dossier di immagini proveniente dalla collezione dello studioso offre un divertente e interessante complemento alle sue riflessioni.

Nella sezione centrale del volume, che funge da snodo tra le due parti del volume dedicate ai due capolavori, l'importante saggio di Tommaso Casini si sofferma sulle potenzialità visive dell'immagine in movimento con riflessioni più che mai attuali oggi ed interrogativi aperti di grande interesse (qui p. 223) : "Che rapporto di paragone e dialogo esiste tra la percezione estetica, la meraviglia e la sorpresa della visione di un'opera d'arte storica *in situ*,

sia essa pittorica o scultorea, con la ri-mediazione audiovisiva? A sua volta essa è in grado di produrre estasi ed empatia? Cosa proviamo e comprendiamo di diverso vedendo proiettati su una varietà di schermi – per dimensione e qualità tecnica – l’*Ultima Cena* di Leonardo e gli affreschi michelangioteschi della *Sistina*?” Sulla scia di queste importanti domande, il saggio, tenendo conto della “stratificazione degli sguardi multimediali” attuati sui due capolavori, cerca di mettere a fuoco alcune caratteristiche del “rapporto dialettico tra opera pittorica e opera cinematografica” legata a doppio filo alle potenzialità diverse degli strumenti tecnici a disposizione.

La sezione dedicata al *Cenacolo* si apre con un interessante saggio di Silvia Cecchini che ci invita a riflettere su quanto anche il restauro di un’opera si leghi alla storia dello sguardo, alle aspettative e abitudini visive del pubblico, producendo un mutamento di immagine delle opere sottoposte ad interventi che è frutto delle diverse congiunture storiche. Il caso del restauro del capolavoro di S. Maria delle Grazie, nella sua esemplarità, si offre come interessante terreno di indagine per affrontare il tema dei percorsi ricettivi che si sono succeduti dal Novecento ad oggi. Dopo le velature “filologiche” di Cavenaghi, gli scontri tra la ricerca di autenticità dell’opera di Cesare Brandi e l’empirismo di Mauro Pelliccioli lasciano trasparire non solo una antitetica concezione del restauro ma anche una diversa consapevolezza dell’immagine visiva, confermata dal restauro di Pinin Brambilla Barcilon, che oggi deve confrontarsi con la globalizzazione dello sguardo e la ricezione di culture radicalmente diverse dalla nostra, così attente a capolavori iconici come l’opera di Leonardo. Approfondimenti sulle diverse rimediazioni del *Cenacolo* vengono infine dai contributi di Virginia Lupo, Irene Sofia Comi, Pierandrea Villa. Il volume si chiude con un utile appendice strumentale: un catalogo ragionato dei materiali audiovisivi dedicati al *Cenacolo* e alla *Sistina* prodotti dal Novecento fino ad oggi, a cura di Tommaso Casini e Nino Criscenti, accompagnato da una tabella cronologica e da un tentativo di analisi dei fenomeni di traduzione curati rispettivamente da Alberto Fabbiano e da Pierandrea Villa.

SONIA MAFFEI

Giovanni Careri, *Ebrei e cristiani nella Cappella Sistina*, traduzione di Giuseppe Lucchesini, Macerata, Quodlibet, 2020.

La Cappella Sistina è esempio di incessante capacità interpretativa per la complessità dei suoi significati: dai primi momenti della sua storia fino ai dibattiti sul suo decennale restauro alla fine del '900.

Oggetto più di contemplazione ammirata che di critiche e atti censori, che pure vi furono, e che alterarono l'aspetto e il significato del *Giudizio*. Per cinquecento anni il vasto programma di affreschi ha dato origine a una quantità di letteratura senza precedenti, tanto che le argomentazioni critiche e visive offrono ancora possibili novità. Il volume di Giovanni Careri, in edizione tradotta in italiano e aggiornata rispetto a quella uscita in Francia nel 2013, dal titolo *Le torpeur des Ancêtres. Juif et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, suggerisce di cambiare prospettiva partendo da qualcosa di meno osservato dagli occhi dei visitatori, e tradizionalmente anche da quelli degli storici dell'arte. Il fulcro della nuova chiave interpretativa riconsidera le figure degli Antenati di Cristo, rappresentati da Michelangelo nelle lunette e negli archi della volta, da cui inizia una nuova e coerente interpretazione della cappella nel suo insieme. I re e i patriarchi della linea di Abramo e di Davide, da cui discesero rispettivamente Giuseppe e Gesù, svolgono un ruolo decisivo nella comprensione delle implicazioni ideologiche dell'opera comprendendo gli affreschi quattrocenteschi delle pareti laterali realizzati sotto la direzione del Perugino, quelli della volta e il *Giudizio Universale*. Un ciclo rivelatore delle eterogenee strategie visuali della narrazione della storia della Chiesa, dalle sue origini alla sua fondazione istituzionale, alla conclusione e della sua missione, all'immanenza della fine dei tempi. Aspetti chiave densi di significati per l'interpretazione complessiva, ancorché impegnative per l'opera di montaggio e di smontaggio dei temi rappresentati e delle analisi delle loro relazioni concettuali che s'impongono continuamente allo spettatore. Tale lavoro si rende tuttavia necessario nell'intento di cogliere, da parte dell'autore, il significato del capolavoro michelangiolesco sia nell'ambito artistico sia nel contesto storico e religioso della sua epoca. Forte di un'ampia letteratura consolidata negli ultimi decenni Careri mette in luce le scottanti inquietudini ed esigenze di rinnovamento della cristianità di cui Michelangelo si fece interprete attuando un ambizioso progetto di riforma cristiana dell'arte, sul quale influi fortemente la teoria della somiglianza presente negli scritti di San Paolo, incentrata su un'antropologia dell'immagine cristologica, tesa a valorizzare la coscienza o la conoscenza di sé dell'individuo. La potente innovazione artistica di Michelangelo risultò così originata da una precisa concezione della storia umana e divina non conforme alla tradizione, recentemente indagata appunto anche dagli storici. Per svelare il significato dell'istante che precede la fine della storia dell'umanità è necessario attribuire agli Antenati del cristianesimo un ruolo ideologico fondamentale. I patriarchi ebrei con la loro presenza in posture di torpore, esemplificano l'inerzia spirituale nel riconoscere la natura messianica e incarnata di Cristo, rappresentano cioè, nella loro inerzia, la complessa dialettica di esclusione e inclusione, elemento basilare dell'identità cristiana e del disegno salvifico di Dio.

Il volume si articola in tre densi capitoli arricchiti da 156 illustrazioni. Il primo è dedicato al *Giudizio Universale*, esaminato nella sua dimensione storico-artistica sia nella sua forza di dirompente innovazione rispetto alla visione tradizionale, di Vasari e Gilio. Nel secondo, si ricostruisce l'operazione di montaggio storico nell'intero ciclo degli affreschi

della Sistina, attraverso un confronto tra la storia degli ebrei e quella dei cristiani. Il terzo capitolo si incentra sugli Antenati di Cristo di cui si è detto, svolgendo l'analisi dal problema della genealogia degli ebrei come modello storico e antropologico, sino al fenomeno dell'antigiudaismo presente nella Roma di Giulio II e di Michelangelo – in una relazione che fu sempre travagliata e ambivalente.

Ne emerge un quadro nuovo di analogia tra il cristiano negligente e l'ebreo spiritualmente inerte con una riflessione acuta riguardo al così detto autoritratto di personificazione di Michelangelo come Antenato di Cristo, sintomo del suo difficile percorso religioso.

Il volume ha il merito di offrire nuovi approcci teorici e storiografici che, se sono necessari per spiegare le caratteristiche del capolavoro di Michelangelo, ci permettono di ripensare anche ai metodi e le questioni di entrambi questi campi disciplinari. Lo si afferma molto esplicitamente, per quanto riguarda la storia dell'arte, nelle pagine che l'autore dedica ai limiti e dell'iconologia, e alla necessità di ripensare il pensiero warburghiano della *Pathosformel* e soprattutto introducendo la pratica del «montaggio», o alla possibilità di ricostruire una sorta di archeologia della modernità pittorica dal «naturalismo domestico» del ciclo degli Antenati.

Anche per quanto riguarda l'altro ambito disciplinare a cui il volume appartiene, quello della storia del cristianesimo in età moderna, è indubbia l'originalità e la forza dell'approccio di Giovanni Careri: la scelta di privilegiare la lettura basata sull'antropologia dell'immagine cristiana, invece di una ricerca di fonti di ispirazione testuale della Sistina, necessaria ma talvolta sterile, si rivela particolarmente fruttuosa. Il volume esplora con efficace coerenza il progetto artistico di Michelangelo, ma permette anche di riconoscere negli affreschi della Sistina un documento essenziale per lo studio della storia delle relazioni tra cristianesimo ed ebraismo in epoca moderna e allo sviluppo di una riflessione sul rapporto tra storia dell'arte e antropologia religiosa, il cui carattere indispensabile è illustrato dall'interpretazione del capolavoro michelangiotesco.

In conclusione al testo Careri propone di continuare la riflessione sulla figura del torpore nel secolo XX, secondo la prospettiva trans-storica di Walter Benjamin. A questo scopo viene proposto il confronto tra la posa degli Antenati e una foto di scena in *Aspettando Godot*, di Samuel Beckett, (2005) in cui gli attori sono seduti allo stesso modo, a ricordare l'attualità sempre rintracciabile dell'intuizione michelangiotesca riguardo all'immanenza del tempo.

TOMMASO CASINI

Patrizia Cavazzini, con la collaborazione di Yara Cancilla, *Porta Virtutis. Il processo a Federico Zuccari*, collana “Artisti in Tribunale”, diretta da Michele di Sivo e Massimo Moretti, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2020.

Il procedimento per *eccessi* del 1581 contro Federico Zuccari è la vicenda raccontata da Patrizia Cavazzini, con la collaborazione di Yara Cancilla, in questo primo volume dedicato ai processi di artisti, straordinariamente numerosi a Roma, come ci raccontano i documenti giudiziari della città.

Si tratta però di un evento eccezionale, poiché per la prima e unica volta, un artista è processato e condannato nell’Urbe a causa dell’esecuzione ed esposizione di una propria opera.

Il 27 novembre del 1581 Federico, console della corporazione dei pittori reggente dei Virtuosi del Pantheon e uno dei più rinomati artisti attivi a Roma in quel momento, fu bandito da tutto lo Stato della Chiesa con un procedimento velocissimo, gli furono infatti concessi solo quattro giorni per lasciare la città, altrimenti sarebbe stato condannato alla triremi. Stessa pena subì il suo aiutante Domenico Cresti, detto il Passignano.

Cosa aveva fatto di così grave il famosissimo pittore, che lavorava nella Cappella Paolina in Vaticano nell’opera iniziata dal grande Michelangelo? Il 18 ottobre, 1581, in occasione della festa di San Luca, come di consueto, i pittori avevano esposto le proprie opere presso la chiesa di S. Luca all’Esquilino, oggi non più esistente. Zuccari, console dell’Università dei Pittori tra il 1580 e il 1581, vi espose un grande cartone allegorico-satirico (4 mt per due), oggi non conservato, ma noto attraverso alcuni disegni e da una tela di derivazione, approdata nel 2007 alla Galleria Nazionale delle Marche. Sia Zuccari che il Passignano, che aveva lavorato al cartone con il maestro, passarono la giornata a illustrare l’opera tutti coloro che erano sopraggiunti per l’occasione festiva. A distanza di poco meno di un mese, l’11 novembre, Zuccari riceve l’ordine di presentarsi davanti al Tribunale Criminale del Governatore e il giorno seguente fu interrogato. In tale occasione dette tutta la colpa del cartone al Passignano mentre in una successiva occasione affermò di averlo eseguito quattro anni prima. Ma di quale colpa si stava parlando? Il cartone esposto per la festa dei pittori sulla facciata della chiesa romana intendeva rappresentare il trionfo dell’artista virtuoso sui propri critici ignoranti e invidiosi, che usavano la maldicenza per calunniarlo. Un *memorandum* presentato da Zuccari al processo sul significato del cartone aiuta a decifrarlo. Sullo sfondo di un arco trionfale, la *Porta Virtutis*, si staglia al centro la figura di Minerva che tiene fermo con il piede il *Vizio*. Al di sotto l’*Invidia* si contorce, avvinghiandosi alla figura di Mida con le orecchie asinine, ossia l’*Ignoranza Crassa*. Ai piedi di Mida, un cinghiale e una volpe, mentre ai suoi lati le figure di *Adulazione* e *Presunzione* che gli mostrano una tavoletta recante l’iscrizione “Calunnia”. A destra, tre satiri rappresentano con complicati attributi l’invidia e la maldicenza, mentre nelle nicchie dell’arco trionfale, finte statue personificano le qualità che il vero artista deve possedere: *Amorevole studio*, *Intelligenza*, *Labor* e *Diligenza*. In alto due figure della *Fama* recano in trionfo una tavola bianca centinata dove si legge, nella tela oggi alla Galleria Nazionale delle Marche, “*Tabula Zuccari*”. In assoluta malafede, per tutto il processo il pittore affermò di non fare riferimento a nessun avvenimento in particolare. Eppure la “*Tabula Zuccari*” si riconosce perfettamente nel disegno preparatorio al cartone oggi conservato a Oxford, Christ Church. Si tratta della sua *Processione e visione di San Gregorio Magno*, eseguita per la chiesa del Baraccano a Bologna. Dopo ripetuti inviti, Federico Zuccari era giunto a Roma da Firenze all’inizio del 1580 per completare la Cappella

Paolina e, in città aveva accettato unicamente commissioni provenienti dall'*entourage* del bolognese Gregorio XIII. Ma già nel 1578 lo scalco papale, Paolo Ghiselli, lo aveva coinvolto per l'esecuzione della pala d'altare per la sua cappella, all'epoca in via di costruzione, nel transetto destro della chiesa di S. Maria del Baraccano a Bologna. In omaggio al pontefice, il dipinto doveva rappresentare la famosa processione della Pasqua del 590 in cui Gregorio Magno aveva attraversato la città al seguito di un'icona della Vergine dipinta da San Luca mettendo fine alla peste. La pala fu eseguita a Roma con la collaborazione di Passignano e di Bartolomeo Carducci e fu spedita a Bologna entro il Natale del 1580. La Cappella fu inaugurata il 12 marzo 1581 dal cardinale di Bologna, Gabriele Paleotti, alla presenza di tutti i senatori bolognesi. Poco dopo, e del tutto inaspettatamente, il dipinto fu rifiutato e rispedito all'autore. I pittori bolognesi lo avevano ben presto criticato e a nulla valse la proposta di Zuccari di rifarlo più e più volte. Il dipinto fu sostituito da uno di analogo soggetto eseguito dal bolognese Cesare Aretusi con la collaborazione di Giovan Battista Fiorini su invenzione di Prospero Fontana.

Umiliato ma anche profondamente offeso, Federico donò la pala, con qualche variante, al collegio bolognese dei gesuiti, ma a condizione che fosse esposta in pubblico. Trovò infatti posto nella chiesa di S. Lucia.

La committenza allo Zuccari, pittore "forestiero" favorito dal pontefice Boncompagni, aveva infatti suscitato l'invidia dei pittori bolognesi, in particolare di Prospero Fontana, che non era stato chiamato a lavorare a Roma. Le critiche furono molteplici, sia di carattere formale che di contenuto. Ma il rifiuto di un'opera per un artista comportava una grave perdita di immagine e una forte svalutazione economica della sua futura produzione, soprattutto in un momento in cui, come sottolinea Patrizia Cavazzini, il committente non stabiliva un prezzo iniziale e poteva rifiutare un dipinto se non approvato dalla comunità artistica.

Ma esporre il cartone fu un grande errore: Ghiselli era protetto dal pontefice, che scatenò le sue ire senza precedenti sul pittore.

Con la consueta arguzia nel collegare e ricucire tra loro indizi e documenti, Patrizia Cavazzini ci restituisce la concitazione e l'attualità della vicenda e del tormentato periodo di esilio da Roma di Federico che, in seguito non utilizzò più l'allegoria in maniera così diretta. Tornò infatti in città nel 1583 tramite i buoni uffici di Francesco Maria II della Rovere, Duca di Urbino, ma stessa sorte non toccò al Passignano che non godeva della medesima protezione.

I documenti del processo erano già noti, ma dispersi in pubblicazioni diverse e sono stati qui riuniti, nuovamente trascritti e riprodotti in foto. Il volume comprende inoltre, per rendere più accessibile la vicenda, le biografie dei protagonisti, la pubblicazione di tutte le opere collegate, i disegni, la tela derivata dal cartone, la pala per il Ghiselli a Bologna, con relative schede e della vasta corrispondenza di Federico con il Duca di Urbino e con il suo ambasciatore a Roma, Baldo Falcucci.

Un'operazione filologicamente corretta e scientificamente esaustiva che riesce a rendere nel suo complesso la vicenda con tutte le relative implicazioni, gelosie, protezioni, corporativismi e loro ricaduta sulle complicate carriere degli artisti.

ILARIA MIARELLI MARIANI

Henry Keazor, *Raffaels Schule von Athen: Von der Philosophenakademie zur Hall of Fame*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2021.

Nel proliferare di convegni e studi per celebrare i cinquecento anni dalla morte di Raffaello, senza l'intenzione di formulare classifiche o gerarchie d'importanza, appare di grande originalità l'idea di esplorare anche l'impatto che ha avuto l'opera e l'immagine critica del maestro d'Urbino nel lungo periodo e in particolare nel corso del '900, senza escludere l'attualità iconografica che ne restituisce la contemporaneità. Il soggetto iconico della *Scuola di Atene* nelle stanze vaticane, ad esempio, è stato adattato, imitato e reinterpretato centinaia di volte nel corso dei secoli. Mancava uno studio serio e articolato sulla migrazione intermediale dell'affresco: dall'affresco al dipinto; dalla stampa alla fotografia, da questa fino al videoclip. Henry Keazor descrive dettagliatamente questo fenomeno poliedrico, e per molti aspetti spazzante, in un ponderoso studio, declinando le numerose peculiari ragioni che hanno fatto sì che il grande affresco commissionato nel 1509 da papa Giulio II, al ventiseienne Raffaello, divenisse un soggetto popolare al pari dell'immagine replicata e risemantizzata della *Creazione di Adamo* di Michelangelo e *l'Ultima cena* di Leonardo. L'affresco di Raffaello, con le sue 58 figure variamente interpretate sia sul piano dell'aderenza alle fisionomie tramandate dei filosofi dell'antichità, sia riguardo alla somiglianza con pittori e personaggi dell'epoca di Raffaello ha una complessa storia di ricezione. Significativo è l'inizio di questo processo quando Giorgio Ghisi che cristianizzò l'idea pittorica di Raffaello nella sua incisione su rame del 1550 sostituendo il filosofo Platone con l'evangelista Paolo. Il processo di trasformazione e appropriazione non si concentra – osserva Keazor – solo sulla folla dei protagonisti ma anche sull'idea classica dell'architettura dipinta come accade alcuni secoli dopo dipinto di Jean-Auguste-Dominique Ingres *L'Apoteosi di Omero* (1827).

C'è però un punto decisivo nel '900 che determina l'elaborazione espansa di alcuni dei capolavori dell'antichità o del Rinascimento nelle forme della rimediazione, oltre i confini dei significati degli originali. Dai videoclip che citano la *Scuola d'Atene* ai film di Hollywood, dalle fotografie delle star del calcio a quelle della musica fino all'inserimento dei personaggi di lego, Keazor per definire questa specifica forma di riuso si serve del termine «Hall of Fame». A dimostrazione dell'impatto manifesto che l'idea raffaellesca – originale tanto da non avere precedenti – ha prodotto un archetipo nelle sue varieguate forme di ricezione successive. «Un intero libro su un solo affresco?, si chiede Keazor all'inizio del suo lavoro - cosa ha di speciale l'affresco della *Scuola di Atene*? » L'autore del volume enuclea cinque principali ragioni: la forza innovativa dell'anacronismo della scena, ovvero la rappresentazione insolita di vedere raggruppati in un unico momento i più importanti filosofi dell'antichità, provenienti da diverse epoche e contesti geografici. Essi rappresentando diversi ambiti filosofici come mezzo di acquisizione di conoscenze nel campo delle varie arti e scienze, ma l'artista ne ha creato allo stesso tempo un'immagine ideale di 'status' e 'corporazione' della filosofia replicabile in altri ambiti. L'immagine del resto è stata spesso usata sulle copertine dei testi di storia della filosofia.

In secondo luogo: poiché non ci sono ritratti autentici documentati della maggior parte dei filosofi raffigurati, Raffaello decise di dare loro caratteristiche liberamente inventate o ispirate ai volti di famosi artisti del Rinascimento. La leggenda dei più eminenti filosofi dell'antichità fu così letteralmente incarnata da alcuni dei più importanti contemporanei di Raffaello, come Michelangelo, Leonardo da Vinci, Bramante o Sodoma, nobilitando nello

scambio il ruolo sociale dell'artista come sottolineò tra i primi Vasari. *Hall of fame in disguise* quindi. In terzo luogo – continua Keazor - invece della confusione che ci si potrebbe aspettare dall'effetto anacronistico dei personaggi che si ritrovano da tempi e contesti diversi, Raffaello trovò un principio scenografico e drammaturgico molto efficace costruendo stringenti relazioni, raggruppando le varie personalità raffigurate. L'effetto sorprendente – che si riverbera quindi nelle innumerevoli forme di citazione - risiede cioè nell'impatto della disposizione delle figure nell'affresco di per sé slegate e, per di più, in parte distanti tra loro, le une dalle altre per mezzo di una sapiente distribuzione scenografica nello spazio. I gruppi di figure ottenute in questo modo sembrano essere armoniosamente integrate in un tutto dalla cornice architettonica circostante.

Ma vi è di più: l'unità coerente non è dovuta di per sé alla drammaturgia e ai principi di ordine compositivo sviluppati da Raffaello. Le innumerevoli modalità di ricezione e adattamento dell'insieme, come aveva sostenuto Leo Steinberg riferendosi all'interpretazione incessante dell'*Ultima cena* leonardesca, hanno colto tutto questo e fanno risaltare nel corso del tempo il valore della composizione della *Scuola di Atene*, attraverso la capacità di rilettura, ponendoci davanti al potere della forma sintattica visiva adattabile del grande affresco vaticano. Se ne desume che pur allontanandosi cronologicamente e visivamente dal soggetto originale della *Scuola d'Atene*, o addirittura in casi completamente indipendenti da esso, si possono comprendere le peculiari convinzioni politiche di ogni epoca in cui è stato riutilizzato anche negli declinazioni parodistiche, nelle rievocazioni che troviamo nei *tableaux vivant* della *Scuola d'Atene*, la messa in scena in film, la citazione nei fumetti, nella pubblicità, nei video musicali, testimonianza della stretta combinazione di principi di ordine drammaturgico, compositivo e architettonico. Il questo importante lavoro di Keazor aleggia anche lo spirito di Warburg, che avrebbe trovato straordinariamente calzante il fenomeno di traduzione della *Scuola d'Atene* come era avvenuto con il *Dejeuner sur l'Herbe* di Manet che aveva guardato alla composizione campestre di Marcantonio Raimondi e quindi a Raffaello.

Questo libro con abilità interroga la ricezione e le interpretazioni, gli adattamenti e le adozioni ricontestualizzate nell'era mediale che sono e saranno sempre più presenti sotto i nostri occhi.

TOMMASO CASINI

Enzo Borsellino, *La collezione Corsini di Roma dalle origini alla donazione allo Stato italiano. Dipinti e sculture*, 2 vv., Roma, Edizioni Efesto, 2017.

Due splendidi volumi editi da Efesto, che raccontano, nei dettagli, la storia della collezione Corsini di Roma. Il primo volume, di 783 pagine, analizza la storia della collezione, formata tra il XVII e il XIX secolo e costituita da dipinti di maestri italiani e stranieri dal XIV al XVIII secolo e da sculture antiche e moderne, parzialmente utilizzate come decorazione interna ed esterna dell'edificio settecentesco e del giardino, che nel 1897 è diventato Orto Botanico di Roma. Il secondo tomo, di 773 pagine, presenta una mole ponderosa di documenti per lo più inediti (inventari, ricevute di pagamento, corrispondenze epistolari, atti notarili), che hanno consentito di ricostruire le origini e lo sviluppo della collezione artistica donata dal principe Tommaso Corsini allo Stato italiano nel 1883 e oggi parte delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini di Roma. Il libraio Gregorio Roisecco descriveva nel 1750 il bel palazzo, "non men magnifico, e grandioso d'ogni altro palazzo in Roma; tanto più che giunge co' suoi giardini, e Boschetti fino alla sommità del Gianicolo", con la "Libreria", la singolare raccolta di stampe e la "buona Galleria di sceltissimi quadri". "Visitare la Galleria Corsini di Roma - afferma giustamente Borsellino nell'introduzione (vol. I, p.15) - suscita ancora oggi un insieme di emozioni: stupore, ammirazione, curiosità, godimento estetico, senso del fasto, possesso della bellezza, le stesse che provarono i numerosi viaggiatori, turisti e appassionati d'arte che già dal XVIII secolo ebbero modo di conoscere palazzo Corsini e la sua raccolta di dipinti e sculture".

L'opera che qui presentiamo, monumentale nel suo insieme, costituisce il lavoro "di una vita" ed è il frutto di lunghi e appassionati studi dell'autore, che ha al suo attivo una bibliografia sull'argomento più che trentennale, a cominciare dal primo studio sulla figura di Neri Maria Corsini "mecenate e committente" del 1981, seguito poi dalla monografia, del 1988, dedicata a palazzo Corsini di via della Lungara, vero e proprio gioiello architettonico. Sulla storia della collezione una prima traccia senza note, ma già con l'indicazione delle fonti inedite allora consultate in vari archivi e biblioteche, era stata pubblicata da Enzo Borsellino nel 1996 (*Musei e collezioni a Roma nel XVIII secolo*, pp. 9-61). Ora, finalmente, abbiamo un lavoro completo, sistematico e corredato di 415 immagini in bianco e nero e a colori.

Purtroppo i due tomi, editi nel 2017, hanno avuto una sfortunata vicenda editoriale determinata da varie ragioni amministrativo-burocratiche e complicate dall'epidemia da Covid 19, per cui sono in distribuzione soltanto dal 2021. A fronte di questa sfortuna, lo studio appassionato e appassionante di Enzo Borsellino ricostruisce, questa volta fortunatamente, una delle storie più affascinanti del collezionismo italiano e forse europeo fino alla donazione allo Stato italiano del 1883 delle opere del Fondo Corsini (606 dipinti, oltre 100 sculture e 67 mobili inventariati). L'acquisizione da parte dello Stato di successivi nuclei di oggetti d'arte di altre importanti famiglie e istituzioni romane (Monte di Pietà, Torlonia, Odescalchi, Colonna di Sciarra, Chigi, Cervinara) nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, istituita nel 1895, fece sì che i quadri e le sculture Corsini diventarono, per circa un secolo, non riconoscibili tra le altre numerose opere delle due sedi museali.

Come segnalato dallo stesso Borsellino, tuttavia, la collezione romana fu sempre distinta da quella fiorentina, ancora in possesso della famiglia Corsini.

Un elemento che emerge con forza nei due libri è l'imponenza della ricerca archivistica, a iniziare da quella effettuata presso il fondo Corsini ancora di proprietà della famiglia fio-

rentina, che ha consentito di reperire molte notizie sui collezionisti e sulle acquisizioni delle opere della raccolta romana. Ad apertura del primo volume, attraverso quarantotto tavole a colori, l'autore intende proporre una sintetica "storia visiva" della collezione, in cui, in ordine cronologico crescente a ciascun collezionista seguono rispettivamente le opere più significative raccolte o i documenti inventariali che le ricordano (come i frontespizi degli inventari del 1750, postillato da Giovanni Gaetano Bottari, e della donazione del 1883).

Nella prima parte dello studio si affronta il complesso tema della formazione della collezione (capitoli I e II) a partire dal XVII secolo, con i nuclei di Ottavio (1588-1641) e Neri *senior* (1624-1678) e le successive acquisizioni, a volte anche casuali, dovute a una significativa quantità di donazioni ai vari membri della famiglia nel periodo "aureo" della sua storia, corrispondente alla elezione a pontefice di Lorenzo Corsini (1652-1740), col nome di Clemente XII (1730-1740), che, con il cardinale nipote Neri Maria Corsini (1685-1770), fu il principale artefice della raccolta settecentesca.

Un importante contributo fu poi dato da Tommaso Corsini *senior* (1767-1856) (capitolo III) che, sul finire del secolo XIX (1799-1800), riuscì a recuperare una parte dei quadri venduti a sua insaputa dai suoi agenti romani durante l'invasione francese a Roma, tra i quali la celebre *Madonna col Bambino* di Bartolomé Esteban Murillo e la *Salomé* di Guido Reni, descritta da Sir Joshua Reynolds nel 1769 e da molte guide come una *Erodiade*. Tommaso *senior*, inoltre, riuni in palazzo Corsini molte opere esistenti nelle altre proprietà romane della famiglia e promosse una impegnativa e onerosa campagna di restauri su molti dipinti della collezione che provvide a vincolare con un fedecommesso nel 1829 per mantenerla unita dopo la sua morte. Ultima, ma non meno importante figura di collezionista della famiglia di cui si ricostruisce il profilo, fu Tommaso Corsini *junior* (1835-1919), il quale acquistò altre opere, tra cui un nucleo di cosiddetti "primitivi" e donò successivamente la sua collezione allo Stato italiano (capitolo VI).

Uno studio a parte (capitolo IV) è stato dedicato alla ricca collezione di sculture (statue, busti, sarcofagi, rilievi, bronzetti, un raro pezzo in avorio, una raffinata porcellana, ecc.), raccolta dai vari membri della famiglia tra XVIII e XIX secolo; mai analizzate prima d'ora nel loro complesso (e di cui alcune attribuite dall'autore per la prima volta, come i due busti dell'*Autunno* e dell'*Inverno* di Giovanni Baratta comprati da Lorenzo Corsini nel 1693), esse andarono ad ornare gli ambienti esterni e interni del palazzo e della Galleria del piano nobile, dopo essere state in parte restaurate da Carlo Antonio Napolioni e da Clemente Bianchi tra il 1733 e il 1747 e altre commissionate nel secolo successivo da Tommaso Corsini *senior* a Pietro Tenerani.

Un ulteriore capitolo, il quinto, è stato consacrato al tema della "ricezione" della Galleria Corsini tra XVIII e XIX secolo da parte della guidistica romana e della letteratura periegetica anche straniera. Tra queste, si segnalano le note inedite di Jean-Germain-Désiré Armengaud nel 1854 e di Giovanni Morelli nel 1874, dalle quali si ha la conferma che la raccolta della Lungara era inserita in tutti i percorsi turistici romani.

Il lavoro analizza, infine (capitolo VI), il munifico dono allo Stato italiano fatto dal principe Tommaso Corsini *junior* nel 1883, illustrando anche i relativi problemi giuridici e amministrativi conseguenti alla cessione di una collezione vincolata dal fedecommesso e quelli dell'inventariazione delle opere. Nello stesso capitolo si affronta anche il tema di spazzioni, furti e distruzioni e dei depositi esterni che hanno comunque modificato l'aspetto originario della raccolta. Come sottolinea del resto l'autore nell'introduzione (vol. I, p. 16),

il ritorno del Fondo Corsini nella sua storica sede alla Lungara è tutt'oggi in corso, con il lento recupero dei quadri ancora in deposito presso istituzioni pubbliche o sedi di rappresentanza italiane ed estere.

Segue (capitolo VII) una nota quasi “autobiografica” dell'autore sul vero e proprio (e coraggioso) salvataggio della raccolta Corsini dal rischio, paventato tra il 2006 e il 2010, del suo trasferimento di nuovo a Palazzo Barberini, che avrebbe cancellato un significativo episodio di storia del collezionismo romano e dove, fino agli anni '80 del Novecento, come già detto, la raccolta era confusa con il resto dei successivi fondi acquisiti dalla Galleria Nazionale d'Arte Antica (e con molte opere purtroppo nei depositi). In questa parte c'è anche un'ampia riflessione critica, fondata sulla profonda conoscenza dei numerosi inventari Corsini, sull'allestimento cosiddetto “filologico” del 2009, animato certo dal buon intento di rievocare il carattere e la fisionomia dell'antica collezione privata e che, tuttavia, si è servito di due inventari settecenteschi assai diversi tra loro e che non citano le opere entrate nella collezione tra il 1784 e il 1883.

Tutte le opere Corsini donate allo Stato italiano, anche quelle non ancora catalogate dalle soprintendenze di competenza, sono state menzionate dall'autore in un *Inventario ragionato* alla fine della prima parte (vol. I pp. 643-735), che aggiorna sinteticamente, anche relativamente a 113 opere non inventariate, i dati relativi all'autore, datazione, materiali e tecniche di esecuzione, eventuali restauri storici, bibliografia più recente, esistenza della scheda OA o RA, ubicazione (al 2017), provenienza, prima citazione nelle fonti edite o inedite. Tale *Inventario* viene definito un contributo “al futuro catalogo della raccolta e dell'apparato decorativo del palazzo Corsini ancora da scrivere” (vol. I, p. 19).

Proprio gli inventari Corsini (58 rintracciati dall'autore, di cui 41 pubblicati integralmente) e gli altri documenti trascritti e riportati nella seconda parte dello studio, costituiscono la base scientifica su cui si fondano le notizie, le asserzioni e le nuove attribuzioni di molte opere, di cui alcune presentate per la prima volta.

L'introduzione si conclude (vol. I, p. 19) con la dichiarazione che è in corso un progetto di indicizzazione per autore e per soggetto degli inventari pubblicati, soprattutto di quelli più significativi, indicizzazione che andrebbe a costituire la terza parte del presente studio, la cui realizzazione sarà possibile soltanto con un ulteriore sostegno economico finora non disponibile.

Entrando più nel dettaglio delle precisazioni riguardo alla committenza e alle novità attributive, posso segnalare, per esempio, tra le importanti riscoperte, la commissione del mosaico con il doppio ritratto di Clemente XII e di Neri Maria Corsini (tav. 16) e della nuova attribuzione a Giacomo Zoboli della tela preparatoria per il mosaico (fig. 149), tradizionalmente assegnata ad Agostino Masucci. Invece, riguardo al *Ritratto di Neri senior* (tav. 4), di cui esiste una replica ricavata da un prototipo disperso di “quando era studente” attribuito a Justus Sustermans nella collezione Corsini di Firenze, una incisione di V. Guigou da un disegno di Giovan Battista Gaulli e l'analisi degli inventari Corsini, hanno suggerito all'autore di attribuire entrambi i ritratti di Firenze e di Roma al Baciccia (vol. I, pp. 81-84).

Altre significative notazioni riguardano la storia della collezione. Nel 1799, in epoca napoleonica, un gruppo di quadri, tra questi un Autoritratto di Rembrandt, furono svenuti al mercante romano Luigi Mirri e da lui in parte rivenduti a famosi mercanti stranieri come William Young Ottley e William Buchanan (vol. I, pp. 202-225). Particolarmente degna di interesse è l'arringa di difesa del mercante Mirri riprodotta integralmente (vol.

II, pp. 67-77) che, su fondati principi giuridici, riuscì a convincere il giudice della validità del contratto di vendita (Tommaso Corsini *senior* si era rivolto al tribunale civile per avere la restituzione, senza esborso di denaro, dei quadri ancora in possesso di Mirri, ritenendo il contratto di vendita nullo perché non firmato da lui). Il principe fu costretto allora a ricomprare a caro prezzo quelli che erano rimasti nelle mani del mercante. Tra essi, come abbiamo ricordato, c'erano la *Madonna col Bambino* di Murillo e la *Salomé* di Guido Reni.

Gli atti relativi alla imposizione del vincolo fedecommissario e della donazione del 1829 di Tommaso *senior* al figlio Andrea Corsini della collezione artistica nonché dei libri della altrettanto famosa Biblioteca Corsiniana, atti conservati presso l'Archivio di Stato di Roma, hanno rivelato, inoltre, che, ad esaminare le opere della raccolta per valutarne la qualità, furono interpellati eminenti studiosi e artisti quali Angelo Maj, Luigi Maria Rezzi, Vincenzo Camuccini, Bertel Thorvaldsen, Antonio D'Este, Giuseppe Valadier, Antonio Nibby, Agostino Tofanelli, Filippo Aurelio Visconti. Allo stesso modo, nel 1877, una nuova commissione "governativa" fu chiamata a valutare la collezione Corsini, confermando il valore intrinseco della raccolta d'arte: ed erano Pietro Ercole Visconti, Guglielmo De Sanctis, Giulio Monteverde e probabilmente Domenico Jannetti. L'inventario che ne derivò costituì la base per l'inventario della donazione della Galleria Corsini allo Stato italiano nel 1883. Anche gli inventari inediti del 1829 e del 1877 sono stati pubblicati a corredo di queste trattazioni (vol. II, pp. 509-532; 658-695).

Altri dati, importantissimi, che emergono dai documenti, sono relativi ai protagonisti delle numerose campagne di restauro delle opere nel XVIII e XIX secolo, compreso il rifacimento delle cornici: così per il XVIII secolo, emergono le figure di Domenico Michelini e del suo allievo Giovanni Principe per i dipinti, di Carlo Antonio Napolioni e Clemente Bianchi per le sculture; per il XIX secolo, quelle di Gaspare Landi, Tommaso Minardi, Pietro Palmaroli, Francesco Gagliardi, Pietro Gagliardi, Giovanni Battista Beretta per i dipinti e dello spagnolo Vincent Aparicio per le sculture. I restauri determinarono anche la riscoperta di molti quadri del secondo piano del palazzo fino a quel momento poco considerati e trasferiti nella Galleria del primo piano. Ma Gaspare Landi e Tommaso Minardi furono anche i curatori degli allestimenti dei dipinti e Pietro Tenerani il referente per la sistemazione museografica delle sculture. Un altro interessante documento rintracciato nell'archivio Corsini rivela la presenza nella Galleria, tra il 1841 e il 1854, di numerosi copisti anche stranieri autorizzati ad eseguire copie dai quadri più noti della raccolta. Prova, anche questa, dell'interesse e della fama dei dipinti Corsini.

Riguardo infine al *Trono Corsini*, uno degli oggetti più affascinanti e problematici della collezione, rinvenuto tra il 1732 e il 1734 durante gli scavi effettuati per realizzare le fondamenta della cappella della famiglia nella basilica di San Giovanni in Laterano, l'autore, oltre a ricostruire nei particolari gli eventi del ritrovamento del 1732 e del restauro operato da Carlo Antonio Napolioni nel 1733, mette in risalto la considerazione del reperto presso i suoi proprietari, che lo esposero sempre nella terza sala (la Galleria del Cardinale) fino a quando esso fu sostituito col ritratto in marmo di Pio IX che vi rimase fino alla donazione, come si evince dalla fotografia di Ludovico Tuminello del 1883 che è pubblicata sulla copertina dei due volumi.

Insomma, un'opera monumentale, della quale bisogna fare un grande plauso all'autore che, non solo ha messo insieme in questo volume documenti e considerazioni che servi-

RECENSIONI

ranno anche per futuri studi e per la restituzione della *facies* originaria della raccolta, ma ha anche intrecciato, come è sua consuetudine, le competenze dello storico dell'arte con l'impegno civile, a favore della conservazione del patrimonio storico artistico e, in particolare, del lascito della famiglia Corsini per le generazioni future.

CRISTINA GALASSI

Questo volume è stato composto con i caratteri Minion
disegnati da Robert Slimbach nel 1990 per Adobe Systems
e stampato presso la Tipografia Rotomail Italia S.P.A., Vignate
nel mese di luglio del 2022